



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA  
FACULTAD DE TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ  
DEPARTAMENT DE TRADUCCIÓ, D'INTERPRETACIÓ  
I D'ESTUDIS DE L'ÀSIA ORIENTAL

Tesis Doctoral

Las ideas de Tanizaki Jun'ichirō sobre la lengua literaria en el  
"momento japonés" de su trayectoria

Doctoranda:

Yukiko Kimura

Director:

Dr. Jordi Mas López

Barcelona, octubre de 2020



## **Agradecimientos**

Me gustaría dar las gracias a quienes me han brindado su ayuda en la elaboración de esta tesis; sobre todo a mi tutor, el Doctor Jordi Mas López, profesor de la Facultat de Traducció i d'Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona; a mi cuñada Kumiko por su apoyo moral; a Víctor Estangüi Almagro, y a mis amigos Kayoko y Sadao Hisamitsu, Misuzu Ōnishi y Keiko Endō, entre otros, que venían de viaje a España cargados de los libros que les pedía que me trajeran de Japón, aprovechando yo su amabilidad.



# Índice

Agradecimientos	3
Capítulo I Introducción	15
1.1. Tema de la tesis	15
1.2. Objetivo y preguntas de investigación	22
1.3. Metodología	28
1.4. Partes en las que se divide de la tesis	28
1.5. Cuestiones formales	30
Capítulo II La evolución de la literatura japonesa moderna y el trasfondo sociocultural durante las eras Meiji, Taishō y Shōwa	33
2.1. Antes del albor de la literatura moderna	34
2.2. Cambios políticos, económicos y sociales acaecidos en la era Meiji	36
2.2.1. Los acontecimientos previos a la restauración Meiji	36
2.2.2. Reformas del sistema	38
2.2.3. Cambios acaecidos en la vida cotidiana	40
2.2.4. El rastro de los primeros extranjeros en la modernización del país	42
2.2.5. El viaje de la delegación gubernamental y la rectificación del tratado con los países occidentales	43
2.2.6. El movimiento por la libertad y los derechos civiles	45
2.3. Las definiciones de la literatura en la era Meiji y su evolución	47
2.3.1. La influencia de la modernización y la aparición de nuevos géneros: desde la restauración Meiji hasta la década de 1880	47
2.3.2. La profundización en los conocimientos sobre la literatura moderna: desde la década de 1880 hasta 1900	49
2.3.3. La aparición del naturalismo y su encumbramiento: la difusión de la afirmación del yo a partir de la década de 1900	52
2.3.4. La evolución de la poesía a lo largo de la era Meiji	56
2.4. Los años centrales de la era Meiji: la formación del Consejo de Ministros y la promulgación de la Constitución	57

2.4.1. Las dos primeras guerras de la era moderna	58
2.4.2. La evolución industrial y los problemas sociales acaecidos por la industrialización	60
2.5. Los años finales de la era Meiji: la postura antinaturalista de Natsume Sōseki y Mori Ōgai	63
2.5.1. El ocaso del naturalismo japonés	67
2.6. La era Taishō: los movimientos postnaturalistas	68
2.6.1. El grupo esteticista japonés <i>Tanbi-ha</i> (耽美派)	68
2.6.2. El grupo de humanistas <i>Shirakaba-ha</i> (白樺派)	70
2.6.3. El grupo de nuevas ideologías <i>Shin-shichō</i> (新思潮)	73
2.7. La Primera Guerra Mundial y la <i>Taishō Democracy</i>	76
2.7.1. La crisis económica de postguerra y el Gran Terremoto de Kantō	78
2.7.2. La campaña para la defensa de la Constitución y la reivindicación del sufragio universal	80
2.8. La era Shōwa: la literatura proletaria y <i>Shin Kankaku-ha</i> (新感覺派)	81
2.8.1. La literatura proletaria	82
2.8.2. La literatura de <i>Shin kankaku-ha</i> , Grupo de Nuevas Sensibilidades	86
2.8.3. El boom de <i>En-pon</i> y <i>Bungei fukkō</i> : la edición económica de las obras completas y el renacimiento de las bellas letras	89
2.9. El encumbramiento del militarismo, la Gran Depresión y sus consecuencias	91
2.9.1. El cambio de dirección de la política diplomática: la militarización del país y el abandono de la Liga de las Naciones	93
2.10. El militarismo y la literatura en tiempos bélicos	96
2.10.1. La Segunda guerra chino-japonesa y el régimen de guerra	98
2.10.2. La política expansiva y el Pacto Tripartito con Alemania e Italia	100
2.10.3. La Guerra del Pacífico (la Segunda Guerra Mundial) y sus consecuencias	101
2.11. Los escritores <i>Burai-ha</i> (無頼派) y los nuevos escritores de postguerra	103
2.11.1. La evolución de los escritores <i>Burai-ha</i>	104
2.11.2. Los escritores de la literatura postguerra	105

Capítulo III	La evolución de la lengua japonesa y la creación del japonés literario moderno	109
3.1.	La evolución del japonés clásico	111
3.1.1.	Hipótesis sobre el origen de la lengua japonesa	111
3.1.2.	Definición de las hipótesis	112
3.2.	La evolución de la escritura	117
3.2.1.	El período anterior a la escritura	117
3.2.2.	La introducción de la escritura en Japón	120
3.2.3.	Asimilación del uso de los <i>kanji</i>	125
3.2.4.	Aparición de los silabarios <i>katakana</i> y <i>hiragana</i> y su evolución	127
3.2.5.	La influencia literaria del <i>hiragana</i>	134
3.3.	La evolución de los textos	137
3.3.1.	De textos en <i>manyō-gana</i> a textos en <i>kanji kana majiri-bun</i> y <i>hiragana-bun</i>	137
3.3.2.	Las limitaciones del <i>hiragana-bun</i>	143
3.4.	La evolución del estilo de los textos	144
3.4.1.	La transición de los emparejamientos <i>kakari-musubi</i>	144
3.4.2.	La formación del japonés moderno	148
3.4.3.	La evolución del lenguaje según la variación social	152
3.5.	Las primeras traducciones de lenguas occidentales al japonés	154
3.5.1.	Antes de la restauración Meiji	154
3.5.2.	El estilo literario a comienzos de la era Meiji	156
3.5.3.	Las traducciones después de la restauración Meiji	158
3.5.4.	La contribución de Morita, Futabatei y Mori a la traducción	162
3.6.	Referentes para la renovación del japonés literario moderno	169
3.6.1.	El inicio del movimiento <i>genbun-itchi</i>	169
3.6.2.	Noción de "texto literario"	173
3.6.3.	Noción de "estilo"	177
3.6.4.	La transición del japonés literario moderno y del estilo literario	180
3.6.5.	La supervivencia del japonés literario clásico en la actualidad	186
3.7.	La influencia de las lenguas extranjeras en el japonés	194
3.7.1.	Influencia de la lengua china	195



3.7.2.	Influencia de las lenguas occidentales	198
3.8.	Los dialectos de Edo y Kamigata	204
3.8.1.	La "estandarización" del japonés hablado	204
3.8.2.	El dialecto de Kioto y de Osaka	209
3.9.	Aspectos peculiares de la lengua japonesa	215
3.9.1.	El habla masculina y la femenina	215
3.9.2.	Las expresiones de trato <i>keigo</i> (敬語)	220
Capítulo IV Tanizaki Jun'ichirō, vida y obra		225
4.1.	Primeros pasos en la evolución literaria del autor	226
4.1.1.	Infancia y juventud	226
4.1.2.	La pugna contra el naturalismo japonés	229
4.1.3.	El masoquismo en la obra de Tanizaki	234
4.1.4.	La frivolidad como virtud	236
4.1.5.	El "diabolismo" de Tanizaki	238
4.2.	La predilección por Occidente	241
4.2.1.	La figura femenina perversa y <i>Amor de un tonto</i>	242
4.3.	La actividad traductora de Tanizaki	245
4.3.1.	<i>La caída de la Casa de Usher</i>	246
4.3.2.	<i>El abanico de lady Windermere</i>	248
4.3.3.	<i>Barbara de la familia Greeve</i> y <i>La abadesa de Castro</i>	252
4.3.4.	La traducción de poemas de Baudelaire	254
4.3.5.	Las técnicas que Tanizaki concibió a través de la traducción	258
4.4.	El traslado a Kansai y el inicio de la transición hacia lo tradicional	259
4.4.1.	Debate literario entre Tanizaki y Akutagawa	260
4.4.2.	El estilo de transición: <i>Tade kuu mushi</i>	262
4.4.3.	Los efectos psicológicos del dialecto de Kansai	264
4.5.	El amor sublime del hombre ante la figura femenina sacralizada	267
4.6.	La transición de la figura femenina: de la mujer perversa a la figura materna	271
4.6.1.	El color blanco sosegado y opaco en la figura femenina	273

4.7.	El anhelo de conservar el Japón tradicional de Tanizaki	274
4.7.1.	<i>La Historia de Genji</i>	274
4.7.1.1.	Los estudios antecedentes acerca de la <i>Historia de Genji</i>	276
4.7.1.2.	El método empleado por Tanizaki en las tres versiones de la <i>Historia de Genji</i> en japonés moderno	278
4.7.2.	<i>Las hermanas Makioka</i>	283
4.8.	La sexualidad y la muerte	285
4.8.1.	<i>La llave</i> : la perversidad sexual en la vejez	286
4.8.2.	El masoquismo psicológico de la sexualidad en la tercera edad	287
4.9.	Reconocimientos y última etapa de la carrera de Tanizaki	289
4.10.	El momento japonés de Tanizaki	293
4.10.1.	El "primer" exotismo	294
4.10.2.	El "segundo" exotismo	298
4.10.3.	Ideario estético y literario	301
4.10.4.	Kantō vs Kansai y Tokio vs Osaka	304
4.10.5.	El "momento japonés" ensayístico: la luz opaca y la sombra sutil	308
4.10.6.	El "momento japonés" en la labor traductora: la <i>Historia de Genji</i>	316
4.10.7.	El "momento japonés" narrativo: <i>Las hermanas Makioka</i>	322
Capítulo V La reflexión de Tanizaki sobre el japonés literario moderno		329
5.1.	Objetivo de los ensayos	331
5.2.	Los estilos literarios según Tanizaki	336
5.2.1.	La clasificación de los estilos según Tanizaki	336
5.2.2.	La clasificación del estilo del japonés literario de lenguaje coloquial según Tanizaki	339
5.3.	El japonés literario clásico y el japonés literario de lenguaje coloquial	342
5.3.1.	Los defectos del estilo coloquial moderno según Tanizaki	342
5.3.2.	Los aspectos de la preeminencia del japonés literario clásico ante el japonés literario de lenguaje coloquial según Tanizaki	346
5.4.	El efecto audiovisual de textos según Tanizaki	351
5.4.1.	El efecto visual	351
5.4.2.	El efecto musical	355

5.5.	Valores defendidos por Tanizaki	359
5.5.1.	La reconsideración de la cualidad de vocablos en las obras clásicas	360
5.5.2.	El intento por emplear vocablos fáciles de comprender y familiares para lectores	364
5.5.3.	El efecto causado por la omisión de sujetos y su relación con las expresiones respetuosas <i>keigo</i>	367
5.5.4.	El uso de los lenguajes masculino y femenino	370
5.5.5.	La existencia de " <i>huecos invisibles</i> "	374
5.5.6.	La "virtud de silencio"	378
5.6.	El análisis de los textos	380
5.6.1.	Referentes clásicos	381
5.6.2.	Referentes modernos	393
5.6.2.1.	El japonés literario de Mori Ōgai	394
5.6.2.2.	El japonés literario en lenguaje coloquial de Ōgai	408
5.6.2.3.	El texto del japonés literario clásico de Izumi Kyōka	418
5.6.2.4.	El texto del japonés literario de lenguaje coloquial de Kyōka	421
5.6.3.	Referentes contemporáneos	430
5.6.3.1.	Los textos de Nakazato Kaizan	430
5.6.3.2.	Los textos de Satō Haruo	437
5.6.3.3.	Los textos de Kubota Mantarō	442
5.6.3.4.	Los textos de Uno Kōji	452
5.6.3.5.	Los textos de Shiga Naoya	459
5.6.3.6.	Los textos de Mushanokōji Saneatsu	468
5.6.3.7.	Los textos de Satomi Ton	476
Capítulo VI	Conclusiones	489
6.1.	Respuesta a las preguntas de investigación	490
6.2.	Futuras líneas de investigación	514
	Bibliografía	519

Anexo I	
Traducción del ensayo <i>Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno</i>	541
Anexo II	
Traducción del ensayo <i>Manual para elaborar textos</i>	577
Anexo III	
Bibliografía de Tanizaki Jun'ichirō	743



## Índice de tablas y figuras

### Tablas:

Tabla 1	Relación de las vocales con los <i>kanji</i> correspondientes	121
Tabla 2	Pronunciaciones en japonés según los sistemas fonéticos <i>Wu, Han y Tang</i>	123

### Figuras:

Fig. 1	Okoto-ten en un texto de <i>Hakushi-monjū</i>	130
Fig. 2	Proceso de transformación del <i>katakana</i> y el <i>hiragana</i>	131
Fig. 3	Pronunciaciones con el signo diacrítico y sin él de la época Nara (siglo VIII)	132
Fig. 4	<i>Sō-sho</i> , escritura en cursiva	134
Fig. 5	<i>Ashide-gana</i> , una etapa anterior a <i>hiragana</i>	134
Fig. 6	Poema 850 del poemario <i>Man'yō-shū</i> , escrito en <i>man'yō-kanabun</i>	138
Fig. 7	Inscripción cincelada en <i>kanbun kundoku-tai</i> en la espalda de la aureola de la estatua de una divinidad budista (templo Hōryū-ji)	138
Fig. 8	Fragmento del diario de Fujiwara no Michinaga (966-1028) en <i>kanbun kundoku-tai</i>	138
Fig. 9	Texto con <i>okuri-gana</i>	138
Fig. 10	Texto con <i>okuri-gana</i> y el signo de <i>kaeri-ten</i>	138
Fig. 11	Borrador de un sermón escrito en <i>kanji katakana majiri-bun</i>	140
Fig. 12	Palabras dirigidas a deidades sintoístas, <i>norito</i> , de <i>Engi-shiki</i> , escritas en <i>senmyō-tai</i>	140
Fig. 13	今昔物語 ( <i>Konjaku monogatari / Cuentos de pasado lejano</i> ), escrito en <i>kanji katakana majiri-bun</i>	141
Fig. 14	Fragmento del registro del país de Sanuki del siglo IX, escrito en <i>sōgana-bun</i>	142
Fig. 15	Fragmento de 土佐日記 <i>Tosa nikki (Diario de Tosa)</i> , escrito en <i>hiragana-bun</i>	142
Fig. 16	Pronunciaciones con signos diacríticos y sin ellos de la actualidad	150

Fig. 17	Portada de la revista Sunday Mainichi (número especial de abril de 2011)	190
Fig. 18	Discurso del emperador Akihito en su entronización (texto recogido de la revista Shūkan Yomiuri, número del 25 de noviembre de 1990)	192
Fig. 19	Mapa del barrio Yamanote y los barrios populares a finales de la época Edo	207
Fig. 20	尊敬語 ( <i>sonkei-go</i> )	222
Fig. 21	謙讓語 ( <i>kenjō-go</i> )	223
Fig. 22	Poema de Sutoku-in recopilado en 百人一首 ( <i>Hyakunin-isshu</i> )	353
Fig. 23	Poema de Ariwara no Narihira recopilado en 百人一首 ( <i>Hyakunin-isshu</i> )	353
Fig. 24	行書 ( <i>Gyō-sho</i> ), <i>kanji</i> en semi-cursiva	354
Fig. 25	隸書 ( <i>Rei-sho</i> ), estilo de escritura que los monjes empleaban para copiar textos sagrados	354
Fig. 26	篆書 ( <i>Ten-sho</i> ), estilo de escritura cincelado en los sellos	354

# Capítulo I

## Introducción

### 1.1. Tema de la tesis

El momento en el que Tanizaki Jun'ichirō, objeto central de esta tesis, fue elogiado por obras como *少年* [*Shōnen* / *El placer secreto del muchacho*] y *幫間* [*Hōkan* / *El animador de fiestas*] así como el propio año 1910 en el que iniciara su andadura literaria, fue un momento en el que el mundo literario japonés se encontraba en medio de una encrucijada a causa de diversos motivos: en primer lugar, estaba dominado por el naturalismo japonés —el naturalismo europeo y su ideología fue una de las tendencias europeas introducidas con el inicio de la restauración Meiji; de hecho, el naturalismo europeo ejercería una notable influencia en el pensamiento y en la literatura japonesas de entonces, a pesar de que el naturalismo japonés se desarrolló de forma muy diferente al europeo— y, ante esta situación, la postura de algunos intelectuales que lo apoyaban y otros que lo denostaban terminó por generar grupos literarios tales como el grupo esteticista del que Tanizaki formaba parte, el grupo humanista o el grupo de nuevos intelectuales. En segundo lugar, el suceso llamado el *Caso de Alta Traición* (1910) —la detención y ejecución posterior de varios comunistas y anarquistas a causa de un presunto y fallido complot para asesinar al emperador Meiji— tuvo unas consecuencias tan negativas para los escritores naturalistas que, finalmente, el naturalismo japonés se vio obligado a desaparecer de la historia de la literatura japonesa a causa de que las autoridades tildaban a sus escritores y sus simpatizantes de elementos peligrosos.<sup>1</sup> Por último, el posicionamiento del japonés literario basado en lengua coloquial estaba en una fase decisiva: incluso los periódicos empezaron a redactar los artículos en este estilo y los escritores que insistieron en escribir sus obras en japonés literario clásico empezaron a optar por crear sus obras en él.

El inicio de la "pugna" entre el japonés literario clásico y el de lenguaje coloquial se encuentra en el movimiento de unificación de lo oral y lo escrito,

---

<sup>1</sup> Okuno Takeo, *日本文学史 —近代から現代へ—* [*Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he—* / *Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—*], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 66-67.



*gentun-itchi*, y hay que rastrear la causa de este movimiento en la historia de la evolución de la lengua japonesa y remontarse de hecho hasta su origen. La introducción progresiva de los *kanji* o caracteres chinos a lo largo de varios siglos —aproximadamente entre el siglo II y el V—<sup>2</sup> permitió el acceso de la lengua japonesa a la escritura. Su "domesticación" dio lugar a diversos estilos literarios, a la aparición de los silabarios *katanaka* y *hiragana* y a su posterior difusión; sobre todo la del *hiragana* entre las mujeres de la clase noble, quienes hicieron posible el nacimiento de la llamada "literatura femenina", una literatura característica de la edad de oro de la literatura japonesa clásica donde las obras más representativas son *源氏物語 Genji monogatari* (*Historia de Genji*), cuya autora es Murasaki Shikibu y *枕草子 Makura no sōshi* (*El libro de la almohada*), de Sei Shōnagon. Al mismo tiempo, la era Heian fue muy importante no solo por suponer el momento de aparición de los silabarios y su difusión o la creación de géneros literarios, sino también porque el japonés oral y el escrito resultaron en ella más afines a consecuencia de que en ese momento se escribía tal y como se hablaba.

Sin embargo, al entrar en la época feudal, desde finales del siglo XII, la sociedad dominada por la clase samurái empezó a querer dar brío y un tono enérgico al lenguaje, en lugar de la elegancia y sutileza buscada en épocas anteriores. En efecto, la retórica de la época Heian no satisfacía el gusto de la clase samurái. Por ello, el estilo literario *hiragana-bun* que las doncellas de la corte empleaban fue sustituido por el *kanbun-tai* —estilo de expresión china—, por producir una impresión robusta y varonil. En esta época, la lengua oral y la escrita —que tan afines eran en la época Heian— empezaron a alejarse, y en las épocas posteriores esa tendencia se acentuó a causa de la diferencia de su naturaleza: la lengua oral se adapta con facilidad a la actualidad de cada momento, mientras que la escrita es propensa a conservar su forma. Aunque en la época Tokugawa (1603-1868), concretamente en la segunda mitad del siglo XVIII, Edo se convirtió también en el centro cultural del país y la lengua japonesa empezó a consolidar su forma, lingüísticamente hablando, para convertirse en el japonés moderno que habla en la actualidad;<sup>3</sup> sin embargo, las expresiones de lo oral y lo escrito estaban

---

<sup>2</sup> Yamaguchi Yōji, 日本語の奇跡 —<アイウエオ> と <いろは> の発明— [Nihongo no kiseki —<aiueo> to <iroha> no hatsumei— / Milagro del japonés —la creación de <aiueo> e <iroha>—], Tokio Shinchō Shinsho, 2007, p. 21-22.

<sup>3</sup> Yamaguchi Nakami, 日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa], Tokio,

ya muy lejos la una de la otra y la diferencia que existía entre ellas parecía insalvable, ya que en la época Edo, a causa de la distinción de clases sociales, la gente hablaba de manera distinta en función de la clase a la que pertenecía. Una agrupación profesional específica creaba su propio lenguaje —de tipo gremial— y empezó a observarse también una cierta alteración fonosintáctica junto con la existencia de muchos dialectos al tiempo que la lengua escrita se aferraba a preservar el estilismo tradicional que se venía practicando.

Cuando Japón decidió abrir todos los puertos del país a mediados del siglo XIX aboliendo el aislamiento diplomático —*sakoku*— que había impuesto el sogunato Tokugawa a comienzos del siglo XVII, resultó traer consigo un cambio repentino en la sociedad japonesa: la apertura del país permitió también la introducción de muchos elementos occidentales, tanto socioculturales como científicos. Dichas influencias aportaron a Japón nuevas ideologías y tendencias tanto políticas como socioculturales, y sirvieron para estimular aún más el afán de modernizar e industrializar el país para convertirlo en un Estado moderno por parte de los dignatarios del nuevo gobierno así como por parte de los intelectuales; sirvió para abrir su mentalidad e ilustrarse en nuevos horizontes. Sin embargo, esta avalancha de influencias extranjeras finalmente llegó a causar un cierto desorden cultural y lingüístico en la sociedad japonesa.

Ante la necesidad de solucionar los problemas que suscitaba la introducción de un gran número de vocablos nuevos —sobre todo occidentales—, de los que los japoneses no tenían conocimiento previo, se optó por traducirlos empleando *kanji*, para poder facilitar con ello su asimilación. Hay que admitir que el incremento de nuevos vocablos comportó el enriquecimiento del japonés moderno. Sin embargo, por encima del júbilo por el enriquecimiento del japonés como lengua con la introducción de nuevos vocablos, para los intelectuales existían unas cuestiones primordiales que había que solucionar: establecer un japonés estándar y unificar lo hablado y lo escrito.

Remontándonos en el tiempo, durante la época Edo no se permitía la libre circulación ni el traslado de una localidad a otra de la población: ello resultó ser la causa de que en cada lugar se formara un dialecto que difería de otras localidades a escasos kilómetros.<sup>4</sup> Surgió con ello un problema de comunicación entre gente de localidades

---

Iwanami Shinsho, 2006, p. 128.

<sup>4</sup> Mizuhara Akito, 江戸語・東京語・標準語 [*Edo-go, Tōkyō-go y hyōjun-go / Los lenguajes de Edo, de*

diferentes a las que en muchas ocasiones se les hacía prácticamente imposible comunicarse a pesar de que los hablantes fueran de pueblos vecinos. Ante esta situación, lo primordial era establecer un japonés estándar con el que toda la población del país pudiera comunicarse sin ningún problema ni dificultad<sup>5</sup> y, al mismo tiempo, promover el movimiento *genbun-itchi*, cuyo fin era unificar lo hablado y lo escrito.<sup>6</sup> Podría decirse que estas medidas formaban parte de la política lingüística por la que el nuevo gobierno tenía la intención de infundir en la población la idea de que Japón era un único Estado donde todos los habitantes eran su pueblo y, por tanto, debían hablar el mismo idioma.<sup>7</sup> Al mismo tiempo, la difusión del japonés estándar significaba la pérdida de peso sociolingüístico por parte de los dialectos.<sup>8</sup>

Aunque la unificación de lo oral y lo escrito significaba una nueva etapa en la evolución de la lengua japonesa, requería de grandes esfuerzos por parte del nuevo gobierno y, al mismo tiempo, suponía la sentencia para el fin del japonés literario clásico, la lengua hablada en la época Heian y con una historia milenaria a sus espaldas. No obstante, el japonés literario basado en la lengua coloquial —dicho de otra manera, el japonés literario moderno— no logró difundirse de la noche a la mañana, ya que el conservadurismo y el formalismo a la hora de redactar documentos oficiales favorecieron la supervivencia del japonés literario clásico.<sup>9</sup> Igualmente, su tonalidad briosa y enérgica también resultaba útil, por ejemplo, para el tipo de impacto que se persigue obtener en el mundo de los medios masivos de comunicación.<sup>10</sup> Después de un proceso de avance y retroceso, cuando finalmente el japonés literario basado en la lengua coloquial logró afianzarse, el japonés literario clásico se vio obligado a sobrevivir únicamente en obras clásicas y de forma específica en los subtítulos de artículos de periódicos o revistas.<sup>11</sup> Mas, antes que en el mundo de comunicación, el

---

*Tokio y del estándar*], Tokio, Kōdan-sha Gendai Shinsho, 1994, p. 14.

<sup>5</sup> Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 169.

<sup>6</sup> *Idem.*, p. 174.

<sup>7</sup> Mizuhara Akito, *江戸語・東京語・標準語 [Edo-go, Tōkyō-go y hyōjun-go / Los lenguajes de Edo, de Tokio y del estándar]*, Tokio, Kōdan-sha Gendai Shinsho, 1994, p. 35 y p. 87.

<sup>8</sup> *Idem.*, p. 106.

<sup>9</sup> Miura Katsuya, *近代日本語と文語文 —今なお息づく美しきことば— [Kindai nihongo to bungo-bun —Imanao ikizuku utsukushiki kotoba— / El japonés moderno y textos en japonés literario clásico —el bello lenguaje que aún sobrevive—]*, Tokio, Bensei Shuppan, 2014, p. 84-85.

<sup>10</sup> *Idem.*, p. 221.

<sup>11</sup> *Idem.*, p. 233.

estilo *genbun-itchi* logró afianzar su posición primero en el mundo literario a manos de escritores como Futabatei Shimei y Yamada Bimyō<sup>12</sup> y, posteriormente, los escritores naturalistas fueron los encargados de la difusión del japonés literario en lenguaje coloquial, ya que los naturalistas japoneses pretendieron describir la realidad de su propia vida de forma detallada y el japonés literario de lenguaje coloquial les fue conveniente para ello por permitirles expresarse libremente.<sup>13</sup>

En el marco de esta evolución de la lengua literaria, Tanizaki publicó a lo largo de una trayectoria creativa de sesenta años unas cuatrocientas obras que abarcan géneros como narrativa, ensayo, textos teatrales, guiones cinematográficos y traducciones. Durante dicho lapso de tiempo, en el que su estilo literario varió en función de las etapas que él mismo atravesaba como escritor, no solo hubo obras de trasfondo contemporáneo, sino también obras de carácter histórico y escritas en una gran variedad de estilos y modalidades textuales: estilo confesional, monologado, dietarístico, dialecto de Osaka, etc. Por muchos cambios que hubiera en cuanto a temas y por muy variados que fueran estilos literarios empleados en su creación, lo que más caracteriza a Tanizaki como escritor es la riqueza del lenguaje que emplea en cada una de sus obras. Daba mucha importancia al uso de expresiones e incluso al de la tipografía en cada una de sus obras. Este refinamiento estilístico era posible porque Tanizaki conocía en profundidad el efecto que podría causar cada vocablo o cada expresión a través de los efectos tanto musical como visual y, por consiguiente, el efecto psicológico que podría suscitar en los lectores mediante los diversos usos del lenguaje; por lo tanto, era consciente de cómo manejarlo de la forma más adecuada.

En la educación recibida como en sus días de niñez, acudía, como era costumbre en la época, a una academia privada para aprender *kangaku* —lección de textos en composición china— después de terminar sus clases en la escuela. En ella se hacía a los alumnos leer textos de composición china en voz alta sin que el maestro explicara nada sobre el contenido de los mismos. Gracias a ello, se hizo consciente de la importancia del efecto musical y visual, del que se harán observaciones en un capítulo

---

<sup>12</sup> Maeda Ai, *近代文学の胎動* [*Kindai bungaku no taidō / Los primeros movimientos de la literatura*], 三好行雄 編 Miyoshi Yukio (ed.) en, *近代日本文学史* [*Kindai Nihon bungaku-shi / La historia de la literatura japonesa moderna*], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975, p. 19.

<sup>13</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 11* [*Nihon bungaku no rekishi 11 / Historia de la literatura japonesa 11*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 18

posterior. Por lo tanto, disponía del conocimiento suficiente para redactar textos en japonés literario clásico, tanto en el estilo de expresión japonesa como en el de expresión china —de hecho, se le otorgaron en varias ocasiones premios por la calidad de algunos poemas en composición china presentados en concursos escolares—, y siguió presentando casi todas sus obras en japonés literario basado en lengua coloquial, exceptuando algunos prefacios y epílogos.<sup>14</sup>

En relación con la transición de su estilo literario, a pesar de que en los primeros años de su carrera Tanizaki tomara partido en contra del naturalismo japonés e intentara mostrarse desafiante frente a él, en esta etapa se observa una clara impronta naturalista en su estilo. Al mismo tiempo, procuraba emplear vocablos más llamativos y sugestivos para crear tanto el ambiente sensual como la sensación de dolor físico imaginario que evocaba placeres secretos. Pasada esta etapa, durante un tiempo se convirtió en un ferviente defensor de todo lo occidental y negó o dejó de lado todo lo que tuviera que ver con el Japón antiguo o tradicional. Aunque Tanizaki no conoció a Occidente en profundidad, su predilección por su cultura representó varios años dentro de una etapa que en esta tesis definimos como su "primer" exotismo, siendo *痴人の愛* *Chijin no ai (Naomi)* (1924) la obra culminante para representarla.

Debido al Gran Terremoto de Kantō acaecido en 1923 —un acontecimiento que podría definirse como un "antes" y un "después" en la conciencia de Tanizaki como hombre de letras—, Tanizaki se vio obligado a trasladarse a Kansai, donde había viajado de joven. En dicho momento, había sentido una cierta aversión por su dialecto y por las costumbres de sus gentes; sin embargo, fue allí donde encontraría un ambiente tradicional que él daba por desaparecido para siempre. Dicho "ambiente tradicional" le evocó su tierra natal, el barrio popular de Tokio en el que nació y donde creció y, sobre todo, supuso un lugar donde aún se preservaba el aire del antiguo Edo; un mundo que a Tanizaki le hacía sentirse orgulloso por pertenecer a él. Sin embargo, por encima del convencimiento del escritor acerca de haber perdido su tierra natal, el descubrimiento de dicho ambiente le hizo tomar en su estilo literario un rumbo completamente contrario al seguido hasta entonces. Empezó a sumergirse en su "segundo" exotismo, que era el mundo tradicional japonés, como si su estilo siguiera un movimiento pendular. Este es,

---

<sup>14</sup> Yamamoto Natsuhiko, 文語文 [*Bungo-bun / Textos en japonés literario clásico*], Tokio, Bunshun Bunko, 2003, p. 38.

de hecho, otro aspecto que forma parte del tema de estudio.

En el momento cuando el vaivén del "péndulo" se encontraba en un polo —el "segundo" exotismo— se dio cuenta del efecto psicológico que podría ejercer la cualidad de la voz femenina en combinación con el potencial que poseía el dialecto de Osaka. Así mismo, mientras estaba embriagado por lo occidental, Tanizaki profesaba una adoración incondicional por el blanco deslumbrante; en cuanto su gusto se volvió tradicional, dicha blancura nítida cedió paso a un blanco opaco y sosegado. Fue así como empezó a apreciar la belleza sumergida en la penumbra, cuyo fruto es 陰翳礼讃 *In'ei raisan* (*El elogio de la sombra*) (1933). En dicha obra, Tanizaki no se limitó a elogiar todo lo tradicional y todo lo que se escondía en la oscuridad como antítesis de la etapa anterior, sino que más bien desplegó sus reflexiones acerca de la comparación cultural entre Occidente y Japón basándose en dicha estética, que daba una impresión a veces sosegada y otras veces fantástica en la sombra. Por otro lado, el "segundo" exotismo resultó también dar la oportunidad a Tanizaki de reflexionar sobre las culturas. Por lo tanto, la reflexión cultural no se limitó solo a la cuestión de Occidente y Japón, sino que extendió su punto de vista hacia Kansai y Kantō también, cuyos frutos son 私の見た大阪及び大阪人 *Watashi no mita Ōsaka to ōsaka-jin* [*Mis pareceres sobre Osaka y su gente*] (1932) y 東京を思ふ *Tōkyō wo omou* [*Añorando a Tokio*] (1934).

Mientras que Japón se fue volviendo cada vez más militarista con el paso del tiempo, el mundo literario de Tanizaki, basado en una vida llena de concepción epicúrea, se veía cada día más amenazado a causa de que su ideario sobre la literatura no encajaba con la política de entonces. Así pues, la inquietud de Tanizaki le llevó a escribir su obra maestra, 細雪 *Sasameyuki* (*Las hermanas Makioka*), con el fin de preservar dicho mundo lleno de epicureísmo; sin embargo, no pudo publicarla bajo prohibición del gobierno militar y tuvo que posponer su publicación hasta después de terminar la guerra, ya que en dicha obra Tanizaki reflejaba que los elementos occidentales estaban bien asimilados en la vida cotidiana de los personajes principales y que dichos personajes vivían sin renunciar a su estilo de vida epicúrea. Por añadido, el ambiente de la obra no se ensalzaba el patriotismo de ninguna manera; todos estos aspectos hicieron que el gobierno militar de entonces la considerara como una obra antipatriótica. Antes de esta obra, trabajó en la versión al japonés moderno de la *Historia de Genji*, narración cumbre de la literatura japonesa escrita en el siglo XI. Aunque la propuesta inicial de dicho

trabajo era de índole comercial y no una iniciativa propia de Tanizaki, la *Historia de Genji* —una obra que describía el esplendor de la vida de nobles en la época dinástica de Heian— terminaría por no ser del agrado de las autoridades militares, por lo que se vio obligado a tergiversar y omitir algunos capítulos con el fin de evitar la censura del gobierno militar del momento. Por ello, después de la Segunda Guerra Mundial emprendió de nuevo la tarea de completar la versión recuperando los capítulos omitidos en la primera —finalmente, un año antes de su muerte, trabajó en la tercera versión con el fin de actualizar la ortografía y adaptar el lenguaje a ella—. A través de estas obras, se puede observar no solo el uso del lenguaje, sino también el interés de Tanizaki por la situación en la que se encontraba Japón.

A nivel personal, establecerse en Kansai y encontrar su "segundo" exotismo, experimentando el denominado "momento japonés", le dio la oportunidad de hacer la comparación cultural mencionada anteriormente. Sin embargo, en el aspecto social, los elementos introducidos en la segunda mitad del siglo XIX ya habían sido asimilados en la vida cotidiana de los japoneses; la influencia de las lenguas extranjeras había reflejado su efecto en la lengua y el empleo del japonés literario basado en lengua coloquial también estaba ya generalizado. Sin embargo, el uso generalizado del japonés literario en lenguaje coloquial mostraba una cierta tendencia a pretender expresar con detalle y empleando todos los vocablos posibles. Ante esta situación, Tanizaki, que era partidario de la elegancia del japonés literario clásico, empezó a hacer reflexiones sobre el estilo literario japonés: unas reflexiones que, quedaron plasmadas en los ensayos *現代口語文の缺點について* *Gendai kōgo-bun no ketten ni tsuite* [*Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno*] (1929) y *文章読本* *Bunshō dokuhon* [*Manual para elaborar textos*] (1934). Así pues, el tema de esta tesis se centra en analizar las reflexiones por las que Tanizaki consideró los defectos y las limitaciones que se perciben en la lengua japonesa moderna, junto con las informaciones complementarias sobre las ideas literarias de Tanizaki a través de la transición estilística, la evolución de la lengua japonesa y de la literatura japonesa moderna.

## **1.2. Objetivo y preguntas de investigación**

Por su gran calidad literaria y por el aspecto polifacético de sus obras, Tanizaki ha sido estudiado desde varios puntos de vista en diversos temas que aparecen

a lo largo de su trayectoria, como su tendencia masoquista psicológica, su predilección por Occidente, su adoración hacia una figura femenina perversa por parte de sus figuras masculinas, su retorno al ambiente del Japón tradicional, su aprecio por la penumbra, por la figura materna que evoca con añoranza, su concepto de sexualidad asexuada o su fetichismo por todo lo asociado con lo blanco, entre otros. De hecho, entre dos simposios internacionales sobre Tanizaki, en el primer Simposio Internacional celebrado en 1995, los temas de las ponencias se centraban solo en los aspectos literarios de sus obras, y hasta el Simposio de 2007 no apareció ninguna ponencia que tratase acerca de sus aspectos lingüísticos y sobre sus ideas acerca del japonés literario. Esta ponencia se presentó bajo el título de 欠陥のある言語と言語の欠陥を超えて – 文章読本 *Kekkan no aru gengo to gengo no kekkan wo koete – Bunshō dokuhon [Lengua con defectos y más allá de los defectos de la lengua – Manual para elaborar textos]*; sin embargo, como no se han publicado las actas, únicamente se ha podido conseguir el programa del simposio con los títulos de las ponencias colgado en Internet.<sup>15</sup> Por lo tanto, se puede considerar que existe un vacío en la investigación desde el punto de vista de sus ideas en relación al japonés literario y, por lo mismo, otro de los propósitos de esta tesis es el de insertarse en esta clase de estudios para fomentar, con ello, un mayor número de investigaciones sobre aspectos lingüísticos a través de las obras de Tanizaki.

Poniendo como premisa todo lo dicho en el apartado anterior, esta tesis tiene el objetivo de analizar el japonés literario moderno en contraste con el japonés literario clásico, sobre los que Tanizaki desarrolló sus propias ideas y opiniones, compendiadas en sus dos ensayos *Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno* y *Manual para elaborar textos*, exponiendo sus propias obras literarias como trasfondo que atestigua y plasma sus ideas. Así pues, en esta tesis se intentará dar respuesta a las siguientes preguntas de investigación, dividida en dos bloques: por un lado, en relación al aspecto lingüístico, las preguntas 1 a la 6 y, por otro, en relación con el "momento japonés" de Tanizaki, desde la 7 a la 9. Empezaremos por las preguntas relacionadas con el aspecto lingüístico y después aquellas relacionadas con el aspecto cultural.

Cuando Tanizaki nació, en 1886, el movimiento para unificar lo oral y lo

---

<sup>15</sup> フランス国立東洋言語文化大学日本研究センター INALCO, 谷崎潤一郎パリ国際シンポジウム 谷崎潤一郎 – 境界を超えて [*Tanizaki Jun'ichirō, ou l'écriture par-delà les frontières*], [www.inalcocej.free.fr](http://www.inalcocej.free.fr)



escrito *genbun-itchi* estaba en proceso de posicionarse como el estilo del japonés literario moderno. Aunque el estilo del japonés literario clásico estaba perdiendo terreno, por un lado el peso que este estilo preservaba gracias a su tradición milenaria era innegable y, por otro, se daba el hecho de que la gente sentía aún desconfianza acerca del potencial del estilo de *genbun-itchi* por no poder evaluar si, con él, ciertamente sería posible escribir o expresar todo tal y como se pretendía transmitir.<sup>16</sup>

Por su parte, Tanizaki pasó su infancia en medio de esta circunstancia y, como era costumbre entonces, acudía a una academia privada para aprender textos en composición china. La experiencia a través del método didáctico de leer el texto en voz alta repetidas veces, sin que el maestro explicara el significado, resultó inculcar a Tanizaki la importancia no solo de su efecto musical, sino también del efecto visual a causa de la existencia de varios tipos de tipografía para la lectura y la comprensión espontánea.<sup>17</sup>

Pese a que los elementos socioculturales introducidos en la segunda mitad del siglo XIX resultaron enriquecer la lengua japonesa creando nuevos vocablos, esa abundancia empezó a resultar superflua. Tanizaki estaba al corriente de esta situación confusa y, al mismo tiempo, la vida en Kansai y las actividades creativas con una productividad considerable también proporcionaron a Tanizaki la oportunidad de reflexionar sobre las funciones y el valor lingüístico del japonés literario, compendiando sus ideas en dos ensayos cuyos títulos han sido previamente mencionados: *Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno* y *Manual para elaborar textos*.

Así pues, de entrada, cabe plantear dos preguntas de investigación:

1. ¿Qué elementos y características concretos del japonés literario moderno consideraba Tanizaki como limitaciones y por qué?

2. ¿Cuáles son las ideas que Tanizaki expone sobre el japonés literario

---

<sup>16</sup> Miura Katsuya, *近代日本語と文語文 – 今なお息づく美しきことば – [Kindai nihongo to bungo-bun – Imanao ikizuku utsukushiki kotoba – / El japonés moderno y textos en japonés literario clásico – el bello lenguaje que aún sobrevive –]*, Tokio, Bensei Shuppan, 2014, p. 83-84.

<sup>17</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *文章読本 [Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos]*, Tokio, Chūō Kōron, 1934; la versión de la obra citada está incluida en *谷崎潤一郎全集第二十一巻 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkān / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.21]*, Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 26-27; esta cita se encuentra en las páginas 596-600 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

moderno, tanto desde el punto de vista estético como desde el punto de vista técnico o del propiamente lingüístico en los dos ensayos que escribe sobre este tema y cuya publicación coincide con su "momento japonés"?

A medida que desarrollaba sus reflexiones acerca del japonés literario, compendiadas en los dos ensayos mencionados anteriormente, Tanizaki hacía mención de la elegancia y la fluidez de los textos en el japonés literario clásico, junto con la belleza de la escritura en cursiva que evocaba una calidez y una tonalidad agradable al oído: a causa de estos aspectos llegó a reclamar que debería recuperarse la esencia del japonés literario clásico. En relación a este punto, podríamos plantear las dos preguntas siguientes:

3. ¿En qué medida se puede entender la reivindicación de los elementos clásicos y tradicionales y su crítica del japonés literario en lenguaje coloquial como una especie de elitismo en el discurso de Tanizaki?

4. ¿Hasta qué punto la escritura de una obra como *Las hermanas Makioka* o la traducción al japonés literario moderno de la *Historia de Genji* son coherentes con las ideas que Tanizaki expone sobre el japonés literario moderno en sus ensayos sobre el tema?

La vida en Kansai para Tanizaki no se limitaba solo al reencuentro con el ambiente de su tierra natal, sino que también le aportó la causa para reconsiderar el funcionamiento de la lengua japonesa a través del dialecto de Kansai —en su primer viaje, cuando era joven, solo sintió por él una cierta aversión— y de la cualidad de las voces femeninas y el dialecto de Kansai. En este punto plantharemos también las dos preguntas siguientes:

5. ¿Cómo puede entenderse el interés que Tanizaki expresa en sus ensayos sobre la variación lingüística basados en el género de los hablantes y especialmente en la lengua propia de las mujeres de la zona de Kansai?

6. ¿Cómo puede entenderse la valoración que el autor hace del dialecto de Kansai en su "momento japonés"?

Cuando Tanizaki presentó sus obras *El placer secreto del muchacho* y *El animador de fiestas* en 1910, fue elogiado por Nagai Kafū y, con su panegírico, logró marcar su primer hito en el mundo literario. También fue el momento en el que no solo los escritores naturalistas —quienes, cabe recordar, difundieron el uso del japonés literario de lenguaje coloquial en el mundo literario—, sino también escritores que, en general, hasta entonces escribían sus obras en japonés literario clásico, empezaron a escribir en japonés literario de lenguaje coloquial; es decir, Tanizaki empezó su trayectoria como hombre de letras en medio de la transición del estilo de japonés literario clásico al moderno. Pese a disponer de suficiente conocimiento del japonés literario clásico, Tanizaki siguió escribiendo sus obras en japonés literario basado en lengua coloquial desde el momento de su debut hasta sus últimos días de vida. Además, y sobre todo en sus primeros años en el mundo literario, Tanizaki prefirió emplear vocablos lo más sugestivos posibles para evocar un ambiente lleno de hechizo y embriaguez para marcar la diferencia con las obras naturalistas. Si Tanizaki era consciente del efecto que podría causar según qué tipo de vocablos empleara, eso significaría que también estaba al tanto del efecto de cada forma de lenguaje o expresión. Por lo tanto, cabe plantear también la pregunta siguiente:

7. ¿Cómo se posiciona Tanizaki en relación con la literatura japonesa de su tiempo y en qué medida su valoración de la tradición literaria clásica afecta o explica este posicionamiento?

Después de su traslado a Kansai, al verse obligado a retirarse de Tokio debido al Gran Terremoto de Kantō, Tanizaki entró en la etapa más productiva de su actividad creativa; las décadas de 1920, 1930 y 1940 supusieron un período en el que trabajó incansablemente. Mientras se dedicaba a presentar sus obras en público, entró en la etapa, denominada "momento japonés". Sin embargo, dicha etapa no significó solo un simple reencuentro con el ambiente tradicional y, por tanto, el descubrimiento de una "pseudo" tierra natal —le hacía volver a su niñez en un barrio de Tokio que aún

conservaba el ambiente del antiguo Edo, del que él estaba orgulloso de formar parte por su cultura mas convencido de haberlo perdido irremediabilmente debido a la calamidad sísmica—, sino que dio el comienzo a su "segundo" exotismo. En relación a este punto, pues, puede plantearse la siguiente pregunta de investigación:

8. Si su predilección por Occidente era una forma de "exotismo" para Tanizaki, ¿no podría suponerse que este giro sorprendente hacia lo tradicional japonés supone también una variante de "exotismo"? En este caso, ¿en qué consiste este "exotismo" y en qué medida se pueden entender los elementos clásicos y tradicionales que Tanizaki reivindica en su "momento japonés" como una especie de exotismo equiparable al de su interés por los elementos extranjeros de su período anterior?

Por otro lado, los días en los que Tanizaki se inclinó a hacer estas observaciones coinciden con el momento en el que en Japón comenzó el ascenso de las fuerzas militares, que finalmente derivaría en la represión de la libertad de expresión. El desarrollo del militarismo implicaba también denegar todos los elementos extranjeros introducidos en la segunda mitad del siglo XIX, elementos que ya habían sido asimilados en la vida de los ciudadanos japoneses. Igualmente, tampoco se permitía ostentar cualquier tipo de lujo que pareciera antipatriótico. La sensación de urgencia que inquietaba a Tanizaki a causa de sentir que ese mundo que sustentaba su "segundo" exotismo estaba a punto de desaparecer venía de la conciencia de una crisis por la que fuera a perder su tierra natal sustituta. Este pensamiento fue el que le llevó a escribir su obra maestra *Las hermanas Makioka* y a trabajar en la versión de la obra *Historia de Genji* en japonés moderno. Con la premisa de todo lo dicho previamente, se plantea la siguiente y última pregunta:

9. El "momento japonés" de Tanizaki y las ideas que expresa sobre el japonés literario moderno, ¿son reflejo de la situación política —el auge del nacionalismo, en concreto— que se vivió en el Japón durante esos años?

### 1.3. Metodología

El estudio de las ideas de Tanizaki sobre el lenguaje literario moderno que ha de permitir dar respuesta a las preguntas de investigación que hemos planteado se llevará a cabo a través de los pasos siguientes:

- Analizar y traducir sus ensayos, *Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno* y *Manual para elaborar textos*, cuyos textos aparecen como anexos de esta tesis.
- Extraer las ideas principales de Tanizaki presentes en los ensayos en relación al estilo literario: los aspectos que Tanizaki consideraba defectos del japonés literario de lenguaje coloquial y sus limitaciones, las ventajas del japonés literario clásico, los estilos existentes en el pasado y en la actualidad, las características gramaticales de la lengua japonesa que hay que aprovechar, los aspectos singulares de la lengua japonesa, los efectos visuales y musicales, las filias y fobias estilísticas o las literarias y estéticas, entre otros.
- Trazar un mapa de los referentes lingüísticos y literarios que Tanizaki expone en sus ensayos en el ámbito de los referentes clásicos, modernos y contemporáneos con los textos de autores anteriores y contemporáneos a Tanizaki.
- Situar la obra y la evolución de Tanizaki en relación con las ideas que expresa en sus ensayos: el lenguaje de Tokio, el japonés estándar en relación con los dialectos, las variaciones del habla o las expresiones que se emplean según sexo, edad o rango social.
- Contrastar las ideas sobre el japonés literario moderno que Tanizaki expone en sus ensayos con la información sobre sus referentes literarios y la evolución de su obra: para dicho objetivo, se escogen los fragmentos de las obras de la etapa temprana y tardía de los referentes citados.
- Finalmente, dar respuesta a las preguntas de investigación.

### 1.4. Partes en las que se divide la tesis

La tesis se divide en las secciones que describimos a continuación.

En este capítulo de introducción, que es el primero de nuestro estudio, hemos detallado el tema de la tesis, los objetivos concretados en las preguntas de investigación que habrá que responder y la metodología a seguir. A continuación de esta exposición

de las partes que constituyen el cuerpo de la tesis, detallaremos algunas cuestiones formales que afectan a su redacción.

El segundo capítulo de la tesis se compone de una exposición retrospectiva sobre la literatura japonesa moderna a través de las eras Meiji, Taishō y Shōwa, con la evolución sociocultural como trasfondo: el inicio de restauración Meiji, después de abandonar un aislamiento diplomático de más de doscientos cincuenta años, fue un suceso histórico para Japón, que se vio obligado a despertarse del letargo al que había sido sometido hasta entonces en todos los aspectos a causa de la introducción de muchos elementos extranjeros desconocidos hasta entonces. En este capítulo, se va a exponer la evolución de la literatura japonesa moderna bajo la influencia de los idearios literarios europeos y, como consecuencia de dicha influencia, la aparición de varios grupos literarios como el esteticista, el humanista, el de nueva inteligencia y el de nueva sensibilidad, entre otros, a lo largo de las eras Meiji, Taishō y Shōwa hasta después de la Segunda Guerra Mundial, en paralelo de la modernización e industrialización del país como trasfondo.

En el tercer capítulo de esta tesis, va a tratar sobre la evolución de la lengua japonesa y la formación del japonés literario clásico hasta la creación del japonés literario moderno a través del movimiento *genbun-itchi* —la unificación de lo oral y lo escrito—: pese a que el pueblo japonés no poseía la escritura en los albores de su historia, con la introducción de los caracteres chinos la lengua japonesa empezó a desarrollar estilos literarios; sin embargo, entrando en la era moderna, la difusión de *genbun-itchi* resultó arrinconar el japonés literario clásico de historia milenaria. Junto con la historia de la evolución lingüística del japonés, se exponen las singularidades de la lengua japonesa como expresiones respetuosas *keigo*, la diferencia del habla depende del sexo de hablante, edad o rango social así como la formación del japonés estándar, entre otros.

El capítulo IV se dedica a la exposición de la vida de Tanizaki Jun'ichirō: una observación acerca de sus ideas tanto literarias y culturales como lingüísticas, desde su debut hasta sus últimas obras, a través de la transición de su estilo literario: la etapa "diabólico", la de predilección por Occidente, la del retorno a lo tradicional o la de la búsqueda de la figura materna, entre otras, así como la definición de sus dos "exotismos" y su "momento japonés".

El capítulo V, siendo el tronco principal de esta tesis, se centra en el análisis de las ideas de Tanizaki, basándose en los dos ensayos previamente mencionados y también en el de los textos de escritores que Tanizaki menciona en ellos incorporando para ello referentes clásicos, modernos y contemporáneos —en el caso de los referentes modernos y contemporáneos, se escogen fragmentos de obras de los escritores mencionados por Tanizaki de etapas tempranas y tardías, con el fin de cotejar una posible transición del estilo literario de los mismos—.

En el capítulo VI, con el que concluye esta tesis, daremos respuesta a las preguntas previamente planteadas en el capítulo de introducción. Así mismo, se incluirá un apartado de bibliografías consultadas para la elaboración de la tesis, dividido en tres grupos: fuentes principales —las obras de Tanizaki—, fuentes secundarias I —bibliografía sobre Tanizaki— y fuentes secundarias II —bibliografía de información general—.

Aparte de los capítulos que componen esta tesis, también se incluyen tres Anexos: la traducción de los dos ensayos *Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno* y *Manual para elaborar textos* y la tabla de la bibliografía de Tanizaki.

Este último se expondrá, en formato de Excel, según el año de publicación y el género de la obra, el título original, su transliteración y la traducción del título. También se incluirá dicha información si la obra está traducida al castellano.

En cuanto a la información bibliográfica de las notas al pie, a lo largo de la tesis, se incluirán los datos de la primera edición y los de la edición citada para la tesis, y si existiera la traducción de la obra también se harán constar los datos pertinentes.

### **1.5. Cuestiones formales**

En cuanto a la transcripción de palabras japonesas, se utilizará el sistema de Hepburn reformado, considerado el más aceptado internacionalmente. La estructura fonética en japonés consiste mayoritariamente en la combinación de una consonante y una vocal, aunque hay casos de dos o tres vocales seguidas, o bien la combinación de una consonante, una semiconsonante y una vocal. Por tanto, la pronunciación de la transcripción o la transliteración es casi igual que en castellano, mas en algunos casos presenta diferencias, como por ejemplo en:

- La pronunciación de "gi" o "ge" es como "gui" o "gue" en castellano, respectivamente: Genji, gendai kōgo-bun.
- "h" en japonés es siempre aspirada.
- "j" o "z" en japonés se pronuncian como "j" o "z" en francés, respectivamente.
- "c" y "l" no existen en japonés, por tanto, en caso de que aparezcan los vocablos en lenguas originales que incluyan estas consonantes serán sustituidas en la transcripción por "s" o "k" en el caso de "c" y "r" en el caso de "l". Así mismo, "r" en la transcripción japonesa siempre es simple y, en principio, nunca múltiple.
- Por la existencia de vocal larga en japonés, se transcribe con una vara horizontal encima de la vocal para indicarlo: Jun'ichirō.
- Las dos o tres vocales seguidas se pronuncian por separado cada vocal

En cuanto a los títulos de las obras, se expondrán en orden de título original, transliterado en alfabeto y en último lugar la traducción del título. En cuanto a la traducción del título, si la obra ha sido traducida al castellano y publicada, se citará el título traducido al castellano. En caso de que no exista la traducción en castellano, su traducción será efectuada por la autora de esta tesis. Así mismo, el fragmento de alguna obra, citado en la tesis, también se tratará de la misma manera. En cuanto al modo de exposición de alguna obra, si existe la traducción publicada, el título traducido aparecerá entre paréntesis y, en el caso contrario, se hará entre corchetes.

Así mismo, la descripción del nombre de los autores o de algún suceso histórico a lo largo de la tesis también seguirá la misma pauta: el nombre de la persona o del suceso en original, la transliteración en alfabeto y su respectiva traducción.

En cuanto a los nombres japoneses, conforme al uso japonés, el apellido precede al nombre; en el caso de los nombres pertenecientes a la nobleza o a la clase samurái antes del siglo XV, se inserta *no* —corresponde a "de" en castellano— entre el apellido y el nombre.





## **Capítulo II**

### **La evolución de la literatura japonesa moderna y su trasfondo sociocultural durante las eras Meiji, Taishō y Shōwa**

Las eras Meiji, Taishō y Shōwa, que corresponden con el período que va desde mediados del siglo XIX hasta finales del XX (1868-1989), son épocas muy importantes en el marco histórico de Japón. En ellas, tras despertar del largo y apacible "sueño" que había supuesto un aislamiento diplomático de más de doscientos cincuenta años, no sólo Japón como Estado, sino también los propios habitantes del archipiélago nipón se vieron obligados a someterse y esforzarse en las tareas de modernización del país.

La era Meiji fue su momento más frenético, a causa de que la modernización del país resultaba de hecho la construcción de uno nuevo Estado. Debido a ello tuvo mayor importancia la introducción de nuevas tecnologías, maquinaria, técnicas, etc. provenientes de otros países más avanzados que Japón que el aprendizaje acerca de temas culturales como ideologías, filosofía o literatura occidental.

Tras las guerras con China (bajo el mandato de la dinastía Qing) y la Rusia Imperial, entrando en la Taishō, una sociedad japonesa que ya había experimentado la evolución de su sociedad e industria, empezó a tener problemas sociales como una consecuencia secundaria de su desarrollo. Al mismo tiempo, su población empezó a ilustrarse acerca de las ideologías europeas y empezó a su vez a interesarse en los movimientos literarios europeos. Eran todavía momentos en los que quedaba algo de lo frenético y confuso de los primeros días de la restauración Meiji. Sin embargo, gracias a cierta evolución social y económica, la sociedad empezó a poder cultivarse también en el campo literario.

No obstante, Japón tampoco fue ajena al colonialismo del siglo XX. Los países europeos implementaron su política expansionista en el continente asiático y, ante esta "amenaza" económica, el país optó por desarrollar a su vez su propia estrategia expansionista al tiempo que aceleraba su camino hacia la militarización. La consecuencia fue la intervención en la Segunda Guerra Mundial y su derrota con la rendición incondicional en 1945. Mientras tanto, la literatura, que se desarrolló a veces

siguiendo las corrientes literarias europeas y otras veces poniéndose en contra de ellas, como en el caso de la naturalista y la antinaturalista, también quedó afectada por el vaivén de las circunstancias políticas y bélicas de los años que corrían. Se dieron fenómenos como la opresión de la literatura proletaria y, como consecuencia de ella, la aparición de los "reorientados".

El tema principal de esta tesis es el pensamiento de Tanizaki Jun'ichirō, quien nació en 1886 —unos veinte años después de la restauración Meiji— y murió en 1965: su vida coincide, por tanto, con los momentos más importantes de la historia moderna japonesa. Para desarrollar de la mejor forma posible la presente tesis, se empezará por exponer el proceso de evolución de la literatura japonesa moderna respecto al propio trasfondo de su transición socio-cultural. Por tratarse de una exposición cronológica, en primer lugar se expondrá la evolución de la literatura japonesa moderna y se intercalarán en segundo plano los acontecimientos socio-culturales coetáneos. Si bien pudiera resultar más sencillo exponer ambos aspectos por separado, se hará en el mismo plano para poder contemplar el paralelismo entre ellos.

## 2.1. Antes del albor de la literatura moderna

Después de que a finales del siglo XVII, Matsuo Bashō (1644-1694), Chikamatsu Monzaemon (1653-1725) e Ihara Saikaku (1642-1693) tuvieran éxito en el *haiku*, en el guión del teatro de marionetas *jōruri* y en el guión teatral, respectivamente, después de que a finales del siglo XVIII estuviera en auge la japonología 国学 *kokugaku*, gracias a Motoori Norinaga (1730-1801) y Kamo no Mabuchi (1697-1769) y después de que fueran populares los cuentos de Ueda Akinari (1734-1809) o los *haiku* de Yosa Buson (1716-1784) a lo largo del siglo XIX —que corresponde a el período desde finales de la era Edo a comienzos de la era Meiji—, la literatura japonesa entró en una etapa decadente.<sup>18</sup> La causa está en que durante los años veinte y treinta del siglo XIX, aunque autores de literatura popular como Tamegana Shunsui (1790-1844) y Ryūtei Tanehiko (1783-1842) gozaban de mucho éxito —sobre todo entre las mujeres—, sus obras se limitaban a describir el mundo inmoral de los placeres sensuales y la vida

---

<sup>18</sup> Okuno Takeo, 日本文学史 —近代から現代へ— [Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he— / Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 8-9.

corriente de los barrios populares. Por su parte, Takizawa Bakin (1767-1848) se hizo célebre por sus obras de carácter histórico cuyo tema principal eran la moralización y el destino de los varones. Dicho en otras palabras, por un lado estaría una literatura popular de carácter ficticio que no demostraba, sin embargo, ninguna ideología y, del otro, una literatura que hablaba de la moral o el fundamento de la nación, pero carecía de carácter ficcional.<sup>19</sup> Además de lo expuesto previamente, el concepto de literatura estaba polarizado a causa de que la clase samurái se limitaba por costumbre a leer textos confucionistas o poemas chinos *kanshi*, mientras los ciudadanos se sumergían en el mundo del amor y los sentimientos humanos, ignorando las cuestiones ideológicas o políticas.

Tras la Reforma de Tenpō 天保の改革 (*Tenpō no kaikaku*) de 1841, por la que se empezaron a controlar las publicaciones de cuentos populares y humorísticos así como la de novelas, autores mencionados con anterioridad como Tamenaga, Ryūtei o Takizawa se vieron obligados a cambiar su rumbo debido a la severa censura, al tiempo que autores posteriores se limitaron simplemente a repetir el mismo repertorio de quienes les precedían.<sup>20</sup> En cambio, los intelectuales que por costumbre ocultaban en sus poesías sus verdaderos pensamientos, tales como Rai Sanyō (1781-1832) o Yanagawa Seigan (1789-1858), ante la delicada situación que suponía para el país la llegada de barcos extranjeros (1853) y, con ellos, su exigencia de abandonar el aislamiento diplomático, comenzaron a escribir arengas y adherirse a movimientos que reivindicaban la figura del emperador y la necesidad de expulsar a los "bárbaros".<sup>21</sup>

Con la llegada de la restauración Meiji en 1868, los japoneses se vieron obligados a enfrentarse a un cambio repentino y vertiginoso de la sociedad; en los primeros años de la era Meiji no aparecía ninguna obra literaria que reflejara la sociedad de entonces, puesto que todas las energías de la población debían dedicarse a la urgente

---

<sup>19</sup> Maeda Ai, 過渡期の文学 —近世から近代へ— [Katoki no bungaku —kinsei kara kindai he— / La literatura de las eras de transición —los movimientos en la era moderna—], Miyoshi Yukio (ed.) en 近代日本文学史 [Kindai Nihon bungaku-shi / La historia de la literatura japonesa moderna], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975, p. 2.

<sup>20</sup> Okuno Takeo, 日本文学史 —近代から現代へ— [Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he— / Historia de la literatura japonesa, de la era moderna a la contemporánea], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 9-10

<sup>21</sup> Maeda Ai, 過渡期の文学 —近世から近代へ— [Katoki no bungaku —kinsei kara kindai he— / La literatura de las eras de transición —los movimientos en la era moderna—], Miyoshi Yukio (ed.) en 近代日本文学史 [Kindai Nihon bungaku-shi / La historia de la literatura japonesa moderna], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975, p. 3.

tarea de organizar un nuevo gobierno y una nueva economía. Por ello, la literatura quedó relegada a un segundo plano.<sup>22</sup> Aun así, Kanagaki Robun (1829-1894) publicó varios cuentos humorísticos en los que se describían y ridiculizaban las nuevas costumbres adoptadas entonces. No obstante, resultaban una imitación de mala calidad de las obras humorísticas de la época Edo y no merecen considerarse como obras representativas del albor de un nuevo período. El guion teatral de *kabuki* fue el único género que mantuvo su calidad, ya que el teatro *kabuki* evolucionaba según la aceptación o la crítica del público y siempre se producía según sus gustos. El autor más destacado de los guiones, Kawatake Mokuami (1816-1893), no incluía mucha variedad en el tema de sus obras; si la había, era en forma de adaptación y en función de las características de cada actor. Sin adoptar los elementos propios del teatro moderno, se limitó únicamente a asimilar la novedad de temas o de estilos aceptando el cambio histórico que suponía la restauración Meiji. Sin embargo, y a pesar del meritorio trabajo de Kawatake,<sup>23</sup> habría que esperar hasta finales del siglo XIX para que se produjera una verdadera modernización del teatro *kabuki*.

## **2.2. Cambios políticos, económicos y sociales acaecidos en la era Meiji**

### **2.2.1. Los acontecimientos previos a la restauración Meiji**

Políticamente hablando, el momento clave antes de la restauración Meiji fue cuando el almirante estadounidense Perry apareció con su flota de cuatro barcos en alta mar cerca de la capital Edo, en 1853, con el fin de entregar una carta firmada por el presidente estadounidense que exigía la apertura del país y el inicio de las relaciones comerciales —a finales del siglo XVIII y también a comienzos del XIX, los rusos exigieron lo mismo aunque no lo llegaron a lograr—.<sup>24</sup> El Japón de entonces, bajo el gobierno del *Shōgunato* y a causa del aislamiento diplomático, tenía cerrados todos los puertos a cal y canto y prohibía la llegada de todos los extranjeros, exceptuando a chinos y holandeses. Finalmente, el gobierno accedió a firmar un tratado amistoso y

---

<sup>22</sup> Okuno Takeo, 日本文学史 —近代から現代へ— [Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he— / Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 16-17.

<sup>23</sup> Konishi Jin'ichi, 日本文学史 [Nihon bungaku-shi / Historia de la Literatura Japonesa], Tokio, Kōdansha Gakujutsu Bunko, 1993, p. 185-186.

<sup>24</sup> Konno Shinji, 日本語の近代 —はずされた漢語— [Nihongo no kindai —hazusareta kango— / La era moderna de la lengua japonesa —las palabras de origen chino olvidadas—], Tokio, Chikuma Shinsho, 2014, p. 30

comercial con los Estados Unidos en 1854; sin embargo, las condiciones de este tratado eran menos ventajosas para Japón. Esta desventaja no se dio únicamente con los Estados Unidos, sino que también se vería obligada a firmar tratados en las mismas condiciones con la Rusia Imperial, con Inglaterra y con Holanda en 1854. Por añadido, Japón tuvo que firmar un nuevo otro tratado amistoso y comercial con los Estados Unidos en 1858 por el que se le obligaba a aceptar peores condiciones que las del anterior.<sup>25</sup>

Por otro lado, la derrota de China (bajo el mandato de la dinastía Qing) ante Inglaterra durante la Guerra del Opio en 1842, dejó anonadados a los gobernantes japoneses a causa de una fuerza militar occidental que había doblegado a Qing, quien era apodado "el león dormido" y quien era muy temido por su potencia —sin embargo, lo debilitado de su estado quedó de nuevo patente cuando Japón obtuvo la victoria en la guerra chino-japonesa de 1894—, al mismo tiempo que sintieron amenazada su estabilidad nacional al observar la fuerza militar estadounidense, con sus barcos preparados para la guerra en una bahía cercana a Edo. A causa de ello, los gobernantes japoneses se convencieron de la necesidad de aprender las nuevas tecnologías y comenzaron a dirigir su interés a una ciencia moderna occidental de la que, hasta entonces, solo habían tomado parte de la medicina, la botánica, la química y la astrología. Así pues, contemplando las posibles amenazas exteriores, el gobierno empezó a formar al personal en ingeniería naval y navegación: comenzó la modernización científica y tecnológica del Japón moderno con vistas al desarrollo de la tecnología militar.<sup>26</sup> También, ante potenciales amenazas occidentales y a pesar de unos tratados menos ventajosos para Japón, después de abrir algunos puertos, las regiones adineradas y con potencial económico empezaron a exhortar a las industrias existentes para la producción de cerámica, cera, té, seda o papel con el fin de exportarlos y conseguir fondos para adquirir barcos de guerra y armas.<sup>27</sup>

Al mismo tiempo, se produjeron conflictos políticos entre partidarios de firmar el tratado comercial con los extranjeros y otros que proponían a su vez rechazar

---

<sup>25</sup> Mizushima Yoshitaka, *日本の近代100年史 [Nihon no kindai 100-nenshi / La historia de Japón moderno de los últimos 100 años]*, Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2011, p. 22-28.

<sup>26</sup> Yamamoto Yoshitaka, *近代日本150年 [Kindai Nihon 150-nen / El Japón moderno en 150 años]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2018, p. 2-4.

<sup>27</sup> Sakano Junji, *日本近代史 [Nihon kindai-shi / La historia de Japón moderno]*, Tokio, Chikuma Shinsho, 2012, p. 115.

rotundamente su llegada; esta situación conflictiva se transformó en movimientos que optaron, por un lado, por rechazar a los extranjeros y depositar el gobierno en el emperador — 尊王攘夷 *Sonnō jōi*— y otros que pretendían derrocar el sogunato y abrir el país aboliendo el aislamiento diplomático — 開国倒幕 *Kaikoku tōbaku*—. Tras agravarse el cariz conflictivo hasta el punto de acaecer algunos asesinatos o intentos de asesinato fallidos contra activistas de ambos bandos y contra algunos políticos progresistas del sogunato, el alzamiento en armas de algunos dominios feudales y la pérdida del prestigio del Shōgunato y del último sogún, Tokugawa Yoshinobu (1837-1913), terminaron con la devolución del mando político al Emperador en 1867. Con este acontecimiento histórico, 大政奉還 *Taisei hōkan*, la figura del emperador, que había sido relegada desde la aparición del primer sogunato a finales del siglo XII —el de Kamakura— y desde que el país venía siendo gobernando por los samurái, volvió al escenario para gobernar de nuevo y de forma directa: así se inició la restauración Meiji.

### **2.2.2. Reformas del sistema**

Con el inicio de la restauración Meiji en 1868, ocurrieron una serie de cambios de mucha importancia para el país. En primer lugar, se produjo la proclamación de *el Juramento en cinco artículos* — 五箇条の御誓文 *Gokajō no go-seimon*—, por la que se declaraba la abolición de las costumbres arcaicas y se procuraba la unión de todas las clases sociales. Igualmente, se promulgó el estímulo hacia el conocimiento extranjero para modernizar la nación. También se establecieron asambleas para las deliberaciones necesarias en 1868 y el traslado tanto de la capital como de la residencia del emperador —el antiguo Edo pasó a llamarse Tokio, "capital del este"— en 1869, la supresión de los territorios feudales para convertirlos en provincias — 廃藩置県 *Haihan chiken*— en 1871 y la promulgación de la ley de reclutamiento 徴兵令 *Chōhei-rei* en 1873, por la cual los varones que cumplían veinte años tenían que someterse al sistema de la conscripción nacional, indiferentemente de la clase social a la que pertenecieran. Esta ley de reclutamiento tenía como objetivo de un lado formar una tropa fuerte y moderna para competir con los países occidentales y, del otro, oprimir los movimientos en contra del nuevo gobierno que se producían frecuentemente.

Tras constituir el Ministerio de Educación en 1871, al año siguiente fue promulgado el Decreto sobre el sistema educativo — 学制 *Gakusei*—<sup>28</sup> que intentó difundir íntegramente la educación obligatoria, imitando el sistema francés e introduciendo las asignaturas con las que se educaba en los Estados Unidos. Fue también promulgada la Ley de Educación — 教育令 *Kyōiku-rei*— de 1879. Después de algunas modificaciones en dicha ley, empezaron a constituirse las escuelas para formar maestros, las de formación profesional, las de la educación secundaria y las femeninas. Las escuelas que se fundaron entre 1858 y 1882, como las de Keiō Gijuku, Dōshisha o Waseda, que más tarde se convirtieron en universidades, sirvieron para instruir y formar a jóvenes con talento que lograron edificar una nueva sociedad japonesa.<sup>29</sup>

Por otro lado, políticamente hablando, se trataba de un régimen de gobernación directa a través del emperador. Siendo este el máximo jefe del sintoísmo,<sup>30</sup> en un primer momento el sistema político giró a la teocracia, y en 1870 se declaró el sintoísmo como religión nacional. Sin embargo, este dictamen enseguida fue abolido porque iba en contra del valor de libertad de creencia y del nuevo espíritu de progreso.<sup>31</sup> Aunque el cristianismo seguía prohibido, a partir de 1873 y como respuesta a las protestas de los países occidentales, se dio consentimiento tácito para su predicación y su práctica. Hay que decir que, en realidad, la rama del cristianismo que había sido prohibida en Japón a partir de 1587 era el catolicismo. Sin embargo, al iniciarse la era Meiji, no sólo el catolicismo, sino también el protestantismo se introdujeron. El motivo por el que se consintieron sus actividades de manera tácita fue el de evitar dar una mala imagen que pudiera perjudicar a Japón en el momento de las negociaciones, encaminadas a rectificar los tratados amistosos y comerciales menos ventajosos que se había visto obligada a firmar con los países occidentales en años anteriores.

La restauración Meiji fue también el origen de la introducción masiva de elementos socio-culturales extranjeros al Japón de entonces, que eran completamente

---

<sup>28</sup> Este Decreto no tiene un nombre concreto, pero tiene el subtítulo de 学事御奨励ニ関スル被仰出書 (*Gakuji go-shōrei ni kansuru ôse kōmuri izuru sho* —Informe para fomentar la educación—).

<sup>29</sup> Sakamoto Akira, 日本史 [*Nihonshi / La historia japonesa*], Osaka, Juken Kenkyū-sha, 1969, p. 340.

<sup>30</sup> El sintoísmo es, en pocas palabras, un animismo japonés. La mitología japonesa *Kojiki* describe a *Amaterasu Ōmikami* —la Diosa del Sol— como la diosa principal. Su nieto *Ninigi no mikoto* bajó del país celeste a la Tierra. El bisnieto de *Ninigi no mikoto*, *Kamuyamato Iwarebiko no mikoto*, se convirtió en el primer Emperador, de nombre *Jinmu*. La mitología *Kojiki* se considera como la genealogía de la familia imperial japonesa.

<sup>31</sup> Sakamoto Akira, 日本史 [*Nihonshi / La historia japonesa*], Osaka, Juken Kenkyū-sha, 1969, p. 341.



ajenos para la mayoría de los japoneses hasta ese momento. Al mismo tiempo que se permitía de forma activa introducir conocimientos políticos y económicos o aquellos relacionados con la tecnología que el público pudiera aprovechar en su propia vida para alcanzar el éxito, otras materias que, en apariencia, no servían para dichos objetivos tales como la literatura, quedaron relegadas a un segundo plano. El nuevo gobierno envió a los estudiantes al extranjero en 1871 con el fin de que estudiaran las especialidades que consideraron útiles para el país como química, agronomía moderna o sanidad pública. Sin embargo, no surgió la iniciativa de mandar ninguno a estudiar literatura occidental.<sup>32</sup> Aún así, cuando fue traducido al japonés *Auto-ayuda* —*Self-Help* en título original y 西国立志編 [*Saigoku risshi-hen*] en japonés— de Samuel Smiles en 1871 fue bien acogido por la joven generación de entonces.<sup>33</sup>

### 2.2.3. Cambios acaecidos en la vida cotidiana

Debido a la susodicha introducción masiva de elementos, tanto materiales como ideológicos, políticos, científicos y socioculturales, el inicio de la nueva era fue convulso. En efecto, lo antiguo se veía amenazado por lo moderno y pugnaba por no desaparecer del todo; algunos se entusiasmaban con lo moderno, mientras que otros sentían pavor de perder la usanza antigua. Es cierto que este cambio vertiginoso de la sociedad en el que la gente se afanaba por "occidentalizarse" fue una simple imitación superficial en un primer momento. Sin embargo, los políticos se esforzaron para modernizar e igualar el país a otras naciones occidentales y avanzadas.

En 1871, con la promulgación de la ley 断髮令 *Danpatsu-rei*, los hombres debían cortarse el moño *chonmage*, sin embargo, se demoró hasta la década de 1890 el momento en el que los hombres asumieron el peinado corto sin *chonmage* —antes de la restauración Meiji, el pelo corto sin el moño *chonmage* era la señal de que pertenecían a la clase más marginada de la sociedad, llamada *hinin*, "no humano"—. En 1876, también por la promulgación de la ley para prohibir llevar las espadas *katana* al cinto 廢刀令 *Haitō-rei*, aparentemente dejaba de existir el privilegio de la antigua clase samurái y la división en clases que había sometido a la mayoría de la población a lo largo de la

---

<sup>32</sup> Donald Keene, 日本文学の歴史 10 [*Nihon bungaku no rekishi 10 / Historia de la literatura japonesa 10*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 12.

<sup>33</sup> Okuno Takeo, 日本文学史 —近代から現代へ— [*Nihon bungaku-shi, kindai kara gen dai he / Historia de la literatura japonesa, de la era moderna a la contemporánea*], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 19.

época Edo —samuráis de clase baja, agricultores, artesanos, comerciantes y, por debajo de ellos, los *no humanos* (*hinin*) — y que se abolió finalmente en 1871. Sin embargo, el sentido arcaico del feudalismo y del clasismo tardó en desaparecer a causa de que los antiguos samuráis despreciaban la faena de los artesanos y el negocio de los comerciantes que, antes de la restauración Meiji, eran clasificados como actividades propias de los rangos bajos de las castas sociales.<sup>34</sup>

Con el paso del tiempo, el cambio social llegó a ejercer su influencia en la vida corriente de los ciudadanos: militares, funcionarios públicos, policías y maestros vestían de forma occidental y calzaban zapatos de cuero. Hubo también quienes comenzaron a introducir en su dieta comida de estilo occidental, con productos como pan, carne, queso, etc. En 1872, sustituyeron el calendario lunar por el solar y también introdujeron el sistema semanal de siete días.<sup>35</sup> Una canción popular satírica declamaba 散切り頭を叩いてみれば文明開化の音がする (*zangiri-atama wo tataite mireba, bunmei-kaika no oto ga suru* / *al toquetear el peinado sin el moño chonmage, repiquetea el eco de la nueva civilización*); con ello tomaba el pelo a la gente que se sumaba a la nueva tendencia de la sociedad.

El primer tramo de la red ferroviaria entre Shinbashi (Tokio) y Yokohama fue inaugurado en 1872: posteriormente fue ampliado en 1874 entre Osaka y Kobe y en 1877 entre Osaka y Kioto. Después de abrirse toda la línea de Tōkaidō (entre Tokio y Osaka) en 1889 y, a medida que se fue extendiendo la red de tráfico, no sólo las mercancías y los alimentos fueron distribuyéndose por todas partes, sino también la moda y el lenguaje de Tokio.<sup>36</sup> Años más tarde, en 1895, se inauguró el primer tranvía de Kioto, en 1897 el de Nagoya y en 1903 los de Tokio y Osaka. Se fundaron a su vez la compañías de electricidad de Kobe, Osaka y Kioto en 1887 y la Compañía de Electricidad de Tokio empezó a suministrar electricidad de uso comercial el mismo año, tras su fundación en 1883.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Yamamoto Yoshitaka, *近代日本150年 [Kindai Nihon 150-nen / El Japón moderno en 150 años]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2018, p. 17.

<sup>35</sup> Sakamoto Akira, *日本史 [Nihonshi [La historia japonesa]*, Osaka, Juken Kenkyū-sha, 1969, p. 339

<sup>36</sup> Mizushima Yoshitaka, *日本の近代100年史 [Nihon no kindai 100-nenshi / La historia de Japón moderno de los últimos 100 años]*, Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2011, p. 40-41.

<sup>37</sup> Yamamoto Yoshitaka, *近代日本150年 [Kindai Nihon 150-nen / Los 150 años de Japón moderno]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2018, p. 74-75.

#### 2.2.4. El rastro de los primeros extranjeros en la modernización del país

Además de los extranjeros que aprovechando la apertura del país viajaron o tuvieron una estancia de cierto tiempo en Japón, tales como Isabella Bird (1831-1904),<sup>38</sup> aventurera, escritora de relatos de viajes y fotógrafa, Pierre Loti (1850-1923),<sup>39</sup> escritor y oficial de la Marina francesa o el escritor galardonado con el Premio Nobel y poeta británico Rudyard Kipling (1865-1936),<sup>40</sup> hubo también otros que contribuyeron con la cultura en Japón como Basil Hall Chamberlain (1850-1935), Lafcadio Hearn (1850-1904) o Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908).

Chamberlain fue empleado por la Universidad Imperial de Tokio para impartir clases de inglés desde 1886, gracias al reconocimiento que le granjeó el mérito de traducir *古事記 (Kojiki)* al inglés en 1883. Posteriormente demostraría que el japonés y la lengua de los *ainú* no pertenecían a la misma familia lingüística a través de un estudio publicado en 1887.<sup>41</sup> Lafcadio Hearn, por su parte, llegó a Japón en un principio como reportero con el encargo de escribir un relato de viajes para un periódico estadounidense.<sup>42</sup> Al leer la traducción de *Kojiki* en inglés, encontró en el país nipón un mundo parecido al de la mitología clásica griega, con el que se identificaba por ser Grecia la tierra natal de su madre y que supondría la razón por la que quedó prendado de la cultura y tradición japonesas.<sup>43</sup> Mientras impartía clases de inglés, primero en las escuelas provinciales y finalmente en la Universidad Imperial de Tokio —años más tarde, al ser despedido de la universidad como parte de la decisión de no emplear a más profesores extranjeros, el que ocuparía su puesto sería Natsume Sōseki, uno de sus antiguos alumnos y, al mismo tiempo, uno de los escritores más representativos de la corriente antinaturalista japonesa—, también se dedicaba a compilar leyendas fantásticas del antiguo Japón y a escribir observaciones culturales acerca del país. Sus publicaciones llegaron a suponer quince obras en total<sup>44</sup> y fueron acogidas

---

<sup>38</sup> Isabella Bird recopiló sus vivencias a través de su viaje por Japón en *Unbeaten Tracks in Japan* (1881).

<sup>39</sup> Loti publicó las obras como *Madame Crisantemo* (1887), *Japón en otoño* (1889) y *La tercera juventud de Madame Ciruela* (1903) basándose en sus cinco estancias en Japón.

<sup>40</sup> Kipling relató su viaje por Japón en *Viaje al Japón* (1920)

<sup>41</sup> Yamaguchi Yōji, *日本語通 [Nihon-go tsū / Seamos expertos de la lengua japonesa]*, Tokio, Shinchō Shinsho, 2016, p. 205-206.

<sup>42</sup> Makino Yōko, *ラフカディオ・ハーン –異文化の果てに– [Lafcadio Hearn –ibunka no hate ni– / Lafcadio Hearn –al final de las experiencias en una cultura lejana–]*, Tokio, Chūkō Shinsho, 1992, p. 4-5.

<sup>43</sup> *Idem.*, p. 18.

<sup>44</sup> Los títulos de sus obras son: *Chita* (1884), *Glimpses of Unfamiliar Japan* (1894), *Out of the East*:

calurosamente no sólo en Inglaterra y los Estados Unidos, sino también en Francia y Alemania a causa de que los países occidentales prestaban mucha atención al Japón de entonces. Por así decirlo, Hearn era el embajador de Japón y su cultura para el exterior y, al mismo tiempo, para los propios japoneses era un cronista de un Japón nostálgico y de la mentalidad tradicional japonesa.<sup>45</sup>

Por otro lado, Fenollosa impartía clases de lógica, estética y economía política en la Universidad Imperial de Tokio y se esforzó en fundar la Escuela de Bellas Artes de Tokio y de supervisar la creación del Museo Imperial de Bellas Artes. En una conferencia celebrada en 1882, puso de manifiesto la acogida masiva y atropellada del arte occidental por parte de los japoneses que, al mismo tiempo, menospreciaban la belleza del arte tradicional nipón.<sup>46</sup> Entre sus discípulos se encuentran Okakura Tenshin (1863-1913), el autor de *茶の本* (*Cha no hon / Libro de Té*) y Tsubouchi Shōyō (1859-1935), quien emprendió el proyecto de ilustrar la literatura japonesa en su representativa obra *小説神髓* [*Shōsetsu shinzui / La esencia de la novela*] (1885).

### 2.2.5. El viaje de la delegación gubernamental y la rectificación del tratado con los países occidentales

Tras lograr la centralización de los poderes políticos, el nuevo gobierno decidió enviar una delegación a los Estados Unidos y a los países europeos con el fin de aprender el sistema de Estado moderno y el estilo de vida civilizado de esos países. La delegación partió de Japón en 1871.

Los miembros de la delegación, cuyo objetivo principal era buscar la manera de cómo fomentar las industrias nacionales, se maravillaron al visitar muchas fábricas como astilleros, siderúrgicas y las dedicadas a la elaboración de tejidos —algodón, seda, lana, etc.— o con el equipamiento moderno de las manufacturas de Inglaterra. Sintieron

---

*Reveries and Studies in New Japan* (1895), *Kokoro: Hints and Echoes of Japanese inner Life* (1896), *Gleanings in Buddha-Fields: Studies of Hand and Soul in the Far East* (1897), *Exotics and Retrospectives* (1898), *Japanese Fairy Tales* (1898) y secuelas, *In Ghostly Japan* (1899), *Shadowings* (1900), *Japanese Lyrics* (1900) en haiku, *A Japanese Miscellany* (1901), *Kottō: Being Japanese Curios, with Sundry Cobwebs* (1902), *Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things* (1903), *Japan: An Attempt at Interpretation* (1904; publicado poco después de su muerte) y *The Romance of the Milky Way and other studies and stories* (1905, obra póstuma)

<sup>45</sup> Makino Yōko, *ラフカディオ・ハーン —異文化の果てに—* [*Lafcadio Hearn, ibunka no hate ni / Lafcadio Hearn, al final de las experiencias en una cultura lejana*], Tokio, Chūkō Shinsho, Tokio, 1992, p. 14.

<sup>46</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 10* [*Nihon bungaku no rekishi 10 / Historia de la literatura japonesa 10*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 172.

lo mismo al contemplar el desarrollo de la red ferroviaria y de carreteras que cruzaban por todo el territorio para la distribución de productos.<sup>47</sup> Fueron muy impresionantes los hitos de la Revolución Industrial: la mecanización en el proceso de la fabricación, la fuerza motriz con máquina de vapor y, como consecuencia de todo ello, la evolución de la economía.<sup>48</sup> Como resultado de este viaje, fueron constituidas empresas estatales y fue promovida la creación de servicios públicos al tiempo que se volvió a organizar la Oficina de Obras Públicas fundada en 1870. Se inició la expropiación de minas y refinerías para convertirlas en empresas estatales, y a su vez se invitó a ingenieros occidentales para hacer las reformas necesarias para su explotación.<sup>49</sup> En 1871 se presentó la propuesta de enviar personal a los países occidentales con el fin de formarlos como ingenieros.<sup>50</sup>

Por otro lado, la delegación también pretendía poder realizar la negociación preliminar para la rectificación de los tratados amistosos y comerciales desfavorables a Japón que se habían visto obligados a firmar en la década de 1850. No obstante, la negociación preliminar no dio ningún fruto positivo debido a que la delegación no estaba familiarizada con las prácticas diplomáticas y a que los países occidentales trataron a la delegación con indiferencia por no interesarles rectificar las condiciones de los tratados.<sup>51</sup> Este hecho convenció de forma contundente tanto a la delegación como al gobierno de la necesidad de enriquecer el país fomentando la industria y, a su vez, de la necesidad de fortalecer militarmente a la nación. Junto a ello, se reconoció la importancia de promulgar la Constitución y establecer el sistema de Consejo de Ministros.

Respecto a la modificación de los tratados desfavorables para Japón, más adelante en el tiempo y después de haber fracasado el primer intento de negociación, esta se reanudaría varias veces más para conseguir finalmente la rectificación de las condiciones de los tratados firmados entre 1873 y 1897. Finalmente, en 1894, el

---

<sup>47</sup> Sakano Junji, *日本近代史 [Nihon kindai-shi / La historia de Japón moderno]*, Tokio, Chikuma Shinsho, 2012, p. 113-114.

<sup>48</sup> Yamamoto Yoshitaka, *近代日本150年 [Kindai Nihon 150-nen / Los 150 años de Japón moderno]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2018, p. 12-13.

<sup>49</sup> Sakano Junji, *日本近代史 [Nihon kindai-shi / La historia de Japón moderno]*, Tokio, Chikuma Shinsho, 2012, p. 112-115.

<sup>50</sup> Yamamoto Yoshitaka, *近代日本150年 [Kindai Nihon 150-nen / Los 150 años de Japón moderno]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2018, p. 46.

<sup>51</sup> Mizushima Yoshitaka, *日本の近代100年史 [Nihon no kindai 100-nenshi / La historia del Japón moderno de los últimos 100 años]*, Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2011, p. 39-40.

gobierno logró firmar con Inglaterra un tratado con rectificaciones para el comercio y en 1897 se terminaron acordando respectivas rectificaciones con otros países como los Estados Unidos, Alemania o Rusia.<sup>52</sup>

Mientras tanto, para demostrar que Japón se había convertido en un país civilizado y moderno, digno de tratar con los países occidentales como un igual, el gobierno inauguró en 1883 un pabellón de celebraciones y fiestas, el 鹿鳴館 *Rokumei-kan*. No obstante, el gobierno fue blanco de críticas que definían como adulatora su estrategia diplomática y, así mismo, hubo figuras que se opusieron a una occidentalización que se hiciera a costa de una grave crisis económica.<sup>53</sup>

### 2.2.6. El movimiento por la libertad y los derechos civiles

Las políticas propuestas por el gobierno promovieron la occidentalización de la vida de la población, la de la educación femenina y la supresión de la monogamia —aunque los ciudadanos en general eran monógamos, en la clase samurái y en la familia imperial era costumbre habitual el tener, además de la esposa oficial, numerosas concubinas con las que asegurarse un hijo varón. Con él, aseguraban también la continuidad de su linaje, que por la preeminencia de la ley sálica en dichas clases impedía la sucesión femenina de forma implícita—. Sin embargo, también hubo varios cambios que afectaron negativamente a la sociedad o, más bien, a la mayoría de ella: el decreto de educación, el de reclutamiento obligatorio y el del nuevo sistema tributario significaron mayores cargas para la población, pero especialmente para los agricultores. Por esta razón, entre 1868 y 1877, se produjeron unos doscientos alzamientos contra el gobierno. Aunque, en un primer momento, el motivo de esas revueltas era algo ambiguo y difuso y se definía como una mera oposición al nuevo gobierno, más tarde se empezaría a posicionar en contra de aspectos concretos como el reclutamiento obligatorio y el nuevo sistema tributario.<sup>54</sup>

Por otro lado, debido a la abolición de la distinción de clases sociales — 四民平等 *Shimin byōdō*— en 1871, los samuráis de rango bajo no pudieron ya percibir el

---

<sup>52</sup> Sakamoto Akira, 日本史 [*Nihonshi / La historia japonesa*], Osaka, Juken Kenkyū-sha, 1969, p. 356-357.

<sup>53</sup> Mizushima Yoshitaka, 日本の近代100年史 [*Nihon no kindai 100-nenshi / La historia de Japón moderno de los últimos 100 años*], Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2011, p. 49.

<sup>54</sup> Sakamoto Akira, 日本史 [*Nihonshi / La historia japonesa*], Osaka, Juken Kenkyū-sha, 1969, p. 346

salario del señor a quien servían y, como no disponían de ningún medio con el que sobrevivir, también se sublevaron en contra del gobierno por la falta de apoyo económico de este hacia ellos.<sup>55</sup> Al ver el descontento y la frustración de los antiguos samuráis, por la que se sentían inútiles en su capacidad como guerreros y a causa del reclutamiento obligatorio que convertía a todos los varones en soldados, Saigō Takamori (1828-1877) intentó dirigir su descontento ánimo bajo la estrategia de invadir la península coreana. No obstante, el gobierno concedía más importancia a las políticas de modernización y declinó, en consecuencia, esta propuesta. A su vez, la delegación que acababa de regresar a Japón después de su viaje por los países occidentales, también manifestó que era primordial convertir a Japón en un país moderno e industrializado; así pues, las negativas del gobierno, las frustraciones y el descontento resultaron el detonante de las rebeliones de los antiguos samuráis que acaecieron entre 1874 y 1877 y el de la Rebelión Satsuma (1877), dirigida una de ellas por el mismo Saigō.<sup>56</sup>

Tras reprimir las rebeliones, aquellos que aún contaban con contrariedades finalmente reconocieron que no podían enfrentarse al gobierno por la fuerza de las armas y cambiaron su perspectiva para demostrar su enojo a través de sus opiniones.<sup>57</sup> Así pues, en 1874, comenzó sus actividades el Movimiento por la Libertad y los Derechos Civiles —自由民権運動 *Jiyū minken undō*—, cuando Itagaki Taisuke (1837-1919) y sus aliados presentaron al gobierno un memorial que exigía la apertura de la Asamblea Nacional y el inicio de un proceso constituyente, entre otras cosas. Este movimiento se enraizaba en la idea de que todos los hombres poseían espontáneamente el derecho de ser libres e iguales, y finalmente se extendería por todo Japón hasta que consiguió hacer realidad la apertura de la primera Asamblea Nacional en 1890.<sup>58</sup>

Por otro lado, en 1881, empezaron a formarse partidos políticos: el Partido Libertad —自由党 *Jiyū-tō*—, que organizó Itagaki Taisuke, profesaba la promulgación de los derechos civiles progresistas de inspiración francesa, y era apoyado por los antiguos samuráis, los agricultores, los comerciantes y los obreros. Por su parte, el Partido Progreso Constitucional —立憲改進黨 *Rikken Kaishin-tō*—, que constituyó

---

<sup>55</sup> Idem., p. 346.

<sup>56</sup> Mizushima Yoshitaka, *日本の近代100年史 [Nihon no kindai 100-nenshi / La historia de Japón moderno de los últimos 100 años]*, Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2011, p. 42-43.

<sup>57</sup> Idem., p. 44

<sup>58</sup> Idem., p. 44-45

Ōkuma Shigenobu (1838-1922), manifestaba el ideario de una política basada en la monarquía constitucional, que tomaba como ejemplo a Inglaterra y que contaba con el apoyo de la clase intelectual y la gente de negocios. A pesar de que el gobierno fue formado por el Partido Constitucional Imperial —立憲帝政党 *Rikken Teisei-tō*— con el fin de enfrentarse a estos dos partidos, no logró imponer su fuerza.<sup>59</sup> Mientras, el Partido Libertad y el de Progreso Constitucional se oponían y rivalizaban entre ellos por cualquier cosa y, finalmente, cuando el gobierno proclamó la apertura de la primera Asamblea Nacional para 1890, el movimiento empezó a perder su fuerza a pesar de lograr su objetivo principal.<sup>60</sup>

### **2.3. Las definiciones de la literatura en la era Meiji y su evolución**

Si tuviéramos que dar las características del albor de la literatura japonesa moderna podrían ser las siguientes: en primer lugar y bajo la influencia de la modernización, aparecieron nuevos géneros en el campo literario. En segundo término, se logró profundizar en los conocimientos acerca de la literatura moderna y se difundió profundamente una filosofía basada en la afirmación del yo. Por último, se estableció la conciencia de ciudadano y aparecieron una gran variedad de obras destacadas. Fue en esta etapa, por añadido, cuando se dio por terminado el movimiento y estilo en que convergían la escritura y el lenguaje oral —*genbun-itchi*—.<sup>61</sup>

#### **2.3.1. La influencia de la modernización y la aparición de nuevos géneros: desde la restauración Meiji hasta la década de 1880**

Mientras que la sociedad se vio obligada a experimentar un cambio repentino, las críticas hacia el régimen antiguo y la reivindicación del progreso social también cobraron fuerza rápidamente. Por así decirlo, dio comienzo la Ilustración en Japón. No obstante, este movimiento se limitó únicamente a la cuestión de la evolución social y no ejerció influencia en el campo literario.<sup>62</sup> Tras el éxito de la traducción de *Self-Help*, de

---

<sup>59</sup> Sakamoto Akira, 日本史 [Nihonshi / La historia japonesa], Osaka, Juken Kenkyū-sha, 1969, p. 349.

<sup>60</sup> Mizushima Yoshitaka, 日本の近代100年史 [Nihon no kindai 100-nenshi / La historia de Japón moderno de los últimos 100 años], Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2011, p. 45.

<sup>61</sup> Naruse Masakatsu y Abe Akio, 新日本文学史 [Shin Nihon bungaku-shi / Historia de la literatura japonesa, nueva versión], Tokio, Tōkyō Shoseki, 1973, p. 143.

<sup>62</sup> Konishi Jin'ichi, 日本文学史 [Nihon bungaku-shi / La historia de la literatura japonesa], Tokio, Kōdansha Gakujutsu Bunko, 1993, p. 192-193.



Samuel Smiles al japonés en 1871 de título 西国立志編 *Saigoku risshi-hen*, empezaron a traducirse desde 1880 obras como 八十日間世界一周 *La vuelta al mundo en ochenta días*, de Julio Verne, o ロビンソン・クルーソー *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, aunque no tomándolas como literatura, sino más bien como manuales para ilustrarse.<sup>63</sup>

Aunque estas ideas de la Ilustración en los primeros momentos resultaron superficiales, es cierto que ejercieron una gran influencia en la mente de los japoneses de entonces. Al dar suma importancia a la introducción y asimilación de elementos de la civilización moderna tales como la tecnología científica, no sólo se produjeron muchos enfrentamientos y discrepancias entre los que seguían el nuevo sistema social y los que sentían apego al régimen antiguo. Más allá de ello, estos últimos también eran propensos a menospreciar cualquier aspecto de la cultura intelectual en general; la literatura extranjera no se llegó a entender muy bien y mucho menos a asimilar, ni tampoco su ideología literaria, a pesar de que la evolución de la literatura moderna japonesa que se iniciara en esta época se atribuye, paradójicamente, a la influencia de las obras literarias occidentales.<sup>64</sup>

Por otro lado, empezó a aparecer un género denominado "novela política", a raíz del nacimiento del Movimiento por la Libertad y los Derechos Civiles; este género nació para agitar y exhortar los intereses de una generación joven que soñaba con la construcción de un nuevo Estado, así como para impulsar dicho movimiento de manera encubierta — finalmente, cuando el gobierno reprimió el movimiento, los activistas se dedicaron a escribir novelas políticas como alternativa a la acción directa—. <sup>65</sup> No obstante, Tokutomi Sohō (1863-1957) sintetizó los defectos de esta novela política en cinco puntos: el primero sería que no tiene estilo de novela, en segundo término, carece de argumento. Como tercer defecto señala que sus historias son monótonas, y añade en cuarto lugar que no se profundiza en las descripciones. Por último, y como quinto defecto estaría el hecho de que sus personajes resultan muy vulgares.<sup>66</sup> Por añadido, la

---

<sup>63</sup> Okuno Takeo, 日本文学史 —近代から現代へ— [*Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he— / Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—*], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 19.

<sup>64</sup> Naruse Masakatsu y Abe Akio, 新日本文学史 [*Shin Nihon bungaku-shi / Historia de la literatura japonesa, nueva versión*], Tokio, Tōkyō Shoseki, 1973, p. 142-143.

<sup>65</sup> Okuno Takeo, 日本文学史 —近代から現代へ— [*Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he— / Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—*], Tokio, Chūkō Shinsho, p. 20-21.

<sup>66</sup> Donald Keene, 日本文学の歴史 10 [*Nihon bungaku no rekishi 10 / Historia de la literatura japonesa*

esperanza de compenetración entre la política y el pueblo para la consecución de los derechos civiles, que la gente encomendaba al desarrollo del argumento de dichas novelas, quedó finalmente en un sueño imposible a causa del enfrentamiento entre ambas partes que la crisis política de 1881 agravó. El origen de esta estaba en la corrupción del sistema, y provocó que en último lugar terminara por perder su popularidad a partir de la década de 1890.<sup>67</sup>

### 2.3.2. La profundización en los conocimientos sobre la literatura moderna: desde la década de 1880 hasta 1900

Como consecuencia de que la gente despertó ante la idea de su propio existir individual y reclamó la liberación del hombre como individuo, desapareció la división entre literatura de la clase samurái —compuesta por las poesías *kanshi* y *waka*— y la de los ciudadanos —compuesta por la poesía *haiku* y las obras teatrales—.<sup>68</sup> Al mismo tiempo, alrededor de la década de 1890, la generación joven que prestaba atención a la política y al aprendizaje práctico, empezó a dirigir su mirada a la tradición, al arte y la literatura de Japón.<sup>69</sup> Comenzó a considerarse como un componente de la cultura intelectual y, de esa forma, la literatura que reflejaba la realidad de la propia existencia se convirtió en la corriente literaria principal.<sup>70</sup>

La obra emblemática de esta época es *La esencia de la novela* (1885) de Tsubouchi Shōyō (1859-1935). Tsubouchi mismo reconoce que la obra era, en principio, una tesis acerca de la literatura basada en documentación poco sólida, como reseñas de revistas literarias y bibliografía sobre la historia de la literatura inglesa. Donald Keene señala que su obra reflejaba la situación del mundo literario inglés antes de ser introducido el naturalismo que propugnaba Émile Zola.<sup>71</sup> Aun así, Tsubouchi insiste en

---

10], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 152-153.

<sup>67</sup> Maeda Ai, 過渡期の文学 —近世から近代へ— [Katoki no bungaku —kinsei kara kindai he— / *La literatura de las eras de transición —los movimientos en la era moderna—*], Miyoshi Yukio (ed.) en 近代日本文学史 [Kindai Nihon bungaku-shi / *La historia de la literatura japonesa moderna*], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975, p. 10-12.

<sup>68</sup> Idem., p. 143.

<sup>69</sup> Okuno Takeo, 日本文学史 —近代から現代へ— [Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he— / *Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—*], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 22.

<sup>70</sup> Naruse Masakatsu y Abe Akio, 新日本文学史 [Shin Nihon bungaku-shi / *Historia de la literatura japonesa, nueva versión*], Tokio, Tōkyō Shoseki, 1973, p. 143.

<sup>71</sup> Donald Keene, 日本文学の歴史 10 [Nihon bungaku no rekishi 10 / *Historia de la literatura japonesa 10*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 171.

su obra en la idea de que la literatura no se debe considerar como un método para dar lecciones de moral a mujeres y niños, sino que debe apuntar más bien a perfeccionarse como un arte, mejorando su calidad hasta estar a la altura de la literatura occidental.<sup>72</sup> Según Okuno Takeo, crítico literario, Tsubouchi argumenta que, para convertir la novela en arte, primero hay que observar los sentimientos y los deseos humanos a fondo y describirlos realmente; no hay que inventar una historia que vaya en contra de la reacción psicológica.<sup>73</sup>

Para entender mejor esta tesis de Tsubouchi hay que remontarse en la historia de la literatura japonesa hasta finales del siglo XVII, momento en el que Ihara Saikaku (1642-1693) elevó el género de cuentos de ficción *ukiyo-zōshi* al nivel de novela,<sup>74</sup> y en el que el dramaturgo del teatro de marionetas *jōruri*, Chikamatsu Monzaemon (1653-1725), tuvo mayor éxito.<sup>75</sup> Aunque las obras de Ihara, diferían de las obras literarias modernas por no basarse en el análisis psicológico —un método frecuente en la novela moderna—, es innegable que describen con detalle aspectos de la vida en la prosperidad y en la desgracia.<sup>76</sup> Por otro lado, Chikamatsu intentó describir la realidad emocional minuciosamente, por estar convencido de que la esencia artística se encontraba en un resquicio casi indistinguible entre realidad y ficción.<sup>77</sup> No obstante, quizás por esta definición de Chikamatsu, los personajes que aparecen en obras suyas como 曾根崎心中 [*Sonezaki shinjū* / *Muerte por amor en Sonezaki*] o 冥土の飛脚 [*Meido no hikyaku* / *El mensajero hacia la muerte*], no demuestran ninguna característica personal. Por lo mismo, si los personajes de una obra suya se traspusieran a cualquiera de sus otras obras, podrían actuar como si hubieran pertenecido desde siempre a esta última. Esto podría atribuirse a que, a partir del siglo XII, con la constitución de la sociedad feudal, Japón no tuvo la oportunidad de cultivar una tradición acerca del individuo, ni fue permitido ningún concepto de ambición personal e

---

<sup>72</sup> Idem., p. 172.

<sup>73</sup> Okuno Takeo, 日本文学史 —近代から現代へ— [*Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he—* / *Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—*], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 24.

<sup>74</sup> Konishi Jin'ichi, 日本文学史 [*Nihon bungaku-shi* / *La historia de la literatura japonesa*], Tokio, Kōdansha Gakujutsu Bunko, 1993, p. 142-143.

<sup>75</sup> Idem., p. 149-150.

<sup>76</sup> Idem., p. 144-145.

<sup>77</sup> Idem., p. 150-151.

individualista.<sup>78</sup>

Así, el énfasis que Shōyō depositó en la obra despertó el interés de la generación joven: una generación cansada de la política y que pensaba bajo sus prejuicios que la lectura de novelas e historias era un pasatiempo de mujeres y niños y, en consonancia, que dedicarse a escribirlas no era una tarea digna en la que los hombres pudieran trabajar en serio. Por contra, esta obra les indicó que la literatura formaba parte, de hecho, de la esencia de la civilización occidental.<sup>79</sup>

Por otro lado, los esfuerzos de unificar lo oral y lo escrito, que tuvieron su inicio unos años antes de la restauración Meiji y que alternativamente aparecían y desaparecían,<sup>80</sup> por fin cristalizaron en la novela 浮雲 [*Ukigumo / Nubes errantes*] (1887) de Futabatei Shimei (1864-1909). Hasta entonces, se escribían los textos de conversaciones en japonés literario de lenguaje coloquial y los explicativos en el literario clásico; sin embargo, Futabatei aplicó en esta obra el estilo unificado de lo hablado y lo escrito *genbun-itchi* y demostró que este estilo era aplicable a las obras literarias. Hay que decir que su iniciativa no tenía como propósito ilustrar a sus lectores o facilitar su comprensión —como pretendían los intelectuales de la década de 1880—, sino que más bien se trataba de un propósito relacionado con la cuestión de cómo expresarse.<sup>81</sup> A pesar de que los textos de esta obra aún eran poco refinados y se dejaba ver en ellos la influencia de los cuentos humorísticos de tiempos pasados, hasta entonces no existía en Japón ninguna obra que expresara la realidad psicológica de los personajes. Al mismo tiempo, Futabatei intentó denunciar el sistema social de aquellos tiempos y describir las frustraciones de la gente marginada de la sociedad a través del triángulo que formaban autor, protagonista y trasfondo de la trama. Las propias angustias del protagonista suscitaban simpatía entre unos jóvenes que albergaban dudas acerca de la realidad de Japón en esos momentos; según Okuno, estos aspectos son las características que convierten a *Nubes errantes* en la primera novela de la literatura

---

<sup>78</sup> Donald Keene, *日本の文学 [Nihon no bungaku / La literatura de Japón]*, traducido por Yoshida Kenichi, Tokio, Chūkō Bunko, 1979, p. 110-111.

<sup>79</sup> Okuno Takeo, *日本文学史 —近代から現代へ— [Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he— / Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—]*, Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 24-25.

<sup>80</sup> Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 173-185.

<sup>81</sup> Maeda Ai, *近代文学の胎動 [Kindai bungaku no taidō / Los primeros movimientos de la literatura moderna]*, Miyoshi Yukiko (ed.) en *近代日本文学史 [Kindai Nihon bungaku-shi / La historia de la literatura japonesa moderna]*, Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975, p. 19.

japonesa moderna.<sup>82</sup>

Así mismo, existe un debate acerca de si fue Futabatei Shimei o Yamada Bimyō (1868-1910) quien aplicó por primera vez el estilo de *genbun-itchi* en una de sus obras.<sup>83</sup> Yamada formaba parte del grupo literario 硯友社 *Ken'yū-sha*, fundado por Ozaki Kōyō (1867-1903) en 1885. El propósito de este grupo se centraba en volver a analizar la literatura japonesa comparándola con la literatura occidental, al mismo tiempo que intentaba redescubrir el valor del mundo literario de Ihara Saikaku a través de un punto de vista moderno. Como reacción a una occidentalización excesiva, pretendieron revalorizar la tradición y las obras clásicas.<sup>84</sup> Por así decirlo, si Tsubouchi y Futabatei procuraban la evolución de la literatura japonesa moderna, el grupo *Ken'yū-sha* pretendía remontarse en su historia.<sup>85</sup> Yamada, en principio, admiraba el mundo literario de Takizawa Bakin. Sin embargo, cuando comprendió la valoración que los occidentales daban al género de la novela, comprendió a su vez la necesidad de elevar la categoría de la novela y también la de crear una nueva literatura en Japón que mereciera tal reconocimiento.<sup>86</sup> Esta observación resultó alejarlo del movimiento del grupo *Ken'yū-sha* e insistir en la idea de que un texto de estilo de lenguaje coloquial bien escrito podía tener la misma elegancia que un texto de estilo literario clásico. Además, señaló que el japonés de lenguaje coloquial también poseía ciertas reglas, e intentó confeccionar una gramática para él.<sup>87</sup>

### **2.3.3. La aparición del naturalismo y su encumbramiento: la difusión de la afirmación del yo a partir de la década de 1900**

Con la muerte de Ozaki Kōyō, quien dio mucha importancia a la relación maestro-discípulo y, quien a su vez formó un sistema parecido al de un gremio de

---

<sup>82</sup> Okuno Takeo, 日本文学史 -近代から現代へ- [*Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he— / Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—*], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 27-28.

<sup>83</sup> Donald Keene, 日本文学の歴史 10 [*Nihon bungaku no rekishi 10 / Historia de la literatura japonesa 10*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 216-217.

<sup>84</sup> Okuno Takeo, 日本文学史 -近代から現代へ- [*Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he— / Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—*], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 31.

<sup>85</sup> Donald Keene, 日本文学の歴史 10 [*Nihon bungaku no rekishi 10 / Historia de la literatura japonesa 10*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 212.

<sup>86</sup> Idem., p. 215-216.

<sup>87</sup> Idem., p. 217-218.

escritores y aspirantes a ello — el *Ken'yū-sha*— el proyecto de aquel empezó a perder su influencia en el mundo literario y cerró finalmente una etapa de la historia de la literatura moderna japonesa.<sup>88</sup> Así mismo, la desaparición de *Ken'yū-sha* también significó un cambio en el lenguaje literario de la lengua japonesa. Por él, los escritores de entonces se vieron obligados a buscar su propio método de expresión y estilo.<sup>89</sup> Por otro lado, el establecimiento del capitalismo en Japón, que en un primer momento se centró en industrias ligeras como la de fabricación de textiles, pasó a centrarse en industrias pesadas como la siderurgia o la construcción naval. El triunfo en la guerra ruso-japonesa (1904-105) sirvió para generar la conciencia de nación y la idea de que no hacía falta adorar ciegamente a Occidente, como se hacía hasta entonces, ni tampoco tener el chovinismo como reacción: la alternativa pasó a ser comparar Japón con Occidente sin ningún tipo de prejuicio.<sup>90</sup>

Con esto como trasfondo, reaparecieron muchos escritores veteranos como Izumi Kyōka (1873-1939), Nagai Kafū (1879-1959) o Mori Ōgai (1862-1922) así como otros novatos entre los que se encuentran Natsume Sōseki (1867-1916), Shimazaki Tōson (1872-1943) o Tayama Katai (1872-1930), entre otros: escritores que se encontraban oprimidos bajo el dominio de *Ken'yū-sha*. Ellos fueron quienes otorgaron importancia a su propio “yo” por encima de la tradición o la formalidad, más importancia a la razón que a las emociones y, por último, más a la verdad que a la ficción. Se vieron obligados a enfrentarse no sólo al sistema social, las costumbres o la moral, sino también a las ideas arcaicas que estaban arraigadas en sí mismos.<sup>91</sup> Se considera que la era del naturalismo —bajo la influencia del naturalismo europeo—, ocupa cronológicamente un período muy corto que va desde 1906 a 1910. En esta corriente, muchos escritores procuraron describir lo real fielmente, sin decorarlo y sin preocuparse de si el retrato que hacían sobre lo real y la propia realidad en sí misma

---

<sup>88</sup> Okuno Takeo, *日本文学史 —近代から現代へ—* [*Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he— / Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—*], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 49.

<sup>89</sup> Miyoshi Yukio, *文学的近代の成立* [*Bungaku-teki kindai no seiritsu / La formación de la era moderna a través de los movimientos literarios*], Miyoshi Yukio (ed.) en *近代日本文学史* [*Kindai Nihon bungaku-shi / La historia de la literatura japonesa moderna*], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975, p. 36.

<sup>90</sup> Okuno Takeo, *日本文学史 —近代から現代へ—* [*Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he— / Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—*], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 49-50.

<sup>91</sup> Idem., p. 50.

resultaban horriblos. Puede decirse, sin embargo, que este movimiento supuso también el inicio de un cambio radical en la conciencia sobre la literatura.<sup>92</sup> No obstante, resultó poner demasiado énfasis en los rasgos oscuros y feos de la propia vida para interpretar la realidad, ignorando a su vez la posible solución a los problemas planteados en las obras — 醜悪小説 *shūaku shōsetsu*, *novelas feístas*— y careciendo de una visión amplia, histórica y social que cumplía con el propósito de enfocarse en las cuestiones personales. Además, ponían énfasis en la confesión como el objetivo principal de las obras — 告白小説 *kokuhaku shōsetsu*, *novelas de confesión*— y desarrollaban un tema recogido de la propia vida privada del autor para dar con él un tinte de vida real y autenticidad, a cambio de faltar a lo esencial del carácter ficticio.<sup>93</sup> Así pues, el naturalismo japonés se desarrolló de forma distinta al europeo: el japonés se centró en la búsqueda de "yo", mientras que el naturalismo europeo supuso una reacción ante el hecho de haber concedido demasiada importancia al individuo en las obras del romanticismo.<sup>94</sup>

Aunque hubo muchos escritores que se dejaron influenciar por el naturalismo propuesto por Émile Zola o Maupassant, no comprendieron su método de analizar a los hombres de manera científica, sino que lo interpretaron como una proyección de los hechos reales sin ficción ni imaginación.<sup>95</sup> Además, en principio, una ideología literaria como la de Zola no llamaba mucho la atención de los lectores japoneses, ya que los motivos de sus obras eran ya muy consabidos en la literatura japonesa de hasta entonces y las descripciones realistas no suponían tampoco ninguna novedad. Más bien, los problemas sociales o políticos como tema de las obras sí eran sorprendentes y novedosos, y sirvieron de hecho como impulso para hacer evolucionar la literatura moderna japonesa.<sup>96</sup> Por así decirlo, fue una corriente que se oponían a las costumbres inveteradas e intentaba suprimirlas para descubrir la conciencia moderna del "yo" en lugar de perseguir un "yo" objetivista ni observar el ego analítico.<sup>97</sup>

---

<sup>92</sup> Idem., p. 51.

<sup>93</sup> Naruse Masakatsu y Abe Akio, *新日本文学史 [Shin Nihon bungaku-shi / Historia de la literatura japonesa, nueva versión]*, Tokio, Tōkyō Shoseki, 1973, p. 171.

<sup>94</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 11 [Nihon bungaku no rekishi 11 / Historia de la literatura japonesa 11]*, traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 14.

<sup>95</sup> Idem., p. 14-15.

<sup>96</sup> Donald Keene, *日本の文学 [Nihon no bungaku / La literatura de Japón]*, traducido por Yoshida Kenichi, Tokio, Chūō Bunko, 1979, p. 118-119.

<sup>97</sup> Okuno Takeo, *日本文学史 —近代から現代へ— [Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he— /*

Con este proceso, y frente a la inmadurez del cientificismo y del positivismo que pretendía resolver todos los problemas de un plumazo, creyeron que la sustancia del naturalismo consistía en respetar los hechos experimentales del propio autor y confesarlos. Así nació el género de “novelas con rasgos autobiográficos” — 私小説 *shishōsetsu*— que derivaba del género de “novelas de confesión”, en el que la narración del personaje principal era la "voz" del propio autor, y donde el tema se refería a sucesos de la vida real incluyendo para nutrirlo conversaciones en familia, incidentes cotidianos o las propias dificultades para proseguir una tarea, salvar una situación, etc. También, se describían experiencias de la vida cotidiana del propio autor a través de las que expresaba sus sentimientos con palabras francas. Más tarde, alrededor de la década de 1920, el género de la “novela con rasgos autobiográficos” dio un paso más y nació con ello el género de “novela psicológica” — 心理小説 *shinri shōsetsu*—, que intentó ejemplificar y establecer un estado psicológico claro y armonioso del autor a través de sus experiencias vitales y de su correspondiente reflejo en los personajes de ficción.<sup>98</sup>

Los escritores más representativos del naturalismo japonés son Shimazaki Tōson y Tayama Katai: Shimazaki trató en su obra 破戒 (*Hakai / El precepto roto*)<sup>99</sup> (1905), el tema social de la discriminación de *buraku-min* —la clase social más marginada que seguía existiendo pese a la abolición de las distinciones sociales de la época anterior— y proyectaba en el protagonista la pugna entre la agitación emocional por no ser aceptado en la sociedad y el despertar de su “yo” en la época moderna. Del mismo autor hay que destacar 夜明け前 [*Yoakemae / Antes de amanecer*] (1929-1935) en la que describía el descontento y la angustia que anidaban dentro de su “yo”. Por su parte, Tayama confesó sus propias vivencias en su obra 蒲団 (*Futon / El edredón*)<sup>100</sup> (1907), en la que se atrevió a revelar actos propios poco éticos apoyado en la convicción de tener que describir los hechos tal y como ocurrían.<sup>101</sup> La osadía de confesar su propia

---

*Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—*, Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 51.

<sup>98</sup> Naruse Masakatsu y Abe Akio, *新日本文学史 [Shin Nihon bungaku-shi / Historia de la literatura japonesa, nueva versión]*, Tokio, Tōkyō Shōseki, 1973, p. 175.

<sup>99</sup> Shimazaki Tōson, *破戒 (Hakai / El precepto roto)*, Ryokuin Sōsho, 1905; traducido por Montse Watkins, Gijón, SATORI, ISBN: 978-84-938204-7-3.

<sup>100</sup> Tayama Katai, *蒲団 (Futon / El edredón)*, Tokio, Ekifū-sha, 1907; traducido por Daniel Santillana García, Centro de Estudios de Asia y África, El Colegio de México, 1994.

<sup>101</sup> Okuno Takeo, *日本文学史 —近代から現代へ— [Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he— / Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—]*, Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 52-55.



vida privada y las descripciones sensuales —más allá de lo que se permitía entonces— sin limitarse a describir la vida cotidiana y los rasgos autobiográficos, sino insinuando de hecho a través de su obra el camino a tomar para contemplar la sociedad en general, resultó propulsar el encumbramiento del naturalismo y, al mismo tiempo, determinar sus características.<sup>102</sup>

#### 2.3.4. La evolución de la poesía a lo largo de la era Meiji

A pesar de que existían poesías como *chōka* o *kanshi* que se componían en forma extensa, lo sustancial de lo compuesto en poesía eran los estilos cortos como el *waka* —*tanka*— o el *haiku*, compuestos a base de estrofas de cinco, siete y cinco sílabas. Sin embargo, entrando en la era Meiji, la introducción del romanticismo europeo y la aparición de poemarios traducidos de la poesía europea, ejercieron su influencia y sirvieron para el desarrollo de la poesía lírica. Para introducir la poesía europea, Yatabe Ryōkichi (1851-1899), Toyama Shōichi (1848-1900) e Inoue Tetsujirō (1856-1944) tradujeron catorce poemas y los recopilaron, junto a otros cinco poemas, en el poemario *新体詩抄* [*Shintaishi-shō* / *Poesías de nuevo estilo*], publicado en 1882. Debido a la aplicación del ritmo de siete y cinco sílabas en la traducción, que resultó burda y poco refinada, la obra se convirtió en el blanco de muchas críticas pero constituyó un primer paso para la poesía moderna japonesa.<sup>103</sup>

Después de la aparición de *Poesías de nuevo estilo*, el estilo de la poesía moderna se estableció con la publicación del poemario *於母影* [*Omokage* / *Imágenes*] (1889), donde Mori Ōgai (1862-1922) tradujo poemas europeos y los recopiló. Este poemario fue el pionero tanto en poesía europea de estilo libre y moderno como de la lírica bajo la teoría métrica europea. Ueda Bin (1874-1916) era un poeta lírico que publicó un poemario *海潮音* [*Kaichō-on* / *Murmullo de la mar*] también de poemas traducidos, de estilo parnasiano en 1905.<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> Miyoshi Yukio, *文学的近代の成立* [*Bungaku-teki kindai no seiritsu* / *La formación de la era moderna a través de los movimientos literarios*], Miyoshi Yukio (ed.) en *近代日本文学史* [*Kindai Nihon bungaku-shi* / *La historia de la literatura japonesa moderna*], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975, p. 41.

<sup>103</sup> Maeda Ai, *過渡期の文学 —近世から近代へ—* [*Katoki no bungaku —kinsei kara kindai he—* / *La literatura de las eras de transición —los movimientos en la era moderna*], Miyoshi Yukio (ed.) en *近代日本文学史* [*Kindai Nihon bungaku-shi* / *La historia de la literatura japonesa moderna*], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975, p. 14.

<sup>104</sup> Okuno Takeo, *日本文学史 —近代から現代へ—* [*Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he—* / *Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—*], Tokio, Chūkō Shinsho,

Con el encumbramiento del nacionalismo a finales del siglo XIX, poetas como Doi Bansui (1871-1952) o Yosano Tekkan (1873-1935) presentaron poemas de estilo romántico, aunque empleando muchas palabras en expresión china *kango* y creando así un ambiente de tonalidad marchosa. Por otro lado, Yosano Akiko (1878-1942) compuso su obra manteniendo el estilo tradicional de *tanka*, que consiste en estrofas de cinco, siete, cinco, siete y siete sílabas, pensadas para recitar las emociones femeninas, a veces de manera atrevida y sensual y otras veces como reproches hacia la sociedad.<sup>105</sup>

En cuanto al *haiku*, Masaoka Shiki (1867-1902) empezó su reforma en la década de 1890, una reforma por la que buscaba la esencia del *haiku* moderno basándose en los *haiku* de Yosa Buson (1716-1784), quien evocaba impresiones reales y nítidas a través de sus obras. Se le atribuye a Masaoka el trabajo por el que se acentuó el carácter del *haiku* como arte.<sup>106</sup> No obstante, era difícil aplicar la técnica del realismo en poesías cortas como los *haiku*, por lo que dicha reforma no se llevó a cabo con resultado satisfactorio por no encajar bien la aplicación de la teoría en las obras.<sup>107</sup>

#### **2.4. Los años centrales de la era Meiji: la formación del Consejo de Ministros y la promulgación de la Constitución**

Al decidirse a abrir la primera Asamblea Nacional, el gobierno contempló la necesidad de reformar el sistema de gobierno. Itō Hirobumi (1841-1909), con la instrucción del gobierno, fue a Alemania y Austria en 1882 para indagar y aprender de la constitución de dichos países. Según la opinión de Lorenz von Stein (1815-1890), era importante asegurar la autonomía del gobierno y evitar en ella las posibles ingerencias. Igualmente, se debía hacer un esfuerzo por hacer prevalecer la administración y la aplicación del sistema y las leyes, por encima del sistema o las leyes en sí. Itō, aceptando esta valiosa opinión, abolió el sistema gubernamental existente, el 太政官制 *Daijō-kan sei* — sistema de Gran Consejo de Estado—, que tenía su origen en el siglo

---

1970, p. 44-45.

<sup>105</sup> Idem., p. 45-46.

<sup>106</sup> Maeda Ai, 近代文学の胎動 [*Kindai bungaku no taidō* / Los primeros movimientos de la literatura moderna], Miyoshi Yukio (ed.) en 近代日本文学史 [*Kindai Nihon bungaku-shi* / La historia de la literatura japonesa moderna], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975, p. 26.

<sup>107</sup> Konishi Jin'ichi, 日本文学史 [*Nihon bungaku-shi* / La historia de la literatura japonesa], Tokio, Kōdansha Gakujutsu Bunko, 1993, p. 197-198.

VIII e introdujo en su lugar el sistema moderno de Consejo de ministros.<sup>108</sup> Así pues, el primer Consejo de Ministros se inauguró en 1885.

Remontándonos en el tiempo hasta 1871, Kido Takayoshi, un miembro de la delegación gubernamental que viajó por los países occidentales, reconocía ya la importancia de una constitución para gobernar un país. Sin embargo, por aquel entonces para Japón era primordial, antes que nada, la industrialización y la modernización del país, por lo que se decidió postergar su redacción. En paralelo a la formación del primer Consejo de ministros sí se consideró, por fin, el estudio y la preparación de un borrador para la nueva constitución. Para preparar el borrador de la constitución, Ōkuma Shigenobu y Fukuzawa Yukichi (1835-1901) insistieron en tomar como modelo la monarquía constitucional inglesa; sin embargo, Inoue Kowashi (1844-1895) criticó la opinión de estos dos a causa de tratarse de una forma de gobierno parlamentario que no respetaba a la monarquía y, por ello, recomendó en su lugar el sistema constitucional de Prusia, en el que la monarquía controlaba el parlamento y tenía derecho a elegir los ministros. Finalmente, Itō redactó el borrador de la Constitución teniendo en cuenta las opiniones y recomendaciones de Inoue y, tras modificar algunos puntos, la Constitución fue promulgada en 1899 con el nombre de la Constitución Meiji — 大日本帝国憲法 *Dainippon Teikoku Kenpō*—.<sup>109</sup>

#### **2.4.1. Las dos primeras guerras de la era moderna**

Aunque el gobierno no aprobó la propuesta de Saigō de invadir la península coreana en 1874, eso no significó que estuviera en contra de dicha estrategia, sino que consideraba que en primer lugar había modernizar el país y, al mismo tiempo, tener en cuenta la necesidad de fijar con presteza una frontera con Rusia — sobre todo para determinar a qué país pertenecían la isla de Sajalín y las islas Kuriles—. Cuando se concluyó este asunto exterior, se comenzó a poner el punto de mira en la península de Corea.

Gracias a las condiciones favorables del Tratado de Kanghwa — 日朝修好条規 *Nitchō shūko jōki*—, firmado en 1876, Japón empezó a extender su mercado en

---

<sup>108</sup> Mizushima Yoshitaka, *日本の近代 100 年史 [Nihon no kindai 100-nenshi / La historia del Japón moderno de los últimos 100 años]*, Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2011, p. 46.

<sup>109</sup> Idem., p. 46-47

territorio coreano. Ante el gran beneficio obtenido por parte de Japón, la dinastía Qing se opuso a la postura de Japón, por considerarse a sí mismo como legítimo soberano de Corea y también por necesitar del mercado coreano para su propia modernización. A pesar de la Convención de Tientsin —天津条約 *Tenshin jōyaku*—, firmada en 1885 entre Japón y la dinastía Qing para solucionar los problemas territoriales y aplacar las tensiones, cuando resultó más que patente la confrontación entre estos dos países, el gobierno japonés se vio obligado a enfrentarse con China por la presión tanto militar como popular que reclamaban la expansión territorial y comercial hacia la península coreana y también por no haber conseguido un acuerdo de soberanía compartida en la península de Corea. Finalmente, Japón declaró la guerra a Qing en julio de 1894.<sup>110</sup>

Después de concluir la guerra con la derrota de Qing, gracias de un lado a las estrategias administrativas y los equipamientos modernizados del ejército japonés y del otro a los conflictos políticos internos y la anticuada organización del ejército Qing —a pesar de que la flota combinada china se consideraba la más poderosa de toda Asia—, fue firmado en 1895 entre los dos países un tratado de paz muy ventajoso para Japón —下関条約 *Shimonoseki jōyaku* / *Tratado de Shimonoseki*— por el que, en primer lugar, la dinastía Qing reconocía la independencia de Corea, como segundo punto cedían a Japón los territorios de Taiwán, la Islas Pescadores y la península de Liaodong y se comprometían como tercer punto a pagar a Japón una indemnización de doscientos millones de taeles<sup>111</sup>. Sin embargo, países europeos como Alemania, Francia y la Rusia Imperial exigieron la devolución de la península de Liaodong por comenzar a sentirse amenazados por la expansión de las actividades japonesas en el continente asiático.<sup>112</sup>

Finalmente, Japón se vio obligado a renunciar a los derechos sobre el territorio cedido por el tratado, al sopesar las circunstancias internacionales y su propia potencia como nación. Sin embargo, este hecho sirvió también como un impulso más para decidirse a desarrollar armamento poniendo, esta vez, en su punto de mira a Rusia. La razón era que este país era el que más insistía en su negativa hacia el trato que recibía Japón por pensar potencialmente que se convertiría en su enemigo en un futuro

---

<sup>110</sup> Idem., p. 54-55

<sup>111</sup> Unos trecientos diez millones de yenes de esa época, citado en 日本史 [*Nihonshi* / *La historia japonesa*], Sakamoto Akira, Osaka, Juken Kenkyū-sha, 1969, p. 360.

<sup>112</sup> Mizushima Yoshitaka, 日本近代100年史 [*Nihon no kindai 100-nenshi* / *La historia de Japón moderno de los últimos 100 años*], Kawade Shobō Shinsha, 2011, p. 56-57.

no muy lejano. Por su parte, Rusia no cesaba de invadir y expandir sus fuerzas progresivamente en territorio chino —que había revelado cuán debilitado estaba y que se convirtió en presa de las potencias europeas—, ya que necesitaba los puertos que no quedaban cubiertos de hielo en invierno y logró de hecho convertir a la península de Liaodong en una concesión rusa. Ante la postura rusa Japón consiguió firmar una alianza con Inglaterra en 1902, que significaba para Japón la incorporación al "grupo" de los países imperialistas avanzados. A pesar de que la opinión pública apoyaba la guerra contra Rusia, el gobierno procuró solucionar la situación de forma diplomática. Sin embargo, como Rusia no tuvo ninguna intención de cambiar su postura ni de reconocer la hegemonía japonesa sobre Corea, Japón finalmente le declaró la guerra en febrero de 1904. Japón consiguió la victoria en las primeras contiendas; sin embargo, a medida que se extendía el frente hacia el norte la guerra comenzó a alargarse y Japón quedó sin soldados ni munición. En cambio, Rusia aún conservaba su fuerza militar casi intacta, aunque se encontraba en una situación de gran inestabilidad a causa de conflictos de política interna. Este era el motivo por el que también le convenía firmar un tratado de paz y concluir la guerra. Así fue como concluyó la guerra ruso-japonesa en 1905 con la firma del Tratado de Portsmouth —ポーツマス条約 *Pōtsumasu jōyaku*—.<sup>113</sup>

#### **2.4.2. La evolución industrial y los problemas sociales acaecidos por la industrialización**

Remontándonos en los años, la modernización de la industria que tuvo su inicio en la restauración Meiji, se produjo basándose en la fabricación textil, sobre todo la de fabricación de seda. La inauguración de la fábrica de hilado de seda de Tomioka en 1872, que aprovechaba el vapor de la caldera para cocer y devanar los capullos, era un buen ejemplo de la mecanización de la industria —aunque se hacía el cultivo de los gusanos para devanar capullos de seda desde la época Edo, este era un proceso manual—. A pesar de que se tardó unos años en difundir por todo el país el sistema fabril, la industria textil se hizo tan potente que sostenía ella sola el equilibrio entre las exportaciones y las importaciones en la década de 1890. Por añadido, promovió la expansión de su mercado hacia el continente asiático después de la guerra

---

<sup>113</sup> Idem., p. 57-61.

chino-japonesa. Hay que decir que la hilandería también se desarrolló rápidamente en la década de 1880<sup>114</sup> como consecuencia de la introducción de la fuerza motriz a vapor.

Por otro lado, el gobierno hizo un esfuerzo por reforzar el armamento y construyó acerías con el fin de fabricar armas, al mismo tiempo que procuró construir una red ferroviaria para el transporte de las fuerzas militares. Con la inauguración de la fábrica siderúrgica estatal de Kyūshū en 1901, la industria pesada japonesa también entró en su etapa de evolución.<sup>115</sup>

Después de atravesar dos guerras, el crecimiento económico en el país era evidente; las ciudades volvían a ser prósperas y, a partir de 1920, la economía del país empezó a establecerse en el capitalismo monopolista, donde bancos y consorcios llegaron a dominar la industria.<sup>116</sup> En cambio, las zonas rurales quedaron muy atrasadas y no gozaron de la misma suerte que las ciudades, aunque es cierto que la economía monetaria llegó también a las zonas rurales, sólo los terratenientes podían ejercer la administración al modo capitalista. Por lo mismo, entre los arrendatarios que no podían contar con una economía autosuficiente, algunos emigraron a las ciudades para trabajar como obreros. Estos eran mayoritariamente los hijos sin derecho a herencia, ya que era el primogénito quien heredaba todo. A causa de ello, se vieron obligados a trabajar en las fábricas bajo condiciones laborales inhumanas —muchas horas de trabajo y un salario escaso, entre otras—. <sup>117</sup>

Aunque los conflictos laborales empezaron a emerger en la era Meiji con episodios como la huelga de las obreras de una hilandería en 1894, para reivindicar la mejora de sus condiciones laborales o una revuelta de mineros, en protesta por unas condiciones en su oficio flagrantemente inhumanas en 1888, estos conflictos permanecieron sin resolverse incluso ya entrando en la era Taishō. Debido a las pésimas condiciones de trabajo, había obreras que huían de las fábricas y trabajaban de camareras o prostitutas en las ciudades. Muchas otras morían directamente de tuberculosis: de hecho, el alto porcentaje de esta enfermedad entre las obreras, a finales

---

<sup>114</sup> Yamamoto Yoshitaka, *近代日本150年 [Kindai Nihon 150-nen / Los 150 años de Japón moderno]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2018, p. 68-70.

<sup>115</sup> Mizushima Yoshitaka, *日本の近代100年史 [Nihon no kindai 100-nenshi / La historia de Japón moderno de los últimos 100 años]*, Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2011, p. 63.

<sup>116</sup> Idem., p. 62-63.

<sup>117</sup> Sakamoto Akira, *日本史 [Nihonshi / La historia japonesa]*, Osaka, Juken Kenkyū-sha, 1969, p. 367-373.

de la era Meiji, se convirtió en un verdadero problema social.<sup>118</sup> El borrador de la Ley de Fábricas —工場法 *Kōjō-hō*— que tenía por objeto mejorar sus condiciones laborales, encontró la férrea oposición de los capitalistas. Sin embargo, tras modificar los artículos relativos a la prohibición del trabajo en horario nocturno, fue finalmente aprobada en el Parlamento en el año 1911, aunque no entraría en vigor hasta 1916.<sup>119</sup>

Los graves problemas laborales fueron el detonante del inicio de los movimientos sociales. Así, a partir de 1897, activistas de los movimientos sociales como Takano Fusatarō (1869-1904) o Katayama Sen (1859-1933) empezaron a constituir sindicatos de trabajadores —estos fueron, de hecho, quienes dieron la voz de alarma para que el Ministerio de Agricultura y Comercio investigara las horas de trabajo, el sueldo y las condiciones del empleo con el fin de preparar el borrador de la *Ley de Fábricas*—. En 1901, fue constituido el Partido Socialista Popular —社会民主党 *Shakai minshu-tō*—, con la iniciativa de Katayama Sen y Kōtoku Shūsui (1871-1911), entre otros; sin embargo, el partido no fue reconocido legalmente hasta 1906. No obstante, cuando los activistas socialistas se inclinaron a favor de acciones más directas como las huelgas generales, el gobierno estableció la Ley de Guardia Civil —治安警察法 *Chian keisatsu-hō*— y ordenaron la disolución inmediata del partido en 1907. Con ello, empezó la persecución de los socialistas para reprimir sus actividades. Ante estas medidas, los miembros más radicales planificaron el asesinato del emperador. Al ser revelado el plan en 1910, fueron detenidos cientos de socialistas y anarquistas y fueron ejecutados doce cabecillas —el proceso fue conocido como 大逆事件 *Taigyaku jiken* (*el Caso de la Alta Traición*)—. Aunque el líder socialista Kōtoku Shūsui no formaba parte del complot para el asesinato, se le incluyó entre ellos bajo el fin de aniquilar el movimiento.<sup>120</sup> Mientras tanto, las mujeres también empezaron a reivindicar su liberación y sus derechos —sobre todo el sufragio femenino— encabezadas por Hiratsuka Raichō (1886-1971), Nogami Yaeko (1885-1985) y Kamichika Ichiko (1888-1981), haciendo de la revista *Seitō*, publicada en 1911, el fruto de su movimiento.<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> Yamamoto Yoshitaka, 近代日本150年 [*Kindai Nihon 150-nen / Los 150 años de Japón moderno*], Tokio, Iwanami Shinsho, 2018, p. 81.

<sup>119</sup> Sakamoto Akira, 日本史 [*Nihonshi / La historia japonesa*], Osaka, Juken Kenkyū-sha, 1969, p. 376.

<sup>120</sup> Mizushima Yoshitaka, 日本の近代100年史 [*Nihon no kindai 100-nenshi / La historia de Japón moderno de los últimos 100 años*], Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2011, p. 66-67.

<sup>121</sup> Sakamoto Akira, 日本史 [*Nihonshi / La historia japonesa*], Osaka, Juken Kenkyū-sha, 1969,

## 2.5. Los años finales de la era Meiji: la postura antinaturalista de Natsume Sōseki y Mori Ōgai

El movimiento naturalista alcanzó su cenit entre 1909 y 1910, años que corresponden con los años 42 y 43 de la era Meiji, y fue un movimiento que ejerció su hegemonía en el mundo literario japonés. No obstante, a pesar de la popularización del naturalismo japonés, hubo escritores que estuvieron en desacuerdo con el movimiento; lo toleraban, pero, o no le prestaban atención o mostraban el sentimiento de rechazo que les producía. Los escritores más representativos de este bando fueron Natsume Sōseki (1867-1916) y Mori Ōgai (1862-1922). Ambos, aun estando al corriente de la literatura occidental a través de sus propias vivencias —Natsume estudió en Inglaterra y Mori hizo lo mismo en Alemania—, no se dejaron arrastrar por la tendencia del naturalismo japonés. Ambos escritores eran muy diferentes entre sí en cuanto a sus estilos literarios y también en cuanto a la acogida de su obra: Natsume fue acogido entre el público que pensaba que la literatura tendría que enarbolar sus ideales a lo más alto y sufrir para conseguirlo, mientras que los simpatizantes de Mori lo admiraban, a su vez, por su postura honesta y por el respeto profundo que rendía a la tradición japonesa.<sup>122</sup>

Natsume tenía profundos conocimientos acerca de la literatura occidental y sintetizó sus teorías sobre ella en *文学論 [Bungaku-ron / Ensayo sobre la literatura]*, de 1907. En ella, mostraba una actitud crítica hacia los escritores naturalistas que se afanaban por describir la realidad tal y como presentaba, sin recurrir a ningún tipo de ficción.<sup>123</sup> Aunque rechazaba la idea de occidentalizar todo y de cualquier manera, estaba convencido de que las ideologías occidentales eran provechosas para abolir las malas costumbres y potenciar las virtudes entre los japoneses. Era consciente, por añadido, de que en la literatura japonesa aún no había aparecido la obra que pudiera representar a su sociedad; sin embargo, pensaba que su calidad era superior a la de la literatura occidental en cuanto a elegancia.<sup>124</sup>

El estilo de Natsume se mostraba contrario al estilo naturalista, como por

---

p. 374-375.

<sup>122</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 11 [Nihon bungaku no rekishi 11 / Historia de la literatura japonesa 11]*, traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 251.

<sup>123</sup> Okuno Takeo, *日本文学史 —近代から現代へ— [Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he— / Historia de la Literatura Japonesa —de la era moderna a la contemporánea—]*, Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 60.

<sup>124</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 11 [Nihon bungaku no rekishi 11 / Historia de la literatura japonesa 11]*, traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 167.



ejemplo en *吾輩は猫である* (*Wagahai ha neko de aru / Soy un gato*)<sup>125</sup> (1906), obra que fue criticada por los escritores naturalistas a causa de sus descripciones humorísticas y su falta de seriedad. Sin embargo, esta obra tuvo mucho éxito precisamente por esta característica y por su estilo irónico, con el que se burlaba de los falsos intelectuales y eludía al mismo tiempo enfrentarse con el lado oscuro de la sociedad moderna. Así mismo, critica de manera velada a la civilización europeizada de la sociedad japonesa.<sup>126</sup> No obstante, con la publicación de *草枕* (*Kusamakura / Almohada de hierbas*)<sup>127</sup> (1906) dio a conocer su propio pensamiento sobre la literatura y dejó clara su postura antinaturalista<sup>128</sup> en un tiempo en que el dominio de la civilización occidental se hizo patente y en el que cualquier elemento tradicional era rechazado. La adoración ciega por lo occidental hacía negar a los japoneses todo su legado cultural sin ningún miramiento.<sup>129</sup> A partir de 1907, con la publicación de *虞美人草* [*Gubijin-sō / La amapola*] y *三四郎* (*Sanshirō / Sanshirō*),<sup>130</sup> empezó a tratar los problemas a los que la sociedad moderna japonesa se enfrentaba. En complemento, la cuestión de la liberación de sí mismo y el apego a las ideas inveteradas se desarrolló hacia una búsqueda constante de lo que había en el fondo de la psique en obras como *それから* (*Sorekara / Daisuke*)<sup>131</sup> (1909) y *門* (*Mon / La puerta*)<sup>132</sup> (1910).<sup>133</sup>

Mori, el otro "peso pesado" antinaturalista, en raras ocasiones revelaba su propia vida privada ni sus propios sentimientos en sus obras. Tampoco describía con

<sup>125</sup> Natsume Sōseki, *吾輩は猫である* (*Wagahai wa neko dearu / Soy un gato*), Tokio, revista Hototogisu, 1905; traducido por Jesús González Vallés bajo el título de "Yo, el gato", Madrid, Editorial Trotta, S.A., y por Ogihara Yōko y Fernando Cordobés, Madrid, Impedimenta, 2010.

<sup>126</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 11* [*Nihon bungaku no rekishi 11 / Historia de la literatura japonesa 11*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 176-177.

<sup>127</sup> Natsume Sōseki, *草枕* (*Kusamakura / Almohada de hierbas*), Tokio, Shin Shōsetsu, 1906; la traducción publicada en Buenos Aires, Kaicron, 2008.

<sup>128</sup> Miyoshi Yukio, *文学的近代の成立* [*Bungaku-teki kindai no seiritsu / La formación de la era moderna a través de los movimientos literarios*], Miyoshi Yukio (ed.) en *近代日本文学史* [*Kindai Nihon bungaku-shi / La historia de la literatura japonesa moderna*], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975, p. 46.

<sup>129</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 11* [*Nihon bungaku no rekishi 11 / Historia de la literatura japonesa 11*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 183.

<sup>130</sup> Natsume Sōseki, *三四郎* (*Sanshirō / Sanshirō*), Tokio, Periódico Asahi, 1908; traducido por Ogata Yoshino, Madrid, Impedimenta, 2009.

<sup>131</sup> Natsume Sōseki, *それから* (*Sorekara / Daisuke*), Tokio, Periódico Asahi, 1909; traducido por Ogihara Yōko y Fernando Cordobés, Madrid, Impedimenta, 2011.

<sup>132</sup> Natsume Sōseki, *門* (*Mon / La puerta*), Tokio, Periódico Asahi, 1910; traducido por Ogihara Yōko y Fernando Cordobés, Madrid, Impedimenta, 2012.

<sup>133</sup> Miyoshi Yukio, *文学的近代の成立* [*Bungaku-teki kindai no seiritsu / La formación de la era moderna a través de los movimientos literarios*], Miyoshi Yukio (ed.) en *近代日本文学史* [*Kindai Nihon bungaku-shi / La historia de la literatura japonesa moderna*], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975, p. 46.

detalle el significado de palabras ambiguas o los gestos de los personajes.<sup>134</sup> Al comparar la asimilación de ambos de la ideología occidental, Mori podría definirse como alguien más receptivo que Natsume; Mori no despreciaba el temor que los occidentales albergaban sobre la muerte, mientras que Natsume sí lo hacía. Mori no elogiaba la aceptación ciega de los elementos occidentales ni tampoco criticaba la imitación superficial de Occidente, por la que los japoneses se afanaban. La crítica de Mori se dirigía a la falta de criterios experimentales y positivistas para juzgar qué costumbres, usos y normas se debían conservar y cuáles merecían ser abandonados en referencia a su valor tradicional. En el fuero interno de Mori, los valores de lo oriental y lo occidental estaban en armonía hasta tal punto que ni él mismo llegó a decantarse por uno u otro, sino que contemplaba ambos desde un punto neutral.<sup>135</sup>

Mori pasó cuatro años en Alemania como becario para estudiar higiene moderna y, tras volver a Japón, publicó una serie de obras basadas en vivencias de su estancia en Alemania. Empleó el japonés literario clásico en la traducción de poemas europeos, recopilados en el poemario *Imágenes* (1889), y en la obra *即興詩人 (Sokkyō shijin / El improvisador)* (1902) de Hans Christian Andersen. Lo empleó muy especialmente en la traducción de esta última, donde aporta a la narración de la historia con expresiones que describen precisa y nítidamente sus escenas y personajes.<sup>136</sup> Desde 1909, año en que empezó a desarrollar sus actividades creativas más intensas — aún sin dejar de ejercer su profesión como médico militar—, empezó a emplear el estilo de japonés literario en lenguaje coloquial en sus novelas. Las obras de esta época tratan de sucesos de la vida cotidiana y, en ese sentido, tienen un aspecto en común con las obras naturalistas. Sin embargo, Mori no trataba sus temas favoritos basándose en el impulso amoroso ni en la angustia causada por la herencia genética, tal y como lo hicieran los escritores naturalistas. Más bien, empleaba un método de descripciones afín al naturalismo japonés precisamente con el fin de criticarlo.<sup>137</sup> Por ejemplo, en *ギタ・セクスアリス (Vita Sexualis / Vita sexualis)*<sup>138</sup> (1909) describe de manera reminiscente la

---

<sup>134</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 11 [Nihon bungaku no rekishi 11 / Historia de la literatura japonesa 11]*, traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 260-261.

<sup>135</sup> Idem., p. 270-271.

<sup>136</sup> Idem., p. 254-255.

<sup>137</sup> Idem., p. 255-256.

<sup>138</sup> Mori Ōgai, *ギタ・セクスアリス (Vita sexualis)*, Tokio, Subaru, 1909; traducido por Fernando Rodríguez-Izquiero, Madrid, Editorial Trotta, S.A., 2001.

evolución sexual del protagonista desde su infancia hasta su época de estudiante universitario con una mirada serena; destaca su crítica hacia el naturalismo japonés al demostrar que el apetito carnal no es la sustancia del hombre o, al argumentar que la razón está por encima del instinto en *青年 [Seinen / El joven]* (1911), donde narra el proceso de formación del "yo".<sup>139</sup>

Con el suicidio de Nogi Maresuke (un general del ejército japonés, 1849-1912) propiciado para demostrar su lealtad al emperador Meiji y por su muerte, Mori se convirtió en autor de novelas históricas. Intentó encajar, éticamente hablando, la acción gratuita del suicidio causado por la muerte de alguien dentro del orden de la sociedad en la que Mori vivía — *阿部一族 (Abe ichizoku / La familia Abe)*<sup>140</sup> (1913)—, y trató motivaciones como la abnegación y el autosacrificio de una madre por sus hijos — *山椒太夫 (Sanshō dayū / El intendente Sanshō)*<sup>141</sup> (1915)—, así como la admiración por la paz interior de quien se contentaba con la vida de cada día junto al tema de la eutanasia — *高瀬舟 [Takasebune / El barco del río Takase]* (1916)—.<sup>142</sup> Mori describió los sucesos de sus obras históricas de forma realista, en lugar de describir las vicisitudes de la vida o el conflicto interior de los personajes debido a que, para él, el valor de las novelas históricas no se encontraba en los personajes ni en sus ideales, sino que se hallaba en reproducir la tradición que quedaba oculta detrás del oleaje de una nueva civilización moderna que era ya difícil de comprender para la gente que nació y creció sin conocer aquella tradición.<sup>143</sup>

El aspecto singular de Mori sería haber ejercido su cargo como médico militar hasta el final de su carrera, incluso siendo promovido en su rango; pese a ello, tras ocurrir el *Caso de Alta Traición*, cuando el gobierno empezó a esforzarse en aniquilar el movimiento socialista, empezó por su parte a criticar la represión ideológica, sin temor

---

<sup>139</sup> Miyoshi Yukio, *文学的近代の成立 [Bungaku-teki kindai no seiritsu / La formación de la era moderna a través de los movimientos literarios]*, Miyoshi Yukio (ed.) en *近代日本文学史 [Kindai Nihon bungaku-shi / La historia de la literatura japonesa moderna]*, Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975, p. 50-51.

<sup>140</sup> Mori Ōgai, *阿部一族 (Abe ichizoku / La familia Abe)*, Tokio, Chūō Kōron, 1913; traducido por Jesús Carlos Álvarez Crespo, Gijón, Satori, 2014.

<sup>141</sup> Mori Ōgai, *山椒太夫 (Sanshō dayū / El intendente Sanshō)*, 1915; traducido por Elena Gallego, Zaragoza, Contraseña, 2011.

<sup>142</sup> Miyoshi Yukio, *文学的近代の成立 [Bungaku-teki kindai no seiritsu / La formación de la era moderna a través de los movimientos literarios]*, Miyoshi Yukio (ed.) en *近代日本文学史 [Kindai Nihon bungaku-shi / La historia de la literatura japonesa moderna]*, Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975, p. 52.

<sup>143</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 11 [Nihon bungaku no rekishi 11 / Historia de la literatura japonesa 11]*, traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 306-307.

a hacer peligrar con ello su carrera profesional. Sus pensamientos se reflejan en obras como 沈黙の塔 [*Chinmoku no tō / La torre silenciada*] (1910) o かのようにな [*Kano yōni / Así será*] (1912), aunque se enfocan desde el punto de vista de alguien que estaba al lado del régimen.<sup>144</sup>

### 2.5.1. El ocaso del naturalismo japonés

Los años finales de la era Meiji, concretamente en 1910, fueron el momento en el que el naturalismo estaba en auge: fue el mismo momento en el que varios movimientos antinaturalistas empezaron a desarrollar sus actividades. Los escritores antinaturalistas, como Natsume o Mori, estribaban sus argumentos en que la literatura era más variada y no estaba solamente para describir y revelar los aspectos oscuros de la vida, tal y como hacían los escritores naturalistas.

No obstante, por mucho que los escritores pusieran de manifiesto su postura antinaturalista, es innegable que el naturalismo japonés sirvió para modernizar la literatura del país, que a mediados del siglo XIX estaba agonizando por repetir los mismos argumentos y los mismos temas en textos teatrales y en cuentos humorísticos, sin ser capaz de encontrar un nuevo rumbo. Aunque el naturalismo japonés insistió demasiado en describir la realidad rechazando cualquier ficción e imaginación, su contribución a la hora de resucitar la literatura suma más que sus puntos negativos.<sup>145</sup> Por esta razón, los movimientos antinaturalistas debían ser de hecho un acicate para que los naturalistas, a su vez, se desarrollasen aún más. Sin embargo, el *Caso de Alta Traición* de 1910 y la represión de las ideologías no gratas por parte del gobierno Meiji, afectaron mucho a intelectuales y escritores naturalistas, puesto que uno de los ejecutados, Kōtoku Shūsui, también escribía críticas ideológicas y era considerado un camarada para ellos.<sup>146</sup>

Ante las protestas de los intelectuales y socialistas no sólo de Japón, sino también de países extranjeros contra el gobierno japonés que pretendía aniquilar al

---

<sup>144</sup> Miyoshi Yukio, 文学的近代の成立 [*Bungaku-teki kindai no seiritsu / La formación de la era moderna a través de los movimientos literarios*], Miyoshi Yukio (ed.) en 近代日本文学史 [*Kindai Nihon bungaku-shi / La historia de la literatura japonesa moderna*], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975, p. 51-53.

<sup>145</sup> Satō Yasumasa, 市民文学の諸相 –芥川を視座として– [*Shimin bungaku no shosō –Akutagawa wo shiza toshite– / Los aspectos de la literatura popular –Akutagawa y su entorno–*], Miyoshi Yukio (ed.) en 近代日本文学史 [*Kindai Nihon bungaku-shi / La historia de la literatura japonesa moderna*], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975, p. 62.

<sup>146</sup> Idem., p. 64-65.

socialismo y a sus simpatizantes, los escritores naturalistas guardaron, por el contrario, silencio por miedo a correr la misma suerte. La razón estaría además en que el objetivo principal de los naturalistas consistía en abolir las costumbres inveteradas y desenmascarar la falsedad, describiendo la realidad tal y como se presentaba; sus ideas llegaron a criticar el sistema familiar tradicional, mientras que al mismo tiempo el gobierno planificaba constituir una "familia" nacional al comparar al emperador con el padre de la familia. Por lo tanto, para los gobernantes, los naturalistas eran un elemento peligroso para el proyecto de sociedad que ellos mismos tenían en mente. Con el *Caso de Alta Traición* llegaron a la conclusión de que los naturalistas también eran un objetivo de su persecución. Ante esta adversidad, los naturalistas perdieron su espíritu contestatario en contra del orden existente y empezaron a limitarse a escribir tal y como se encontraban los hechos frente a sus ojos. Así, el naturalismo japonés perdió su fuerza y llegó finalmente a desaparecer.<sup>147</sup>

Aunque el naturalismo perdió su rumbo y desapareció, los literatos en general, fueran naturalistas o antinaturalistas, empezaron a dirigir su mirada hacia una literatura de otro nivel o hacia un interior más intricado para el "yo".<sup>148</sup>

## **2.6. La era Taishō: Los movimientos postnaturalistas**

Si bien es cierto que Natsume y Mori suponen las dos figuras más representativas del antinaturalismo, también es cierto que hubo otros escritores que mostraron una postura en contra del naturalismo. Sin embargo, su ideario literario no estaba unificado, sino que cada uno lo desarrolló de forma distinta, bajo las denominaciones de esteticismo, romanticismo, humanismo, clasicismo, etc.<sup>149</sup>

### **2.6.1. El grupo esteticista japonés *Tanbi-ha* (耽美派)**

Ante el callejón sin salida en el que se encontraban los escritores naturalistas, el público empezó a buscar otras salidas que pudiera proporcionarle renovados estímulos. Esta nueva salida se encontró en la literatura esteticista, que optaba por

---

<sup>147</sup> Idem., p. 65-67.

<sup>148</sup> Idem., p. 68.

<sup>149</sup> Okuno Takeo, *日本文学史 -近代から現代へ-* [*Nihon bungaku-shi -kindai kara gendai he-* / *Historia de la literatura japonesa -de la era moderna a la contemporánea-*], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 64.

valorar el disfrute de la belleza y de lo decadente.<sup>150</sup> No obstante, difiriendo del esteticismo europeo, no se negó la existencia de Dios, sino que se optó por negar el paisaje monótono y gris del naturalismo eligiendo, en su lugar, sumergirse en un mundo estético y sensual con el que olvidarse de las penalidades de la vida real y satisfacer las ansias de una vida liberada de los grilletes de la moralidad.<sup>151</sup> Los escritores que abanderaron esta ideología literaria son Nagai Kafū (1879-1959) y Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965).

Nagai Kafū se dejó influenciar en un primer momento por Émile Zola y fue considerado como uno de los precursores del naturalismo japonés. Sin embargo, después de viajar por América y Europa durante cinco años —de 1903 a 1908—, y de experimentar la auténtica cultura occidental y no una imitación de ella, describió un exotismo decadente y su atractivo en las novelas *あめりか物語* [*America monogatari* / *Cuentos de América*] (1909) y *ふらんす物語* [*France monogatari* / *Cuentos de Francia*] (1910), por las que se convirtió en un escritor esteticista.<sup>152</sup> Al mismo tiempo, criticó severamente una civilización coetánea que se convertía en nada más y nada menos que un espejismo de Occidente en su obra *新帰朝者日記* [*Shinkichō-sha nikki* / *Diario del hombre que acababa de volver a Japón*] (1910). Llegó a descubrir "la cualidad japonesa" en el ambiente del antiguo Edo medio desaparecido y, tras el *Caso de Alta Traición*, se acentuó la tendencia decadente de sus obras por buscar sus temas en el mundo de la diversión nocturna y las frivolidades.<sup>153</sup>

Tanizaki Jun'ichirō —del que se expondrá con detalle su evolución como escritor en el capítulo dedicado a su vida— debutó en el mundo literario en 1910, cuando el naturalismo japonés daba los últimos fulgores de vida. Nagai es quien reconoció su talento y elogió sus obras por su estilo novedoso y lleno de hechizo. Difiriendo de su "padrino" Nagai, quien primero profesó el naturalismo y después pasó al otro bando criticando esta corriente literaria, Tanizaki no ocultó su menosprecio hacia

---

<sup>150</sup> Idem., p. 68.

<sup>151</sup> Miyoshi Yukio, *文学的近代の成立* [*Bungaku-teki kindai no seiritsu* / *La formación de la era moderna a través de los movimientos literarios*], Miyoshi Yukio (ed.) en *近代日本文学史* [*Kindai Nihon bungaku-shi* / *La historia de la literatura japonesa moderna*], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975, p. 54.

<sup>152</sup> Okuno Takeo, *日本文学史 —近代から現代へ—* [*Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he—* / *Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—*], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 68-69.

<sup>153</sup> Miyoshi Yukio, *文学的近代の成立* [*Bungaku-teki kindai no seiritsu* / *La formación de la era moderna a través de los movimientos literarios*], Miyoshi Yukio (ed.) en *近代日本文学史* [*Kindai Nihon bungaku-shi* / *La historia de la literatura japonesa moderna*], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975, p. 55.

el naturalismo desde el principio. Prefirió, de hecho, crear personajes que se encontraban en una circunstancia singular:<sup>154</sup> a pesar de su postura antinaturalista, es cierto que algunas obras de su primera etapa demuestran aspectos característicos de la novela del feísmo o de la novela de miseria, influenciada por el naturalismo. Aún así, se le considera como un escritor perteneciente al esteticismo por el ambiente sensual, embriagador y amoral que reinaba en sus obras. Unas obras en las que Tanizaki recalca la importancia de la virtud llamada "frivolidad", la perdición del hombre a causa de la perversidad femenina o en las que ponía énfasis en el aspecto del masoquismo psicológico. Respecto a la virtud de "frivolidad", podría identificarse con una postura epicureísta respecto a los placeres, donde esta busca el placer como fin último basándose en un orden de las virtudes para optimizar dicha búsqueda.

Al comparar estos dos escritores, se encuentra de forma curiosa un punto en común: si Nagai descubrió la "cualidad japonesa" en el prácticamente desaparecido ambiente del antiguo Edo, después de volver de su viaje por América y Europa, en el estilo de Tanizaki hay un "antes y después" donde la frontera la constituye el Gran Terremoto de Kantō. Tanizaki, que hasta entonces se jactaba de ser un escritor "maldito" y se deleitaba de ser presa de su predilección por Occidente, empezó la búsqueda del mundo tradicional, representado por su tierra natal —la del "antiguo Edo"— en Kansai, como si esta región al oeste de Japón donde se estableciera después del seísmo, se tratara una tierra sustituta de adopción.<sup>155</sup>

### 2.6.2. El grupo de humanistas *Shirakaba-ha* (白樺派)

Los miembros de este grupo eran hijos de la clase privilegiada, familias de alta alcurnia o funcionarios de alto rango. Aunque cada uno tuvo una visión diferente sobre la literatura, sí disponían como punto en común su postura antinaturalista y su influencia por parte del arte moderno europeo.<sup>156</sup> Sentían simpatía por la ideología literaria de Mori y Natsume, que se basaba en sus conocimientos sobre Occidente, pero

---

<sup>154</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 12 [Nihon bungaku no rekishi 12 / Historia de la literatura japonesa 12]*, traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 248

<sup>155</sup> Miyoshi Yukio, *文学的近代の成立 [Bungaku-teki kindai no seiritsu / La formación de la era moderna a través de los movimientos literarios]*, Miyoshi Yukio (ed.) en *近代日本文学史 [Kindai Nihon bungaku-shi / La historia de la literatura japonesa moderna]*, Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975, p. 55-57.

<sup>156</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 11 [Nihon bungaku no rekishi 11 / Historia de la literatura japonesa 11]*, traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 311

sentían rechazo hacia la literatura esteticista que estaba impregnada de sensualidad y decadencia, ya que eran idealistas que confiaban en la buena fe y la amistad.<sup>157</sup> La postura positiva de los miembros de este grupo de expresarse a sí mismos y esforzarse por hacer la realidad las posibilidades que se encontraban latentes en su fuero interno, era totalmente distinta a la negativa de los naturalistas, que se limitaba a describir su “yo” como un sufriente callado o perdedor que carecía de voluntad propia.<sup>158</sup>

De esta manera, llegaron a fundar la revista 白樺 [*Shirakaba*] en 1910 —el nombre de la revista se convirtió también en el nombre del grupo literario—. La revista *Shirakaba* no se limitaba a presentar la literatura occidental, sino que también se esforzaba en presentar las artes europeas en general, aunque tomaba intencionadamente distancia de los temas sociales y políticos de entonces. Como prueba de ello, hay que decir que fue la primera revista que presentó en Japón a artistas como Rodin, Cézanne, Renoir o Van Gogh; en cambio, no mencionó en su día casi nada acerca del *Caso de Alta Traición*.<sup>159</sup> Pese a ello, el primer número de la revista *Shirakaba* fue bien acogido por varios escritores de renombre e intelectuales como Natsume Sōseki, Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927) y Ōsugi Sakae (1885-1923); Natsume se alegró de la aparición de escritores que seguían su estela, mientras Akutagawa expresó que la publicación de la revista *Shirakana* "sirvió para abrir la claraboya del mundo literario", que resultaba asfixiante desde su punto de vista. Ōsugi, por su parte —líder anarquista asesinado en 1923— pensó que, aunque los componentes del grupo *Shirakaba* eran hijos de buena familia y carecían de interés por la política, en el futuro se convertirían en anarquistas y se encargarían de transformar la sociedad.<sup>160</sup>

Uno de los principales miembros del grupo es Mushanokōji Saneatsu (1885-1976), quien era miembro de una familia noble. Con una personalidad abierta y un ánimo que no desfallecía ante nada, su idealismo optimista quedó reflejado en sus obras: Mushanokōji insistía en expresar la verdad de sí mismo, mas sin el complejo de inferioridad o el servilismo propio de los escritores naturalistas. Daba más importancia a

---

<sup>157</sup> Okuno Takeo, 日本文学史 —近代から現代へ— [*Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he— / Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—*], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 77.

<sup>158</sup> Donald Keene, 日本文学の歴史 11 [*Nihon bungaku no rekishi 11 / Historia de la literatura japonesa 11*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 315

<sup>159</sup> Idem., p. 312-313.

<sup>160</sup> Idem., p. 324-326



vivir humanamente y a ser sincero en sus sentimientos; el éxito como escritor no era una prioridad en su mente.<sup>161</sup> Aunque repetía los mismos temas e ideas y, aunque su estilo literario y la estructura de sus obras resultaran algo toscos, sus obras fueron bien acogidas entre el público de una generación joven a causa de que una integridad y honradez de los personajes que no habían existido en las obras naturalistas.<sup>162</sup> A pesar de ello, Akutagawa criticó lo poco sólidas que eran sus ideas y las emociones que Mushanokōji describía en sus obras.<sup>163</sup> La característica del grupo *Shirakaba* era su dedicación al humanismo y su apuesta manifiesta y abierta por la moralidad. Esta postura, junto con la fuerte influencia de las obras de Tolstói, impulsaron a Mushanokōji a que construyera en 1918 una comuna socialista utópica que pretendía materializar su ideal de humanismo en la vida real, 新しき村 [*Atarashiki mura*] — *Villa nueva*—.<sup>164</sup>

Shiga Naoya (1883-1971), el otro escritor representativo del grupo *Shirakaba*, llegó a perfeccionar la ideología literaria del grupo y la filosofía de vida que Mushanokōji mostró a través de su comuna utópica *Villa nueva*.<sup>165</sup> No obstante, el estilo de Shiga está lejos del de Mushanokōji: el estilo de Shiga es muy conciso y elimina los adornos al máximo, omitiendo las palabras innecesarias y las expresiones inadecuadas. El de Mushanokōji da la impresión, sin embargo, de ser muy profuso en palabras. Aunque no está descrito el argumento con detalle, demuestra suficiente lirismo y no adolece de la ideología de Shiga en sus escritos.<sup>166</sup> Era, por lo tanto, un escritor de estilo innatamente realista que describía centrando su interés en un espacio limitado en tiempo y lugar de forma concisa. La ideología de Shiga, que insistía en el “yo” y en una técnica

---

<sup>161</sup> Okuno Takeo, 日本文学史 —近代から現代へ— [*Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he—* / *Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—*], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 77-78.

<sup>162</sup> Donald Keene, 日本文学の歴史 11 [*Nihon bungaku no rekishi 11* / *Historia de la literatura japonesa 11*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 337-338.

<sup>163</sup> Satō Yasumasa, 市民文学の諸相 —芥川を視座として— [*Shimin bungaku no shosho —Akutagawa wo shiza toshite—* / *Los aspectos de la literatura popular —Akutagawa y su entorno—*], Miyoshi Yukio (ed.) en 近代日本文学史 [*Kindai Nihon bungaku-shi* / *La historia de la literatura japonesa moderna*], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975, p. 69.

<sup>164</sup> Donald Keene, 日本文学の歴史 11 [*Nihon bungaku no rekishi 11* / *Historia de la literatura japonesa 11*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 318.

<sup>165</sup> Okuno Takeo, 日本文学史 —近代から現代へ— [*Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he—* / *Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—*], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 78.

<sup>166</sup> Donald Keene, 日本文学の歴史 11 [*Nihon bungaku no rekishi 11* / *Historia de la literatura japonesa 11*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 343-344.

que describía con precisión, sirvió como modelo para otros escritores, que la respetaron mucho.<sup>167</sup>

Las obras del grupo *Shirakaba* dieron importancia a describir sus sentimientos y sus experiencias tal y como sucedían más que a la estructura de la obra o a la calidad de la ficción. Aunque este aspecto lo tenían en común con las obras naturalistas, que rechazaba cualquier ficción, no demostraban, sin embargo, ningún aspecto pesimista: más bien, describían la realidad interna de forma abierta y positiva, consiguiendo que su tendencia ejerciera una gran influencia entre los jóvenes aficionados a la literatura. En este punto, hay que anticipar que el género de novelas autobiográficas —*shishōsetsu*— nació en el seno del naturalismo japonés, pero se convertiría en la corriente principal de la literatura japonesa al incorporar la visión abierta y la autoafirmación en la que insistió el grupo *Shirakaba*.<sup>168</sup>

### 2.6.3. El grupo de nuevas ideologías *Shin-shichō* (新思潮)

Escritores como Akutagawa, Kume Masao (1891-1952), Kikuchi Kan (1888-1948) o Yamamoto Yūzō (1887-1974) hicieron su aparición en el mundo literario a través de la revista literaria *Shin-shichō* —*Nuevas ideologías*— y, por ello, fueron conocidos como el grupo *Shin-shichō*. Sin embargo, también fueron denominados “el grupo del nuevo realismo”, 新現実主義 —*Shin genjitsu shugi*— o el de “nuevas ideas intelectuales”, 新理知派 —*Shin richi-ha*—. <sup>169</sup> La tendencia de los escritores partidarios de este grupo era variopinta, difiriendo una de otra. Todos se oponían al naturalismo, pero tampoco estaban de acuerdo con el simple idealismo y el planteamiento optimista del grupo *Shirakaba*, y estaban lejos del pensamiento esteticista;<sup>170</sup> interpretaron la realidad de forma racional, con un toque de pesimismo, y se decantaron más bien por expresar las operaciones del entendimiento de una forma hábil.<sup>171</sup>

Kume pasó a ser escritor de novelas vulgares y no dejó ninguna obra literaria que mereciera la pena mencionar en la historia de la literatura japonesa. Yamamoto fue

---

<sup>167</sup> Okuno Takeo, 日本文学史 —近代から現代へ— [*Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he— / Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—*], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 78-79.

<sup>168</sup> Idem., p. 81-82.

<sup>169</sup> Idem., p. 89.

<sup>170</sup> Idem., p. 89.

<sup>171</sup> Naruse Masakatsu y Abe Akio, 新日本文学史 [*Shin Nihon bungaku-shi / Historia de la literatura japonesa, nueva versión*], Tokio, Tōkyō Shoseki, 1973, p. 182.

reconocido como guionista por sus obras de carácter social y por un estilo de toque vulgar que, sin embargo, nunca superó los límites y, por lo mismo, atrajo muchos lectores. Su visión positiva sobre la vida y sobre el sentido de la justicia social suponía un aspecto en común con el humanismo del grupo *Shirakaba*. Kikuchi estableció su posición como escritor por las obras que describían la realidad psicológica y los conflictos entre el sentido del deber así como las emociones personales a través del análisis psicológico, por el que se profundizaba en dichas pulsiones.<sup>172</sup>

Akutagawa, que es la figura principal de este grupo, empezó sus actividades creativas con la retraducción de la obra francesa *Baltazar* del autor Anatole France, del inglés al japonés. Aunque él mismo no estaba contento con el resultado, se detecta en ella la nota característica de su estilo conciso y adusto.<sup>173</sup> Akutagawa solía figurarse el trasfondo de sus obras en una ciudad y en el pasado: el Kioto del siglo XII, un momento en el que la capital estaba devastada por las calamidades naturales y las guerras internas, el Nagasaki del siglo XV en el que el cristianismo llegó para introducirse en Japón o el Tokio de la segunda mitad del siglo XIX, en el que se introducían los elementos culturales occidentales sin orden ni miramiento. En estas obras, Akutagawa se esforzó por recrear las situaciones de cada época, por describir las emociones auténticas ante escenas dramáticas y por dar una sensación real en las obras.<sup>174</sup> En obras como *鼻 [Hana / La nariz]* (1915), *羅生門 (Rashōmon / Rashomon)*<sup>175</sup> (1915) o *蜘蛛の糸 [Kumo no ito / El hilo de araña]* (1917), Akutagawa describía el egoísmo humano o la fealdad de su naturaleza; sin embargo, era capaz al mismo tiempo de entrelazarlo con el sentido de humor y la extravagancia de forma espontánea. Natsume Sōseki elogió estas obras con las siguientes palabras: "están llenas de sentido del humor, sin caer en la tentación de burlarse, se nota buen gusto y el tema resulta novedoso".<sup>176</sup>

Por otro lado, teniendo una cierta vanidad cosmopolita, una inteligencia elevada y un ojo crítico muy agudo, estaba en contra del género de novelas de confesión

---

<sup>172</sup> Okuno Takeo, *日本文学史 - 近代から現代へ - [Nihon bungaku-shi - kindai kara gendai he - / Historia de la literatura japonesa - de la era moderna a la contemporánea -]*, Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 89-91.

<sup>173</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 12 [Nihon bungaku no rekishi 12 / Historia de la literatura japonesa 12]*, traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 78.

<sup>174</sup> Idem., p. 81-82.

<sup>175</sup> Akutagawa Ryūnosuke, *羅生門 (Rashōmon / Rashomon)*, Tokio, Teikoku Bungaku, 1917; traducido por Iván Díaz Sancho, Gijón, Satori Ediciones C.B., 2015.

<sup>176</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 12 [Nihon bungaku no rekishi 12 / Historia de la literatura japonesa 12]*, traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, p. 84-87.

o autobiográficas por considerar las obras de estos estilos incultas. Por su parte, procuró posicionarse más bien como un diletante intelectual.<sup>177</sup> No obstante, en principio, el punto débil de Akutagawa podría sintetizarse en la falta de originalidad; solía recoger los temas en clásicos como 今昔物語 (*Konjaku monogatari* / *Cuentos de un pasado lejano*),<sup>178</sup> 方丈記 (*Hōjō-ki* / *Canto a la vida desde una choza*)<sup>179</sup> o en obras como las de Dostoyevski, Anatole France o Andersen. Aunque veneraba a Natsume como maestro, más bien se dejaba influenciar por Mori Ōgai e incluso hay investigadores como Nakamura Shin'ichirō que señalan que "es casi más adecuado decir imitación que influencia".<sup>180</sup> Al llegar a los últimos años de su vida, por primera vez, Akutagawa empezó a recoger temas en torno a su vida privada, posiblemente a causa de no encontrar nuevos temas.<sup>181</sup>

La opinión de Kume Masao por la que "la esencia de la prosa es la novela autobiográfica" Akutagawa seguía refutándola. Akutagawa no negaba la posibilidad de que las novelas autobiográficas fueran obras maestras; sin embargo, sí negaba que las obras de este género fueran las únicas obras maestras de la prosa. En 1927, comenzó el debate sobre la esencia de las bellas letras con Tanizaki Jun'ichirō. En él, Akutagawa insistía en que ya no se podía depositar el criterio sobre la calidad de una obra en el hecho de que se trataba de ficción o de novela histórica o biográfica. Es decir, para él era más bien una cuestión de la calidad de las obras que del género en sí. Akutagawa indicó que Shiga Naoya era el escritor que podía elevar sus novelas hasta la categoría de las novelas modernas más poéticas de la literatura japonesa.<sup>182</sup> No obstante, Akutagawa era consciente de que el concepto de "yo" sublime de Shiga era completamente diferente al individualismo que él mismo aprendió de escritores occidentales modernos.

---

<sup>177</sup> Okuno Takeo, 日本文学史 – 近代から現代へ – [*Nihon bungaku-shi – kindai kara gendai he – / Historia de la literatura japonesa – de la era moderna a la contemporánea –*], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 92.

<sup>178</sup> Es una colección de más de mil cuentos escritos alrededor de 1120 y consiste en cuentos de ideología budista de India, China y Japón con temas tradicionales y dogmáticos; traducido por Javier de Esteban Baquedano, Gijón, Satori, 2019

<sup>179</sup> Es un ensayo escrito en 1212, cuyo autor es Kamo no Chōmei (1155-1216). Al sentir la transitoriedad del mundo, Chōmei dejó la vida mundana y se hizo ermitaño. La obra es una recopilación de sus observaciones que hizo en su pequeña choza; traducido por María Kodama de Borges, La Rioja, Fundación Dialnet, IBBN-e 1315-9453

<sup>180</sup> Donald Keene, 日本文学の歴史 12 [*Nihon bungaku no rekishi 12 / Historia de la literatura japonesa 12*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 88

<sup>181</sup> Idem., p. 91-92.

<sup>182</sup> Idem., p. 110-112.

También era consciente de que él mismo no poseía la honestidad ni el "yo" que Shiga demostraba e insistía en conservar.<sup>183</sup> El debate con Tanizaki tuvo su fin con el suicidio de Akutagawa en julio del mismo año. Akutagawa, a quien la sociedad consideraba un intelectual perspicaz y honrado, se suicidió dejando la frase "la ambigua ansiedad de los momentos en los que vivimos" en su testamento. Este suceso conmocionó enormemente a la sociedad de entonces por parecerles que reflejaba la inestabilidad social de la época y simbolizaba el fin de la literatura de la era Taishō y el comienzo de la de la era Shōwa.<sup>184</sup>

## 2.7. La Primera Guerra Mundial y la *Taishō Democracy*

A pesar de que la economía japonesa se desarrolló rápidamente por fomentar industrias "militares" como la acería, la construcción naval y ferroviaria o el transporte marítimo, a causa de las guerras contra China y Rusia en 1894 y 1904, respectivamente, y a pesar de la extensión de su mercado al anexionar la península coreana en 1910, Japón empezó a sufrir una crisis en 1907 que duraría hasta la llegada de la Primera Guerra Mundial.<sup>185</sup> Cuando estalló la Gran Guerra en 1914, el gobierno decidió intervenir en ella porque, por un lado, la exportación al mercado asiático estaba estancada y, por el otro, el gobierno se encontraba entre la espada y la pared a causa de que mientras los contribuyentes pedían la reducción de impuestos el ejército exigía la expansión de la fuerza militar.<sup>186</sup> También, al tomar parte en la guerra, el enfrentamiento entre las fuerzas terrestre y naval se mitigó, a pesar de que siguieron mostrando discrepancias ante el más mínimo motivo.<sup>187</sup>

Mientras que los países europeos estaban luchando y sus territorios se convertían en campo de batalla, Japón, aunque destinara tropas para la guerra, se encontraba fuera del alcance de la misma. Este hecho le proporcionó una posición ventajosa: podía suministrar materiales militares a los países en combate y extender, al

---

<sup>183</sup> Idem., p. 108.

<sup>184</sup> Okuno Takeo, *日本文学史 - 近代から現代へ- [Nihon bungaku-shi - kindai kara gendai he- / Historia de la literatura japonesa - de la era moderna a la contemporánea-]*, Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 93.

<sup>185</sup> Sakamoto Akira, *日本史 [Nihonshi / La historia japonesa]*, Osaka, Juken Kenkyū-sha, 1969, p. 366-372 y p. 407.

<sup>186</sup> Mizushima Yoshitaka, *日本の近代 100 年史 [Nihon no kindai 100-nenshi / La historia de Japón moderno de los últimos 100 años]*, Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2011, p. 70-71.

<sup>187</sup> Sakano Junji, *日本近代史 [Nihon kindai-shi / La historia de Japón moderno]*, Tokio, Chikuma Shinsho, 2012, p. 307.

mismo tiempo, sus actividades por la zona de Asia — libre también de la guerra y sus efectos— sin ningún obstáculo. La crónica depresión económica que sufría Japón pasó a convertirse de súbito en una actividad económica frenética; aparte de suministrar materiales militares a los países combatientes, industrias como la construcción naval o el transporte marítimo gozaron de una prosperidad económica que nunca habían experimentado. Militarmente hablando y a petición de Inglaterra, con la que estaba aliado, Japón aprovechó el despliegue de las tropas en China para ampliar sus derechos e intereses en aquel país.

Después de los cuatro años que duró la Gran Guerra, se esforzaría en que potencias como los Estados Unidos, Inglaterra, Francia e Italia reconocieran en las negociaciones de la Conferencia de Paz de París —パリ講和条約 *Pari kōwa jōyaku*— de 1919 la concesión de sus derechos sobre la provincia de Shandong, en China, que anteriormente estaba bajo ocupación alemana. Japón finalmente consiguió obtener la concesión pese a las oposiciones de China. Más tarde, debido a esta concesión, ocurrió el boicot contra los productos japoneses en todo el territorio chino. Estos movimientos, junto con los movimientos independentistas de Corea, afectaron negativamente al dominio imperialista de Japón en Asia.<sup>188</sup>

Al mismo tiempo, el presidente de los Estados Unidos, Wilson, propuso la creación de la Liga de las Naciones con el fin de preservar la paz en el mundo, que finalmente sería constituida en 1920. Japón fue elegido como miembro permanente del consejo junto con Inglaterra, Francia e Italia; no obstante, como no participaron ni los Estados Unidos ni la Unión Soviética ni los países vencidos durante la Primera Guerra Mundial, ya desde el primer momento no podía poseer mucha autoridad.<sup>189</sup> Estados Unidos consideró que era necesario frenar a Japón, que tenía como proyecto la expansión hacia China y el refuerzo de su armamento; para ello, convocaron la Conferencia de Washington —ワシントン会議 *Washinton kaigi*— en 1921, en la que todas las potencias decidieron abandonar conjuntamente los buques capitales de guerra en construcción y no construir nuevos buques capitales durante diez años. La repartición de los buques capitales entre los países participantes de la Conferencia (los Estados

---

<sup>188</sup> Mizushima Yoshitaka, 日本の近代100年史 [Nihon no kindai 100-nenshi / La historia de Japón moderno de los últimos 100 años], Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2011, p. 74-75.

<sup>189</sup> Sakamoto Akira, 日本史 [Nihonshi / La historia japonesa], Osaka, Juken Kenkyū-sha, 1969, p. 403.

Unidos, Inglaterra, Francia, Italia y Japón) era desventajosa para Japón, pero finalmente se vio obligado a aceptarlo. Debido a la resolución de dicha Conferencia, en Japón fue tomando fuerza la tendencia que rechazaba la política de diplomacia internacional basada en la cooperación<sup>190</sup>

Al concluir la Primera Guerra Mundial, en Japón también se extendió rápidamente la ideología democrática. Esta ideología, que se difundió ampliamente entre los intelectuales y los estudiantes, fue la fuerza impulsora para hacer realidad la formación de un auténtico gobierno en 1917, basado en la política de partidos en lugar del turnismo como hasta entonces. También los movimientos para la liberación de la mujer cobraron fuerza: tras dejar de publicar la revista feminista "Seitō" en 1916, Hiratsuka Raichō e Ichikawa Fusae formaron la Nueva Asociación de Mujeres —新婦人協会 *Shin fujin kyōkai*— en 1920 y reivindicaron de nuevo el derecho de voto de las mujeres por sufragio universal, a pesar de que solo un puñado de mujeres eran partidarias de estas actividades. La tendencia democrática no se limitó a los movimientos sociales, sino que ejerció influencia también en el campo académico, diversificando los estudios y su extensión: Yanagida Kunio (1875-1962) desarrolló investigaciones folclóricas, Yanagi Muneyoshi (1889-1961) estudios sobre el arte popular y Ashida Enosuke (1873-1951) estableció el método del aprendizaje de ortografía.<sup>191</sup>

### **2.7.1. La crisis económica de postguerra y el Gran Terremoto de Kantō**

En cuanto terminó la Primera Guerra Mundial, Japón comenzó a sufrir una crisis económica muy seria a causa de que los países europeos tardaron poco en recuperar su productividad, al tiempo que en el país nipón hubo exceso de oferta como consecuencia de la gran productividad y el incremento de las exportaciones durante la Gran Guerra. Con ella, comenzaron a quebrar bancos, comercios y empresas: una situación que se vio agravada por la repentina caída de la bolsa. Fue así como empezó la gran crisis económica de 1920. A medida que se agravaba dicha crisis, los movimientos

---

<sup>190</sup> Mizushima Yoshitaka, *日本の近代100年史 [Nihon no kindai 100-nenshi / La historia de Japón moderno de los últimos 100 años]*, Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2011, p. 75-76 y Sakamoto Akira *日本史 [Nihonshi / La historia japonesa]*, Osaka, Juken Kenkyū-sha, 1969, p. 403-405.

<sup>191</sup> Mizushima Yoshitaka, *日本の近代100年史 [Nihon no kindai 100-nenshi / La historia de Japón moderno de los últimos 100 años]*, Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2011, p. 82-83.

socialistas empezaron a recobrar fuerza y fundaron la Confederación Japonesa del Trabajo — 日本労働総同盟 *Nihon Rōdō Sōdōmei*— en 1921, y el primer partido comunista — 日本共産党 *Nihon Kyōsan-to*—, creado clandestinamente en 1922. Impulsados por la Revolución Rusa, intensificaron su carácter conflictivo a través de la oposición al despido de trabajadores y las huelgas en contra de las bajadas de salario.<sup>192</sup>

Además, en 1923, el Gran Terremoto de Kantō —por el que Tanizaki se vio obligado a trasladarse a la región de Kansai— devastó prácticamente toda la ciudad de Tokio. En efecto, no solo causó muchos daños materiales tales como el derrumbamiento de innumerables edificios o un número muy elevado de víctimas mortales derivadas del posterior incendio, sino que hizo que el gobierno se viera obligado a importar y suministrar muchos materiales para la reconstrucción de la capital y de las zonas periféricas. Este hecho trajo un resultado completamente negativo al arruinar la industria nacional y hacer que no se recuperara la economía —la crisis económica se convirtió de esa forma en crónica y siguió hasta *la Gran Depresión de Shōwa* de unos años más tarde—. No obstante, la reconstrucción de la capital fomentó el refuerzo de la red de comunicaciones y transporte y la aparición de nuevas urbanizaciones fuera de la capital: esto resultó generar un nuevo estilo de vida para una nueva era.<sup>193</sup>

Tras dicho terremoto, aumentó el número de mujeres que trabajaban en las oficinas de Tokio y los oficinistas prefirieron en general trasladarse a vivir a las grandes ciudades. A finales de la era Taishō, apareció una nueva clase de hombres y mujeres que serían llamados "*mobo*" y "*moga*" —abreviaturas de "modern-boy" y "modern-girl"— y que disfrutaron de una vida plagada de diversiones como ir al cine, restaurantes, tomar algo en una cafetería o ir a bailar a salas de baile. No obstante, mientras avanzaba la occidentalización y modernización de las ciudades, la miseria de las zonas rurales se acrecentaba y el nacionalismo iba ganando terreno. El suicidio de Akutagawa Ryūnosuke por sobredosis de barbitúricos y la frase de su testamento "la ambigua ansiedad de los momentos en los que vivimos" fueron interpretados como una señal de lo inestable y frágil que era la sociedad y de la perspectiva general que la gente

---

<sup>192</sup> Sakamoto Akira, 日本史 [*Nihonshi / La historia japonesa*], Osaka, Juken Kenkyū-sha, 1969, p. 408-409 y p. 412.

<sup>193</sup> Mizushima Yoshitaka, 日本の近代100年史 [*Nihon no kindai 100-nenshi / La historia de Japón moderno de los últimos 100 años*], Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2011, p. 78-81.



albergaba.<sup>194</sup>

Por otro lado, aprovechando la situación confusa producida después del gran terremoto, el gobierno reforzó la represión contra socialistas y comunistas e incrementó el número de detenciones. Tras el intento fallido de atentado contra el regente Hirohito —emperador Hirohito, posteriormente— a manos de un anarquista en diciembre de 1923, empezó a controlarse el pensamiento de los japoneses. Al mismo tiempo, fue constituida la asociación nacionalista —*国本社 Kokuhon-sha*—, que se oponía a la ideología que consideraba que la política debía estar al servicio del bienestar del pueblo. La ideología opuesta a ésta —*民本主義 Minpon-shugi*— reclamaba, por su parte, que las decisiones políticas tenían que ser aceptadas por el pueblo. Por así decirlo, el Gran Terremoto de Kantō supuso un momento decisivo para que el nacionalismo apareciera en la sociedad.<sup>195</sup> De hecho, aprovechando los momentos confusos después del terremoto y como parte de la represión contra los socialistas, se ejecutó a diez activistas del proletariado y se asesinó al anarquista Ōsugi Sakae, junto con su esposa y su sobrino.<sup>196</sup>

### **2.7.2. La campaña para la defensa de la Constitución y la reivindicación del sufragio universal**

Con el inicio de la Campaña para la Defensa de la Constitución —*護憲運動 Goken undō*— y, tras ganar los tres partidos a favor de ella las elecciones de 1924, Katō Takaaki (1860-1926) formó un gobierno tripartito y propuso como primer objetivo la aprobación de la Ley de Sufragio Universal —*普通選挙法 Futsū senkyo-hō*—. No obstante, el objetivo verdadero de esta ley no fue impulsar la democracia, a pesar de que los japoneses reclamaran el sufragio universal desde la celebración de la asamblea nacional de 1890. Más bien se consideraba por parte del gobierno que si concedían derecho de voto a la clase proletaria esto serviría para frenar el fomento de ideologías como el comunismo o el anarquismo y que con ello podrían evitar que estallaran revueltas.<sup>197</sup>

Finalmente, aprobaron dicha Ley en 1925; sin embargo, al mismo tiempo

---

<sup>194</sup> Idem., p. 84

<sup>195</sup> Idem., p. 81.

<sup>196</sup> Idem., p. 80

<sup>197</sup> Idem., p. 82-83.

promulgaron la Ley de Preservación de la Seguridad Pública — 治安維持法 *Chian iji-hō*—. El objetivo de esta ley fue controlar las actividades de comunistas y anarquistas. Desde su puesta en marcha, se realizaron sucesivas enmiendas de carácter reaccionario que tenían por fin llevar a cabo su reforma. Finalmente, terminó por ser aplicada no sólo a grupos y entidades socialistas y liberalistas, sino también contra sus miembros e independientemente de si se trataba de activistas o simpatizantes. En efecto, dicha ley se empleó para controlar la ideología y los valores de los japoneses.<sup>198</sup>

Cuando fueron celebradas las primeras elecciones universales en 1928, debido a la corrupción de la recaudación de fondos para las campañas electorales, Yoshino Sakuzō (1878-1933), quien antaño abogaba por la idea de *Minpon-shugi*, criticó de un lado a una plutocracia que no respetaba las decisiones de los votantes y, al mismo tiempo, exhortó al pueblo a despertar a la ética social.<sup>199</sup>

## **2.8. La era Shōwa: la literatura proletaria y *Shin Kankaku-ha* (新感覚派)**

El suicidio de Akutagawa, por así decirlo, también marcó el final de la era Taishō y el comienzo de la era Shōwa. La era Taishō sirvió para que los elementos occidentales introducidos después de la restauración Meiji se aclimataran a la vida cotidiana de Japón, y para que el diverso ideario literario madurara para crear una literatura moderna propiamente japonesa. No obstante, fuera del país, había procesos de transformación bastante drásticos como pudieran ser la Revolución Rusa y, fruto de ella, el nacimiento del primer Estado socialista así como la Primera Guerra Mundial y el cambio constante de la economía después de la guerra. La revolución industrial y el desarrollo económico convirtieron a la sociedad en una suerte de mecanismo y a los individuos en una suerte de engranajes del mismo. Ya no existía la dignidad personal ni la libertad de cada uno, y la angustia causada por la pérdida del valor y la conciencia tradicional llegó a generar corrientes artísticas como el dadaísmo, el surrealismo, el futurismo o el expresionismo. La literatura revolucionaria y proletaria nació también al candor de la Gran Depresión de la década de 1920.<sup>200</sup>

---

<sup>198</sup> Idem., p. 84

<sup>199</sup> Idem., p. 84

<sup>200</sup> Okuno Takeo, *日本文学史 —近代から現代へ— [Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he— / Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—]*, Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 105-106.

Aunque estos nuevos movimientos artísticos empezaron a desarrollarse en Europa, los escritores japoneses no permanecieron ajenos a ellos. Debido al Gran Terremoto de Kantō de 1923, a través de la reconstrucción del país y la recuperación de la sociedad, los literatos fueron conscientes de su obligación de reflexionar nuevamente sobre las bases de su ideario literario.<sup>201</sup> A través de este proceso, aparecieron los movimientos de literatura proletaria y de la llamada *Shin kankaku-ha* — 新感覚派 *Nuevas sensibilidades*—, influenciado este último por el arte vanguardista europeo. Los escritores de los dos movimientos estaban de acuerdo en negar los géneros literarios existentes como el de la novela psicológica o la de rasgos autobiográficos; sin embargo, sus propios valores artísticos eran irreconciliables y acabaron enfrentándose vehementemente unos con otros. La causa estaba en que el objetivo de los partidarios de la literatura proletaria era el de implantar el "arte revolucionario", mientras que los partidarios de las *Nuevas sensibilidades* pretendían llevar a cabo una "revolución artística" que diera mayor énfasis al contenido de la obra o a la forma artística de sus expresiones.<sup>202</sup>

### 2.8.1. La literatura proletaria

Las obras izquierdistas que fueron publicadas a comienzos del siglo XX representaban aspectos variopintos inspirados por su simpatía hacia los marginados y por una ideología anarquista que refutaba la legitimidad del gobierno; sin embargo, no llegó a crear verdadera escuela socialista por no cuajar socialmente. Si la literatura socialista rusa que se generó después de la Revolución de Octubre de 1917 no hubiera existido como horizonte, la literatura proletaria japonesa no hubiese podido constituirse como corriente.<sup>203</sup>

Se considera que la literatura proletaria de Japón comenzó su actividad con la publicación de la revista del círculo literario 種蒔く人 [*Tanemaku Hito / El sembrador*] en 1921. A pesar de que los miembros del círculo estaban en la línea del internacionalismo, del apoyo a la Revolución Rusa, del anticapitalismo y del

---

<sup>201</sup> Idem., p. 107.

<sup>202</sup> Naruse Masakatsu y Abe Akio, 新日本文学史 [*Shin Nihon bungaku-shi [Historia de la literatura japonesa, nueva versión]*], Tokio, Tōkyō Shoseki, 1973, p. 204.

<sup>203</sup> Donald Keene, 日本文学の歴史 12 [*Nihon bungaku no rekishi 12 / Historia de la literatura japonesa 12*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 11

antimilitarismo, las obras que fueron recogidas en su revista no eran representativas de la literatura proletaria. Tampoco lo era la propia política de la revista, que profundizaba en la relación del movimiento de la literatura proletaria con el problema de liberar y mejorar la vida de la clase proletaria, pero no lo extendió a la vida práctica de la sociedad.<sup>204</sup> No obstante, este movimiento era más bien para instruir en la ideología socialista y pretendía, a su vez, la toma de conciencia de los movimientos obreros ante las discrepancias con el capitalismo que se desarrollaron rápidamente en la era Taishō, así como la conflictividad que suscitaba la inestabilidad económica, fruto del capitalismo y de la crisis económica mundial. Tras el Gran Terremoto de Kantō, fue interrumpida su actividad debido a la extrema represión que se ejerció contra socialistas y anarquistas bajo la excusa de mantener la seguridad pública.<sup>205</sup>

Por ello, hay que decir que el verdadero movimiento de literatura socialista japonesa se inició con la publicación de la revista 文芸戦線 [*Bungei sensen / El frente de las bellas letras*] en 1924. Si en esta revista se reunían los escritores de origen obrero, en otra revista llamada 赤と黒 [*Aka to Kuro / Rojo y Negro*], publicada en 1923, se reunía un variopinto conjunto de rebeldes que incluía a marxistas, anarquistas, socialistas, sindicalistas o cristianos socialistas. Hasta 1926, y a pesar de resultar un período muy corto, una revolución que buscaba romper el concepto existente de la política, la ideología, el arte y la literatura se convirtió en la energía que impulsó nuevas actividades. No obstante, un grupo de escritores radicales y marxistas y otro de escritores moderados y realistas empezaron a enfrentarse y, a partir de 1926, la tendencia de la literatura proletaria empezó a rechazar a literatos anarquistas y cristianos socialistas debido a un concepto por el que la literatura debía ser una herramienta enfocada en la revolución. Por dicha razón, se convertiría súbitamente en literatura revolucionaria marxista.<sup>206</sup> Así pues, con la idea de que la literatura marxista era el núcleo del movimiento literario proletario, esta corriente empezó a desarrollarse

---

<sup>204</sup> Satō Masaru, 転形期の文学 –近代から現代へ– [*Tenkei-ki no bungaku –kindai kara gendai he– / La literatura del momento de transformación –de la era moderna a la era contemporánea–*], Miyoshi Yukio (ed.) en 近代日本文学史 [*Kindai Nihon bungaku-shi / La historia de la literatura japonesa moderna*], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975, p. 108-109.

<sup>205</sup> Okuno Takeo, 日本文学史 –近代から現代へ– [*Nihon bungaku-shi –kindai kara gendai he– / Historia de la literatura japonesa –de la era moderna a la contemporánea–*], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 114-115.

<sup>206</sup> Idem., p. 115-117.

conteniendo en su núcleo el incipiente rasgo de ser literatura comunista.<sup>207</sup>

Los escritores representativos de la literatura proletaria japonesa son Tokunaga Sunao (1899-1958) y Kobayashi Takiji (1903-1933). Tokunaga publicó su obra más emblemática *太陽のない街* [*Taiyō no nai machi* / *Las calles que no tocan el sol*] (1928) basándose en un conflicto laboral real de una imprenta en la cual fueron despedidos mil setecientos trabajadores, siendo Tokunaga mismo uno de ellos.<sup>208</sup> Aunque esta obra era novedosa en el campo de la literatura obrera y causó euforia la aparición de un escritor proletario de casta —Tokunaga era oriundo de la clase obrera—, no era algo destacable como obra literaria, ya que los personajes resultaban estereotipados y la evolución de la historia melodramática.<sup>209</sup> Después de publicar esta obra, Tokunaga no pudo escribir ninguna obra que superara *Las calles que no tocan el sol*, aunque es cierto que, por ser él mismo obrero, encarnó el espíritu de la literatura proletaria.<sup>210</sup>

Por otro lado, Kobayashi Takiji no nació en una familia obrera, sino que pudo estudiar hasta acabar el bachillerato. Primero, se entusiasmó por las obras de Shiga Naoya, mas después se dejó influenciar por el marxismo. Kurahara Korehito (1902-1991), quien era uno de los promotores de la literatura proletaria, defendía que había que describir a los personajes con sus cualidades y personalidad propias. Sin embargo, frente a esta referencia, lo que ocurría más bien era que la mayoría de los escritores de literatura proletaria describía personajes estereotipados, sin que Kobayashi fuera en ello una excepción. En su obra *一九二八・三・一五* [*1926.3.15* / *El día 15 de marzo de 1928*], publicada en 1928 en la revista *戦旗 Senki* [*La bandera de guerra*] —prohibida su publicación posteriormente—, aunque Kobayashi incluye muchos personajes, lo cierto es que no presta ninguna atención a ninguno de ellos, ni a sus personalidades ni tampoco al trasfondo de la historia: se limita a describir el suceso real que sirvió como argumento de la misma. Después de esta obra, Kobayashi empezó a

---

<sup>207</sup> Satō Masaru, *転形期の文学 —近代から現代へ—* [*Tenkei-ki no bungaku —kindai kara gendai he—* / *La literatura del momento de transformación —de la era moderna a la era contemporánea—*], Miyoshi Yukio (ed.) en *近代日本文学史* [*Kindai Nihon bungaku-shi* / *La historia de la literatura japonesa moderna*], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975, p. 123.

<sup>208</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 12* [*Nihon bungaku no rekishi 12* / *Historia de la literatura japonesa 12*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 45-46.

<sup>209</sup> Idem., p. 48-49.

<sup>210</sup> Idem., p. 53-55.

escribir *蟹工船* (*Kanikōsen / El pesquero*),<sup>211</sup> que finalmente publicó en 1929. En esta obra, que se considera la obra maestra de la literatura izquierdista, Kobayashi no desmarcó un personaje como protagonista, sino que trató como protagonista al conjunto de obreros del pesquero; estaba convencido de que era una forma de descripción innovadora y que la literatura proletaria seguiría el camino que él había abierto.<sup>212</sup>

En 1930, Kobayashi ingresó en el partido comunista y fue considerado como un elemento peligroso por *Tokkō* —la abreviatura de *特別高等警察* (*Tokubetsu Kōtō Keisatsu / Policía Superior Especial*)— y fue detenido varias veces. Después de ser liberado, empezó a publicar sus obras en revistas como *中央公論* *Chūō Kōron* o *改造* *Kaizō*. Desde la Guerra Chino-Japonesa de 1894, el ejército fue cobrando paulatinamente cada vez más fuerza y poder en paralelo a cada intervención bélica. Así, al mismo tiempo que estalló el *Incidente de Mukden* —*満州事変* *Manshū jihen*— en 1931, en el que las tropas japonesas destacadas *Kantō-gun* en China, volaron los raíles del Ferrocarril del Sur de Manchuria —hecho que sirvió para el inicio del conflicto bélico en territorio chino a lo largo de la década de 1930—, también se empezó a reforzar la represión contra el movimiento literario proletario como parte del auge militarista en Japón. Kobayashi se escondió y siguió sus actividades creativas de forma clandestina; sin embargo, en 1933 cayó en una trampa tendida por la policía y fue detenido. Murió debido al proceso de tortura al que fue sometido.

La vida de Kobayashi está sacralizada como si se tratara de un mártir a causa de su muerte violenta; sin embargo, al mismo tiempo es innegable que su muerte supuso el inicio de la desarticulación del movimiento literario proletario. El líder del grupo de escritores proletarios, Hayashi Fusao (1903-1975), declaró que el grupo ya no perseguía como fin la literatura proletaria, sino que se convirtió en una chusma de pseudo-escritores sin rumbo tanto literaria como ideológicamente. De esa forma tuvo lugar el fin la literatura proletaria japonesa.<sup>213</sup> El periodo en el que el movimiento literario proletario estuvo en auge fue muy corto; consolidó su fuerza en 1930 y quedó aniquilado en 1933. No pudo transformarse en movimiento clandestino porque la

---

<sup>211</sup> Kobayashi Takiji, *蟹工船* (*Kanikōsen / El pesquero*), Tokio, Senki, 1929; traducido por Shizuko Ono, Barcelona, Ático de los libros, 2015.

<sup>212</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 12* [*Nihon bungaku no rekishi 12 / Historia de la literatura japonesa 12*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 57-58.

<sup>213</sup> Idem., p. 65-68.

autoridad de la policía era fuerte y también eficaz y, así mismo, porque existía recelo a aceptar una ideología que parecía heterodoxa por parte de la sociedad japonesa.<sup>214</sup>

El valor de la literatura proletaria puede considerarse como el de hacer de testimonio de agricultores, obreros o pescadores, de quienes se vieron obligados a trabajar y sobrevivir soportando unas condiciones laborales crueles e inhumanas, a la sombra del desarrollo industrial y la modernización en las que Japón se afaná desde la restauración Meiji.

### **2.8.2. La literatura de *Shin Kankaku-ha*, Grupo de Nuevas Sensibilidades**

El movimiento literario del Grupo de Nuevas Sensibilidades duró poco tiempo: desde 1924 hasta 1930. Formaron este grupo escritores como Yokomitsu Riichi (1898-1947) y Kawabata Yasunari (1899-1972), entre otros, y publicaron sus obras en la revista 文藝春秋 *Bungei Shunjū* que dirigía Kikuchi Kan. Llegaron a fundar su propia revista, 文藝時代 *Bungei jidai*, en 1924. Aunque se mostraban críticos ante el género de novelas psicológicas o el de novelas realistas de la era Taishō, no acababan de encontrar un planteamiento firme acerca de la literatura. Por eso, pretendieron escribir novelas desde un punto de vista dominado por impresiones veleidosas y carentes de lógica. Esta tendencia literaria extravagante fue considerada como una nueva corriente y fue denominada por ello Grupo de Nuevas Sensibilidades.<sup>215</sup>

Yokomitsu Riichi, uno de sus escritores representativos, se centró en que la literatura tuviera el valor de arte en un tiempo en que la mayoría de los escritores la consideraban como una medida para conseguir objetivos sociales o políticos.<sup>216</sup> Si el género de novelas autobiográficas procuró describir los hechos reales de la vida del autor lo más fielmente posible, Yokomitsu, de forma completamente contraria, intentó alejar el ambiente de la historia de sus obras de dichos motivos. Como prueba de ello, en su obra más representativa, 日輪 [*Nichirin / El Sol*] (1923), insistió en separar la actualidad en la que los lectores leen la obra de la época en la que discurre su historia, a pesar de que lo habitual sea escribir como si los personajes históricos de la obra tuvieran

---

<sup>214</sup> Idem., p. 69-70.

<sup>215</sup> Okuno Takeo, 日本文学史 -近代から現代へ- [*Nihon bungaku-shi -kindai kara gendai he-* / *Historia de la literatura japonesa, de la era moderna a la contemporánea*], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 108-109.

<sup>216</sup> Donald Keene, 日本文学の歴史 13 [*Nihon bungaku no rekishi 13 / Historia de la literatura japonesa 13*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 48

las mismas emociones y actuaran de la misma forma que los lectores contemporáneos, para crear con ello una atmósfera de conexión entre los personajes y ellos. Yokomitsu se atrevió a emplear este método porque estaba convencido de que si lograba expresar una impresión o un sentido de forma completa, podía simbolizar la vida cotidiana y el destino de los hombres.<sup>217</sup>

El otro de los escritores representativos de esta corriente es Kawabata Yasunari. Difiriendo de Yokomitsu, Kawabata tuvo una carrera bastante larga como escritor. Sin embargo, su estilo cambia por completo teniendo un antes y un después con la Segunda Guerra Mundial como hito. En sus primeros momentos como escritor, proponía e insistía en la creación de una nueva literatura y fue considerado el impulsor del Grupo de Nuevas Sensibilidades. No obstante, por el infortunio de su vida familiar —perdió casi todos los miembros de su familia antes de cumplir los diez años—, cultivó una mirada solitaria y nihilista, al mismo tiempo que se sumía en la esencia de la tradición de la literatura japonesa.<sup>218</sup> Después de la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial, consolidó la consciencia de su identidad como japonés, y decidió conservar y legar la belleza de Japón a las generaciones posteriores.<sup>219</sup>

Escribió una primera obra *招魂祭一景* [*Shōkon-sai ikkei / Escena del ritual para evocar los espíritus*] (1921), que fue elogiada por Kikuchi Kan, y en la que mezclaba indistintamente sueño y realidad: una técnica muy profesada por el Grupo de Nuevas Sensibilidades. La objetividad y el contenido del texto, sin coherencia aparente, o el hecho de que el autor no sincronizara emocionalmente con los personajes de la obra, resultaron dar la impresión de que Kawabata era un escritor que se sumaba a esta corriente.<sup>220</sup> Aunque la obra que hizo famoso a Kawabata fuera *伊豆の踊子* (*Izu no odoriko / La bailarina de Izu*)<sup>221</sup> (1926), una obra ajena a las expresiones incoherentes, llena de lirismo y de emoción juvenil, la verdadera esencia de Kawabata se encuentra, sin embargo, en obras como *感情装飾* [*Kanjō sōshoku / Las emociones disfrazadas*]

---

<sup>217</sup> Idem., p. 52-53.

<sup>218</sup> Okuno Takeo, *日本文学史 —近代から現代へ—* [*Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he— / Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea*], Tokio, Chūko Shinsho, 1970, p. 112.

<sup>219</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 13* [*Nihon bungaku no rekishi 13 / Historia de la literatura japonesa 13*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūo Kōron, 1995, p. 268-269.

<sup>220</sup> Idem., pp. 207-208.

<sup>221</sup> Kawabata Yasunari, *伊豆の踊子* (*Izu no odoriko / La bailarina de Izu*), Tokio, Kinseidō, 1926; traducido por María Martoccia, , Austral, 2018.



(1926) y 水晶幻想 [*Suishō gensō / La quimera de cristal*] (1931), en las que describió la estructura profunda de la conciencia que asimiló de James Joyce. Igualmente, en obras como 浅草紅団 (*Asakusa kurenai-dan / La pandilla de Asakusa*)<sup>222</sup> (1929) describió su inclinación hacia la decadencia. En 禽獣 (*Kinjū / Sobre pájaros y animales*)<sup>223</sup> (1933) expresó un concepto de la vida cruel y nihilista que negaba el humanismo ya existente. Por último, en 雪国 (*Yukiguni / País de nieve*)<sup>224</sup> (1935) describió los deseos inmorales de los hombres y su vacuidad con la bella naturaleza de Japón como trasfondo.<sup>225</sup>

A pesar de intensificarse la represión sobre la libertad de expresión, daba la impresión de que Kawabata estaba fuera de este ambiente opresor, y que él mismo parecía no preocuparse mucho de ello. El gobierno militar tomó una postura tolerante hacia él, ya que el prestigio de Kawabata era reconocido y parecía considerarse que era capaz de ejercer autocontrol sobre su conducta como miembro destacado de la sociedad.<sup>226</sup> De hecho, cuando fue constituido el 文芸懇話会 *Bungei konwa-kai* — *Club de tertulias literarias*— en 1934, Kawabata fue invitado a él para formar parte de sus miembros, por ser considerado por el gobierno como un "elemento seguro", aunque Kawabata nunca fuera nacionalista ni tampoco hiciera lisonjas al gobierno militar. A Kawabata no le interesaba insinuar su ideología política y social en sus obras, algo que podría provocar las sospechas del gobierno acerca de sus ideas<sup>227</sup>

Después de la Segunda Guerra Mundial, presentó obras como 千羽鶴 (*Senbazuru / Mil grullas*)<sup>228</sup> (1949) o 山の音 (*Yama no oto / El rumor de la montaña*)<sup>229</sup> (1949), en las que describió la belleza tradicional japonesa a través de una reflexión

---

<sup>222</sup> Kawabata Yasunari, 浅草紅団 (*Asakusa kurenai-dan / La pandilla de Asakusa*), Tokio, Periódico Asahi, 1929; traducido por Mariano Dupont, Barcelona, Austral, 2015.

<sup>223</sup> Kawabata Yasunari, 禽獣 (*Kinjū / Sobre pájaros y animales*), Tokio, Kaizō, 1933; traducido por Pilar Giralt Gorina, 1978.

<sup>224</sup> Kawabata Yasunari, 雪国 (*Yukiguni / País de nieve*), Tokio, Bungei Shunjū, 1935; traducido por César Durán, Barcelona, Austral, 2013.

<sup>225</sup> Okuno Takeo, 日本文学史 — 近代から現代へ — [*Nihon bungaku-shi — kindai kara gendai he — / Historia de la literatura japonesa — de la era moderna a la contemporánea —*], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 112.

<sup>226</sup> Donald Keene, 日本文学の歴史 13 [*Nihon bungaku no rekishi 13 / Historia de la literatura japonesa 13*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 258.

<sup>227</sup> Idem., p. 230-231.

<sup>228</sup> Kawabata Yasunari, 千羽鶴 (*Senbazuru / Mil grullas*), Tokio, Yomimono Jiji Bessatsu, 1951; traducido por María Martoccia, Barcelona, Austral, 2012.

<sup>229</sup> Kawabata Yasunari, 山の音 (*Yama no oto / El rumor de la montaña*), Tokio, Kaizō Bungei, 1954; traducido por Amalia Sato, Barcelona, Austral, 2010.

profunda y un análisis minucioso; en *眠れる美女* (*Nemureru bijo / La casa de las bellas durmientes*)<sup>230</sup> (1961) o *古都* (*Koto / Kioto*)<sup>231</sup> (1961), describió la sexualidad y la figura femenina a través de la conciencia acerca de la muerte y la verdadera personalidad que queda oculta en un individuo en medio de un ambiente fantástico y surrealista.<sup>232</sup> A lo largo de su carrera como escritor, Kawabata sintió obsesión por la virginidad; aunque los personajes femeninos en sus obras no siempre eran vírgenes, para él seguía consistiendo en la esencia de la belleza femenina. Según Mishima Yukio (1925-1970), para Kawabata, la virgen era algo sagrado que perdía su sacralidad en cuanto se la tocaba.<sup>233</sup>

En 1968, Kawabata fue el primer literato japonés galardonado con el Premio Nobel de Literatura. Kawabata persiguió una belleza que no podía explicar de forma lógica, y lo hizo frente a las tendencias literarias modernas de Occidente al tiempo que interpretó la vacuidad como una forma de belleza. Siguió renegando del naturalismo y del género de novelas autobiográficas, que representaban a la literatura moderna japonesa, mientras procuraba fusionar su creación con un mundo clásico en el que la belleza femenina era frágil y efímera.<sup>234</sup>

### **2.8.3. El boom de *En-pon* y *Bungei fukkō*: la edición económica de las obras completas y el renacimiento de las bellas letras**

Desde finales de la era Taishō hasta los primeros años de la era Shōwa, un periodo que abarcaría de 1920 a 1930, las editoriales empezaron a lanzar al mercado, por encargo, las obras completas de los grandes escritores. Estos se vieron obligados a desaparecer del panorama de las letras debido al encumbramiento de la literatura proletaria y del Grupo de Nuevas Sensibilidades, quienes adoptaban su estilo de la

---

<sup>230</sup> Kawabata Yasunari, *眠れる美女* (*Nemureru bijo / La casa de las bellas durmientes*), Tokio, Shinchō-sha, 1961; traducido por M.C., Austral, 2013.

<sup>231</sup> Kawabata Yasunari, *古都* (*Koto / Kioto*), Tokio, Periódico Asahi, 1961; traducido por Mirta Rosenberg, Barcelona, Austral, 2014

<sup>232</sup> Okuno Takeo, *日本文学史 –近代から現代へ–* [*Nihon bungaku-shi –kindai kara gendai he– / Historia de la literatura japonesa –de la era moderna a la contemporánea–*], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 112-113.

<sup>233</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 13* [*Nihon bungaku no rekishi 13 / Historia de la literatura japonesa 13*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 216.

<sup>234</sup> Okuno Takeo, *日本文学史 –近代から現代へ–* [*Nihon bungaku-shi –kindai kara gendai he– / Historia de la literatura japonesa –de la era moderna a la contemporánea–*], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 113.

literatura vanguardista europea. La estrategia de las editoriales era vender cada volumen de las obras completas por un yen<sup>235</sup> —de ahí que lo llamaran "en-pon" o "yen-pon"— y entregarlo cada mes. Aunque resultara más bien un reclamo comercial, el éxito de esta estrategia trajo consigo dos aspectos positivos: por un lado, el incremento de ventas proporcionó a los escritores veteranos una mayor holgura económica por los ingresos procedentes de los derechos de autor y, por tanto, les permitió el lujo de dedicarse en exclusiva a preparar las que serían sus obras más representativas. Por otro lado, el precio asequible de los libros ayudó para estimular el hábito y el deseo de leer entre los consumidores, haciendo que el inicio de la venta de estos libros sirviera desde 1927 para acelerar dicho proceso.<sup>236</sup>

Por añadido, el momento del llamado *Bungei fukkō* empezó cuando desapareció la literatura proletaria. La causa está en que los literatos que no pertenecían a dicha corriente se sintieron liberados de una presión marxista que dominaba el mundo literario, aunque al mismo tiempo se sintieran indignados por la excesiva represión del gobierno y mostraran su preocupación por la militarización del país.<sup>237</sup> Así pues, con la idea de que los literatos debían de entregarse a crear obras destacadas, aparecieron obras como つゆのあとさき [*Tsuyu no atosaki / Una camarera y los hombres*] (1931) o 瀬東綺譚 (*Bokutō kitan / Una extaña historia al este del río*)<sup>238</sup> (1937) de Nagai Kafū, 女の一生 [*Onna no isshō / La vida de una mujer*] o 路傍の石 [*Robō no ishi / Goichi*] de Yamamoto Yūzō (1887-1974), o la de conclusión de 夜明け前 [*Yoake-mae / Antes del amanecer*] (1935) y de 暗夜行路 [*Anya kōro / El camino en la oscuridad*] (1937), obras de Shimazaki Tōson y de Shiga Naoya, respectivamente. También, Tanizaki empezó a publicar enérgicamente sus obras una tras otra en este periodo.

Sin embargo, no solo fue un periodo para estos escritores insignes, sino

---

<sup>235</sup> Basándose en los datos del año 2005, 1 *sen* del 1927 equivale a 6.05 *yenes* del 2005; como 1 *yen* equivalena 100 *sens*, por tanto 1 *yen* del 1927 equivale a 605 *yenes* del 2005. リファレンス協同データベース, Collaborative Reference Database, [https://crd.ndl.go.jp/reference/detail?page=ref\\_view&id=1000084083](https://crd.ndl.go.jp/reference/detail?page=ref_view&id=1000084083)

<sup>236</sup> Yagi Shoten Group, 円本から文庫本へ【創業者 八木敏夫物語】 [*En-pon kara bunko-bon he (Sōgyō-sha Yagi Toshio monogatari I) / De libros económicos a la edición de bolsillo (la historia del funddor, Yagi Toshio I)*], <https://company.books-yagi.co.jp/archives/552>

<sup>237</sup> Okuno Takeo, 日本文学史 —近代から現代へ— [*Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he— / Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—*], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 144-145.

<sup>238</sup> Nagai Kafū, 瀬東綺譚 (*Bokutō kitan / Una extaña historia al este del río*), Tokio, Periódico Asahi, 1937; traducido por Rumi Sato, Gijón, Satori, 2012.

también para otros como Horii Tatsuo (1904-1953) quien publicara obras como *美し村* [*Utsukushi Mura / Una hermosa villa*] (1933) o *風立ちぬ* [*Kaze tachinu / Un soplo de viento*] (1937), en las que describió la entereza de quien se enfrenta a la muerte en un ambiente lírico o Kajii Motojirō (1901-1932), quien publicó *檸檬* (*Lemmon / El limón*)<sup>239</sup> (1925) o *桜の樹の下には* [*Sakura no ki no shita niwa / Debajo de un cerezo*] (1928), donde describió a través de sus obras unos paisajes psicológicos que reflejaban el miedo y la angustia hacia la muerte. Igualmente, hay que decir que también cobró mucha relevancia el género de novelas populares y, con él, aparecieron escritores como Nakazato Kaizan (1885-1944), quien publicó la novela histórica *大菩薩峠* [*Daibosatsu-tōge / El paso montañoso de Daibosatsu*] (1913-1935), en la que se mezclaba la historia, la intriga, la aventura y la fantasía o Yoshikawa Eiji (1892-1962), quien fue precursor del género de novelas legendarias y fantásticas y publicó *鳴門秘帖* [*Naruto hichō / El documento secreto de Naruto*] (1926) o *宮本武蔵* (*Miyamoto Musashi / Musashi*)<sup>240</sup> (1935). También habría que destacar a Edogawa Ranpō (1894-1965) y Yokomizo Seishi (1902-1981), quienes contribuyeron a crear el género de novelas policíacas.<sup>241</sup>

Esta época no fue solo el momento en el que se produjo la reaparición de los escritores veteranos, sino que, en un sentido más global fue también cuando se inició la búsqueda de nuevas formas de literatura ante el fin de la era moderna y tras superar el encumbramiento y posterior fracaso de la ideología revolucionaria marxista. De paso, fue un movimiento literario que reaccionó en contra de las actividades perpetradas por la literatura izquierdista, al tiempo que suponía una opción frente al militarismo y a la política de represión por parte de las fuerzas derechistas.<sup>242</sup>

## 2.9. El encumbramiento del militarismo, la Gran Depresión y sus consecuencias

En paralelo a la crisis económica de después de la Gran Guerra y al hecho de que la economía seguía estancada, los movimientos socialistas cobraron más fuerza. Al

<sup>239</sup> Kajii Motojirō, *檸檬* (*Lemmon / El limón*), Tokio, Aozora, 1925; traducido por Cirilo Iriarte, Barcelona, Erasmus Ediciones, 2012.

<sup>240</sup> Yoshikawa Eiji, *宮本武蔵* (*Miyamoto Musashi / Musashi*), Tokio, Periódico Asahi, 1935; traducido por Jordi Fibla, Madrid, Quaterni, 2009

<sup>241</sup> Okuno Takeo, *日本文学史 -近代から現代へ-* [*Nihon bungaku-shi -kindai kara gendai he-* / *Historia de la literatura japonesa -de la era moderna a la contemporánea-*], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 126-133.

<sup>242</sup> Idem., p. 146.

mismo tiempo, resulta innegable que la Revolución Rusa también ejerció una gran influencia a la hora de impulsar la expansión de los movimientos obreros; el hecho del triunfo bolchevique y de la clase obrera en Rusia que depusieron el Imperio de los Romanov suscitó una corriente mundial de críticas a la sociedad capitalista y de reflexión acerca de la ideología individualista clásica. Así, por un lado, este nuevo enfoque de las ideas añadido a la inesperada tragedia que ocasionó el estrago tanto social como económico del devastador terremoto sumado a la crisis económica acaecida después de la Primera Guerra Mundial por exceso de productos en *stock*, resultó causar una gran agitación social en Japón.

La mayoría de las letras bancarias que fueron emitidas después del Gran Terremoto de Kantō con el fin de socorrer a los damnificados del terremoto resultaron insolventes; en 1927, mientras se deliberaba la resolución del problema, una declaración imprudente del ministro de Hacienda de entonces ocasionó el pánico financiero y terminó por causar una gran afluencia a los bancos de clientes que intentaban retirar sus ahorros. Fruto de este pánico financiero, multitud de pequeños y medianos bancos fueron fusionados y, con ello, se generó el medio de cultivo para el dominio económico y financiero de unos consorcios, que pasaron a ejercer la administración múltiple de varios sectores industriales.<sup>243</sup>

La caída devastadora que sufrió la Bolsa de Estados Unidos en octubre de 1929 desencadenó la Gran Depresión, que terminaría por afectar a todo el mundo. Japón, que había decidido aplicar el sistema del patrón oro a partir de enero de 1930 para procurar su recuperación económica a través del fomento de sus exportaciones, también sucumbió a esta crisis; como consecuencia de ello, se produjo en el país un exceso de importaciones en su balance debido a la merma de las exportaciones y la salida de oro al extranjero. Por un lado, muchas empresas cayeron en bancarrota y sumaron con ello un gran número de desempleados a las calles de las ciudades; por otro, en las zonas rurales el precio de los productos agrícolas sufrió un importante descenso, y los sericultores pasaron serios apuros a causa de la drástica reducción de las exportaciones de seda cruda y sus tejidos.<sup>244</sup> Debido a estas problemáticas circunstancias, tuvieron lugar

---

<sup>243</sup> Mizushima Yoshitaka, *日本の近代 100 年史 [Nihon no kindai 100-nenshi / La historia de Japón moderno de los últimos 100 años]*, Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2011, p. 86-87.

<sup>244</sup> Idem., p. 89 y Sakamoto Akira, *日本史 [Nihonshi / La historia japonesa]*, Osaka, Juken Kenkyū-sha, 1969, p. 408-409 y p. 412.

muchas huelgas laborales en las ciudades y numerosos conflictos entre los arrendatarios de las zonas rurales; todo el Japón se vio dominado por un ambiente sumido en la inestabilidad y la impotencia. A pesar de estar en una situación tan crítica, los políticos no pensaron en otra cosa que no fuera satisfacer sus propios intereses y, por consiguiente, los ciudadanos empezaron a desconfiar del gobierno. Al mismo tiempo, algunos militares y las fuerzas derechistas culparon al gobierno del progresivo ascenso y toma de fuerza de los comunistas: problemas sociales y nacionales como la diplomacia, la Constitución y la política económica se convirtieron en el medio de cultivo donde los miembros de las fuerzas navales y ferrestres así como las fuerzas derechistas desarrollaran sus movimientos radicalizados. Lo mismo sucedería en los movimientos laborales y agrícolas.<sup>245</sup>

### **2.9.1. El cambio de dirección de la política diplomática: la militarización del país y el abandono de la Liga de las Naciones**

Difiriendo de países como los Estados Unidos, Inglaterra o Francia, que pudieron recuperarse del golpe acaecido por la Gran Depresión elevando sus barreras aduaneras para proteger su economía y contando con colonias o con abundantes recursos naturales propios, los países atrasados del capitalismo como Japón, Alemania o Italia, que eran pobres en recursos naturales y que tenían exceso de población tuvieron mayores dificultades para superar la crisis. Es por ello que en estos países, que requerían de un líder con mano de hierro para salir de dicha situación, aparecieron formas dictatoriales como el fascismo.<sup>246</sup>

Después de la Conferencia de Washington de 1921, la diplomacia de Japón, que llevaba una política basada en la cooperación y conciliación con los demás países, se enfrentó a un cambio de rumbo al entrar en la era Shōwa (1926). Si bien dicha política de cooperación y conciliación siguió en general por parte del gobierno formado en 1927, respecto a China en particular se comenzaron a tomar posturas inflexibles. Con la excusa de proteger a los residentes japoneses en Shandong, el gobierno destacó sus tropas y puso de manifiesto su disposición a hacer lo mismo en

---

<sup>245</sup> Sakano Junji, *日本近代史 [Nihon kindai-shi / La historia de Japón moderno]*, Tokio, Chikuma Shinsho, 2012, p. 373.

<sup>246</sup> Sakamoto Akira, *日本史 [Nihonshi / La historia japonesa]*, Osaka, Juken Kenkyū-sha, 1969, p. 422.

Manchuria y Mongolia Interior en caso de que se violaran sus derechos e intereses.<sup>247</sup>

Ante la postura de Japón, los ciudadanos chinos comenzaron su movimiento antijaponés y, con la ayuda económica de los Estados Unidos, comenzaron a posicionarse de una forma que amenazaba los derechos e intereses de Japón sobre Manchuria. En 1931, cuando se produjo la voladura de la vía ferroviaria de Manchuria por parte del destacamento *Kantō-gun* destinado en la zona, se culpó aun así al ejército chino de la autoría de este incidente. Sin embargo, lo cierto es que fue un acto premeditado de unos miembros radicales de la guarnición *Kantō-gun*. A pesar de que el gobierno de entonces declaró no tener nada que ver con este incidente, los directivos de la guarnición lo desoyeron y, bajo la excusa de la autodefensa, ocuparon todo el territorio de Manchuria en 1932 —*Incidente de Mukden / 満州事変 Manshū jihen*—. Con este hecho, los sentimientos antijaponeses de los chinos se hicieron cada día más exacerbados, hasta el punto de ocasionar *la Batalla de Shangai —上海事変 Shanghai jihen—* en 1937.<sup>248</sup>

A pesar de que Shidehara Kijūrō (1872-1951), el ministro de Asuntos Exteriores de entonces, se comprometiera a la retirada voluntaria de la guarnición *Kantō-gun* ante las advertencias de la Liga de las Naciones y, aunque la propia organización también acordó esperar al cumplimiento de las palabras del gobierno nipón, los aviones de reconocimiento japoneses, dirigidos por un oficial del Estado Mayor, bombardearon una base estratégica del ejército chino. Debido al comportamiento bélico y desobediente de la *Kantō-gun*, el gobierno japonés terminó por perder la confianza internacional.<sup>249</sup>

Tras este ataque, la estrategia que la *Kantō-gun* planeaba era la de invadir y ocupar todo el territorio de Manchuria, estableciendo en ella el poder político a través de la figura de Pu-yi (1906-1967), el último emperador de la casa Qing, que vivía retirado en Tianjin tras el derrocamiento de su dinastía. En efecto, el propósito era emplearlo como títere para que la *Kantō-gun* pudiera gobernar bajo su sombra. En 1932, Manchuria se declaró independiente y Pu-yi, en primer lugar, ocupó el puesto de jefe de

---

<sup>247</sup> Mizushima Yoshitaka, *日本の近代100年史 [Nihon no Kindai 100-nenshi / La historia de Japón moderno de los últimos 100 años]*, Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2011, p. 87.

<sup>248</sup> Idem., p. 90 y Sakamoto Akira, *日本史 [Nihonshi / La historia japonesa]*, Osaka, Juken Kenkyū-sha, 1969, p. 421.

<sup>249</sup> Mizushima Yoshitaka, *日本の近代100年史 [Nihon no kindai 100-nenshi / La historia de Japón moderno de los últimos 100 años]*, Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2011, p. 90-91.

Estado y, dos años más tarde, cuando Manchuria finalmente se convirtiera en país imperial, subió al trono de emperador.<sup>250</sup>

Interiormente, los oficiales radicales llegaron a mostrarse partidarios de una política armada por la que el ejército tomaba la iniciativa con el fin de solucionar la situación confusa acontecida tras la depresión del 1927. Al mismo tiempo, abogaban por reprimir la difusión de las ideologías izquierdistas —más tarde, llegarían a ampliar la represión también hacia las ideologías y literatura liberales y a todas las ideologías democráticas en general—, además de pasar por alto las presiones que habían ejercido los países occidentales en la Conferencia Naval de Londres —*ロンドン海軍軍縮会議 London kaigun gunshuku kaigi*— de 1930. Por ello, en 1931 intentaron dar un golpe de estado y procuraron instaurar una dictadura de gobierno militar: sin embargo, ambos planes fueron descubiertos y no pudieron consumarse. No obstante, debido al hecho de que el castigo a los autores de estos intentos fallidos de golpe de estado fue leve, terminó por estimularse otros tantos posteriormente: además del asesinato de un ex ministro y el de un magnate empresarial, los más destacados son los acaecidos el 15 de mayo de 1932 y el 26 de febrero de 1936, cuando los oficiales radicales asaltaron la residencia del primer ministro, la jefatura de policía y el edificio de un periódico. Durante el primer atentado asesinaron al primer ministro, Inukai Tsuyoshi (1855-1932), y durante el segundo a algunos ministros como Takahashi Korekiyo (1854-1936), que se encontraba en el lugar. El primer atentado acabó con el gobierno formado por partidos políticos y el segundo resultó dando más fuerza política al ejército. Después de este incidente, el ejército empezó a manipular al gobierno a su antojo<sup>251</sup> y la tendencia nacionalista se fue haciendo cada día más fuerte.

Por otro lado, a pesar de que el gobierno japonés ratificó su protocolo para reconocer oficialmente al país de Manchuria, *満州国 Manchūkuo*, la Liga de las Naciones efectuó investigaciones en Manchuria atendiendo las demandas de China: la Liga de las Naciones dio la razón a China y ratificó su soberanía en Manchuria. Dicha resolución, que advertía a Japón sobre la retirada de sus tropas en la zona, fue rechazada por el gobierno y finalmente produjo su abandono de la Liga de las Naciones.<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup> Idem., p. 91.

<sup>251</sup> Sakano Junji, *日本近代史 [Nihon kindai-shi / La historia de Japón moderno]*, Tokio, Chikuma Shinsho, 2012, p. 390-391.

<sup>252</sup> Mizushima Yoshitaka, *日本の近代100年史 [Nihon no kindai 100-nenshi / La historia de Japón]*



## 2.10. El militarismo y la literatura en tiempos bélicos

El militarismo, que experimentó un auge inesperado con la Segunda Guerra Chino-Japonesa en 1937, la Guerra del Pacífico en 1939 y la alianza con Alemania e Italia, terminaron por generar en la política interior de Japón una clara represión hacia la literatura que ensalzara los valores proletarios. Con ello, desapareció la libertad de expresión y la de imprenta. Tras la violenta muerte de Kobayashi Takiji y la aniquilación del movimiento literario proletario, los escritores vinculados a esta tendencia se vieron obligados a cambiar el rumbo de sus actividades. En 1933, los líderes ideológicos del Partido Comunista japonés, Sano Manabu (1892-1953) y Nabeyama Sadachika (1901-1979), declararon el abandono de su ideología desde prisión. Ellos no tenían ninguna relación con la literatura, sin embargo, a causa de su manifestación, los escritores encarcelados empezaron a anunciar su reorientación ideológica uno tras otro.<sup>253</sup> Los escritores "reorientados" escogieron sus temas entre la confesión de su conciencia acobardada y la búsqueda ética de sí mismos. Las obras inevitablemente tuvieron un aspecto parecido al de las novelas de confesión o autobiográficas que otrora rechazaran los escritores antinaturalistas.<sup>254</sup>

Al mismo tiempo, al estallar la Segunda Guerra Chino-Japonesa de 1937 y con el aumento de la represión sobre los movimientos literarios, se procedió a la disolución del club literario de escritores y a la prohibición de revistas literarias u obras de escritores considerados antisistema, como Miyamoto Yuriko (1899-1951) o Nakano Shigeharu (1902-1979). Así pues, la tendencia literaria de estos momentos militarizados se dividió en dos bandos: de un lado, una corriente literaria que ensalzaba la política nacional llevada a cabo por el gobierno japonés y el espíritu bélico de la sociedad, con el cual los escritores procuraban colaborar. Con él apareció el género de novelas bélicas como *麦と兵隊* [*Mugi to Heitai / Trigo y soldados*] (1938) de Hino Ashihei (1907-1960), que procuraba narrar la guerra desde el punto de vista de los ciudadanos, aunque en realidad no incluía ninguna opinión ni crítica hacia ellos.<sup>255</sup> De hecho,

---

*moderno de los últimos 100 años*], Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2011, p. 93.

<sup>253</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 13* [*Nihon bungaku no rekishi 13 / Historia de la literatura japonesa 13*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 298.

<sup>254</sup> Satō Masaru, *昭和文学の展開* [*Shōwa bungaku no tenkai / La evolución de la literatura de la era Shōwa*], Miyoshi Yukio (ed.) en *近代日本文学史* [*Kindai Nihon bungaku-shi / La historia de la literatura japonesa moderna*], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975, p. 137.

<sup>255</sup> Idem., p. 138-139.

exceptuando a un puñado de escritores veteranos que estaban por encima de la situación de entonces, la mayoría de escritores se vio obligado a escribir obras que ensalzaran la política nacional, lo que resultó estimular de forma inevitable la fiebre beligerante de los japoneses.<sup>256</sup> Del otro lado, estaba la tendencia que insistía en conservar la ideología comunista profesando su legitimidad, a pesar de haber manifestado previamente su abandono y haber asumido su reorientación ideológica. Por ello, las obras de esta tendencia escogieron un estilo de confesión por el que describían su angustia y su zozobra entre el remordimiento por abjurar de su ideología y el temor a la represión policial.

Al margen de ello, destacan escritores como Ozaki Shirō (1898-1964), quien tras contemplar las vicisitudes de los simpatizantes del anarquismo, del socialismo y del nacionalismo perfeccionó su método para expresar la sensibilidad de los japoneses, la cual daba mucha importancia al sentido de deber y a la calidez humana. También habría que hablar de Okamoto Kanoko (1889-1939), quien presentó obras con un trasfondo que mezclaba el romanticismo tradicional, el modernismo y la fantasía religiosa o Nakajima Atsushi (1909-1942), quien escribió analizando la forma de ser de los hombres en un mundo que resultaba la mezcla del exotismo y el clasicismo. También hay que mencionar a Niwa Fumio (1904-2005), quien describía a los personajes a través de una observación minuciosa, sin demostrar interés político ni social y sin tampoco manifestar su opinión personal, a pesar de que su estilo se semejaba al género de novelas autobiográficas. Otro escritor fue Funabashi Seiichi (1904-1976), quien expresó su ideal literario a través de la descripción de la vida cotidiana de la gente común y quien después de terminar la Segunda Guerra Mundial se convirtió en el escritor de moda por presentar obras llenas del fetichismo y sensualidad. Por su parte, Ishikawa Tatsuzō (1905-1985) publicó obras que trataban de los problemas sociales, enfocándolos desde el punto de vista del sentido de la justicia y del sentido común, mientras que otro escritor relevante como Ishizaka Yōjirō (1900-1986) se encargó de describir perspicazmente la juventud y la moral coetáneas.

Con todo ello, la segunda fase del llamado *Bungei fukkō* también significó la resurrección del género de novelas autobiográficas y, al mismo tiempo, supuso que

---

<sup>256</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 14 [Nihon bungaku no rekishi 14 / Historia de la literatura japonesa 14]*, traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 106.

críticos literarios como Kobayashi Hideo (1902-1983) presentaran sus ensayos sobre dicho género.<sup>257</sup> Donald Keene (1922-2019) señala de esta época controvertida que:

一九〇〇年から一九四一年までの日本の文学は、そのほとんどの面でも、同じ期間に属するヨーロッパとアメリカの文学との類似点があまにも多くて、この期間に日本の文学に見られる各種の動きについて詳細に語るには、それと密接な関係がある同時代のヨーロッパとアメリカの文学の動きも、それと並行して説明しなければならない。これは日本の文学がその個性を失ったということではなくて、それがそれ以前のように全く別個の伝統に即したのではなくなり、世界の現代文学の主流に対して、その一部をなす地方的な変形であるに至ったということなのである。<sup>258</sup>

(Sen-kyūhyaku nen kara sen-kyūhyaku jūyo nen made no Nihon no bungaku wa, sono hotondo no men demo, onaji kikan ni zokusuru Yōroppa to Amerika no bungaku tono ruiji-ten ga amari nimo ōkute, kono kikan ni Nihon no bungaku ni mirareru kakusyu no ugoki ni tsuite shōsai ni kataru niwa, sore to missetsuna kankei ga aru dō-jidai no Yōroppa to Amerika no bungaku no ugoki mo, sore to heikō shite setsumei shinakereba naranai. Kore wa Nihon no bungaku ga sono kosei wo ushinatta to iu koto dewa nakute, sore ga sore izen no yō ni mattaku bekko no dentō ni sokushita mono dewa nakunari, sekai no gendai-bungaku no shuryū ni taishite, sono ichibu wo nasu chihō-teki na henkei de aru ni itatta to iu koto nanode aru.)<sup>259</sup>

### 2.10.1. La Segunda Guerra Chino-Japonesa y el régimen de guerra

El ejército japonés aprendió a través de la Primera Guerra Mundial que las guerras en la era moderna suponían una guerra total y de resistencia en las que se implicaba no sólo la fuerza militar, sino también la política, la económica, la ideológica y la cultural; por ello, entre la lucha en un conflicto bélico y la fabricación de armas y

---

<sup>257</sup> Okuno Takeo, *日本文学史 —近代から現代へ— [Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he— / Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—]*, Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 148-149.

<sup>258</sup> Donald Keene, *日本の文学 [Nihon no bungaku / La literatura de Japón]*, traducido por Yoshida Kenichi, Tokio, Chūkō Bunko, 1979, p. 121-122.

<sup>259</sup> La traducción del pasaje citado es: “La literatura japonesa, entre los años 1900 y 1941, tenía muchos aspectos en común con la literatura europea y norteamericana, contemporáneas en casi todas las tendencias. Para comentar la literatura japonesa de dicha época con todo detalle, también es indispensable comentar los movimientos literarios coetáneos de Europa y Norteamérica. Esto no significa que la literatura japonesa haya perdido sus peculiaridades, sino que más bien ya no pertenecía a una tradición completamente diferente a la de Occidente, que ante la corriente principal de la literatura del mundo contemporáneo, se convirtió en una alternativa literaria 'local'”. Traducido por la autora de esta tesis, por no encontrarse el texto original publicado en castellano.

munición en la retaguardia no había una situación distinta. Dicho en otras palabras, eso quiere decir que con el fin de fabricar nuevas armas, las guerras constantes consumían tanto la capacidad productiva como la capacidad intelectual. Además, si las guerras requerían todas las fuerzas de todos los sectores, el momento de paz era un momento en el que prepararse y mantener la fuerza militar en vista a nuevas guerras. Por así decirlo, al entrar en la era Shōwa, el ejército empezó a confeccionar un Estado preparado y dispuesto para ganar cualquier lucha por la que obtener su "porción" territorial, empleando para ello todas las fuerzas nacionales.<sup>260</sup>

Tras establecer leyes para controlar las industrias principales — *重要産業統制法 Jūyo Sangyō Tōsei-hō*— y para movilizar las industrias de municiones — *軍需工業動員法 Gunju Kōgyō Dōin-hō*—, en 1931 y 1937 respectivamente, con el propósito de que las fuerzas terrestres y navales controlaran las fábricas principales que producían munición y armamento, en 1938 fue establecida la ley para movilizar todo el país — *國家総動員法 Kokka Sōdōin-hō*— que controlaba no sólo las actividades económicas, sino también las publicaciones y comunicaciones, así como los movimientos obreros bajo la fuerte presión del ejército japonés. Se puede encontrar el motivo de transición hacia el fascismo en pocos años en los atentados perpetrados contra políticos y financieros entre los años 1930 y 1936. En efecto, debido a estos incidentes, los líderes políticos y financieros quedaron aterrados. Como consecuencia de ello, el régimen de partidos políticos perdió su fuerza y el sector financiero dejó de resistirse contra el control económico que ejercían los militares.<sup>261</sup>

Al quedar estancada la exportación de Japón a causa de las barreras aduaneras impuestas por los países occidentales y por el movimiento antijaponés de China, los japoneses tuvieron que sufrir penurias en su vida cotidiana a causa de un agravamiento tributario que era dedicado al armamento. Así pues, la autoridad militar llegó a la conclusión de que debían crear una comunidad económica dirigida por Japón, y señalaban a Manchuria y China para solucionar la situación. Es así como se intentó establecer un gobierno satélite controlado por Japón en China del Norte y Mongolia Interior con el fin de someter dichas zonas bajo su dominio. Por parte de China, ante la

---

<sup>260</sup> Yamamoto Yoshitaka, *近代日本 150 年 [Kindai Nihon 150-nen / Los 150 años de Japón moderno]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2018, p. 131-148.

<sup>261</sup> Idem., p. 149-154.

política invasiva de la fuerza militar japonesa, en 1936 *Kuomintang* y el Partido Comunista Chino decidieron aliarse para formar un frente común antijaponés. En 1937, cuando se produjo el choque entre las tropas japonesas y chinas en la región norte de China, el gobierno japonés ordenó no agravar más el problema; sin embargo, el ejército hizo caso omiso. Por parte de China decidieron a su vez oponer la resistencia a las tropas japonesas, por lo que el conflicto se convirtió finalmente en guerra. Así fue como tuvo comienzo la Segunda Guerra Sino-Japonesa.<sup>262</sup>

Pese a que Japón pronosticaba que no duraría mucho esta guerra, el gobierno de *Kuomintang* tomó una postura de resistencia total; por un lado, países como Inglaterra, Francia y Estados Unidos apoyaron a China implícitamente, mientras la Unión Soviética también intentó intervenir en Japón por el flanco norte de China. Por otro lado, el gobierno japonés declaró la interrupción de las relaciones diplomáticas con el gobierno de *Kuomintang*, por lo que la guerra terminó por convertirse en un conflicto de larga duración.<sup>263</sup>

### **2.10.2. La política expansiva y el Pacto Tripartito con Alemania e Italia**

Políticamente hablando, esta Segunda Guerra Sino-Japonesa se hace llamar en Japón el "Incidente de China" —支那事変 *Shina jihen*— a causa de que, por la existencia de las Leyes de Neutralidad, Japón no quiso declarar oficialmente la guerra por su temor a ver restringidas sus importaciones de material y su fondo de préstamos dedicados a un país neutral. Para China también resultaba conveniente porque, si entraba en guerra, no hubiera podido comprar material a los Estados Unidos ni invitar a instructores estadounidenses de la aviación en caso de que la potencia americana se escudara en dichas leyes.

Ante el temor de que Japón no contara con indemnización económica ni con su concesión territorial al terminar el conflicto, el gobierno de entonces inventó la excusa de "establecer un nuevo orden en Asia Oriental —東亞新秩序 *Tōa shin-chitsujo*— " por el que, de un lado, se proponía consolidar la alianza entre Japón, Manchuria y China y, por el otro, crear una nueva cultura que fuera un intento para

---

<sup>262</sup> Sakamoto Akira, 日本史 [*Nihonshi / La historia japonesa*], Osaka, Juken Kenkyū-sha, 1969, p. 425-426.

<sup>263</sup> Mizushima Yoshitaka, 日本の近代100年史 [*Nihon no kindai 100-nenshi / La historia de Japón moderno de los últimos 100 años*], Tokio, Kawade Shobō Shinsha, p. 99-100.

fusionar la cultura espiritual de Oriente —que existía desde tiempos antiguos—, y la cultura material del Occidente moderno. El auténtico objetivo de este proyecto, de hecho, era que Japón se beneficiara de poder desarrollar sus acciones expansivas militares hacia el continente asiático.<sup>264</sup>

Mientras que Japón seguía su guerra con China, en Europa, la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini, que habían establecido el régimen fascista y también se habían retirado de la Liga de las Naciones, propusieron a Japón la alianza y firmaron el Pacto Antikomintern en 1937 —más tarde, concretamente en 1939, estos tres países llegaron a firmar el Pacto Tripartito—. En este pacto se incluía una cláusula que consideraba a la Unión Soviética como país potencialmente enemigo. Más tarde, cuando Alemania propuso que convirtieran este pacto en una alianza militar, incluirían a Inglaterra y los Estados Unidos también en la lista de potenciales enemigos. El ejército japonés estaba de acuerdo con dicha propuesta; sin embargo, los directivos de la armada naval japonesa se opusieron por ser conscientes de que era imposible vencer a estos países, militarmente hablando.<sup>265</sup>

### **2.10.3. La Guerra del Pacífico (la Segunda Guerra Mundial) y sus consecuencias**

Desde 1941, Japón y los Estados Unidos comenzaron sus negociaciones para evitar la guerra entre ellos. No obstante, el Pacto Tripartito entre Japón, la Alemania nazi y la Italia fascista exacerbó a los Estados Unidos e Inglaterra más de lo que se podían imaginar. Así, ante las exigencias de los Estados Unidos acerca de la retirada de las tropas japonesas del territorio chino y su no intervención en la política china, las negociaciones quedaron encalladas a causa de que la delegación nipona se opuso de forma tajante a ello bajo el escudo del Pacto Tripartito. Así pues, con el fracaso de las negociaciones, las tropas japonesas invadieron finalmente la Indochina francesa. Como medida de represalia, los Estados Unidos junto con Inglaterra y Holanda, prohibieron la exportación de acero, metales en general y petróleo a Japón, congelando a su vez los bienes de los residentes japoneses en territorio estadounidense. Esta sanción económica resultó exhortar a las fuerzas navales a hacer cambiar de opinión al gobierno e iniciar la guerra a pesar de que, hasta entonces, fueran cautelosos. Así pues, Japón se vio

---

<sup>264</sup> Idem., p. 100-101

<sup>265</sup> Idem., p. 102

obligado a elegir el camino que tomar: retirar las tropas de China y de la Indochina francesa o abrir fuego contra los Estados Unidos e Inglaterra. Esta disyuntiva en parte se daba porque Japón tenía almacenamiento de petróleo sólo para unos dos años, por lo que si decidían iniciar la guerra, debían hacerlo cuanto antes.<sup>266</sup>

Así fue como empezó la Guerra del Pacífico con el ataque por sorpresa a Pearl Harbor en Hawai en 1941. Por la cláusula del Pacto Tripartito, si uno de los países de dicho pacto iniciaba la guerra contra los Estados Unidos, Inglaterra o la Unión Soviética, los demás países también debían participar en ella: en cuanto Japón entró en guerra con los Estados Unidos, Alemania e Italia también le declararon la guerra —Alemania ya la había empezado invadiendo Polonia en 1939— y, de esa manera, comenzaron a combatir los principales países del mundo reunidos en dos bandos. Japón proclamó que esta guerra era una lucha "justificada" para dar lugar a la "Esfera de Coprosperidad de la Gran Asia Oriental" —大東亜共栄圏 *Daitōa kyōei-ken*—, para liberar Asia del dominio occidental y para asegurar la zona para el suministro propio de materiales. Así mismo, los Estados Unidos e Inglaterra declararon como motivo para la guerra la defensa de la democracia frente a la amenaza fascista.<sup>267</sup>

Ante el inicio de la guerra contra los Estados Unidos e Inglaterra, los japoneses tuvieron la impresión de que por fin había llegado el momento. El gobierno coordinaba, de cara a sus ciudadanos, los objetivos de la guerra: cuando se encontraba en una situación crucial, enfatizaba el patriotismo y cuando la guerra se encontraba en una fase propicia, recalcaba la necesidad de la creación de un nuevo orden en Asia Oriental.<sup>268</sup> A partir de 1940, la vida cotidiana de los japoneses se sometió al control total del gobierno militar y, cuando empezó la Guerra del Pacífico, la vida cotidiana tuvo que soportar una escasez de productos cada vez más penosa. En 1941, en las grandes ciudades comenzó el racionamiento de alimentos imprescindibles como arroz, condimentos y ropa. Por la falta de productos necesarios —sobre todo los alimentos—, la gente de las ciudades empezó a ir a las zonas rurales para conseguirlos a cambio de dinero o de objetos como *kimonos* de gran calidad: este trueque de artículos por

---

<sup>266</sup> Idem., p. 106-107, y Sakamoto Akira, *日本史 [Nihonshi / La historia japonesa]*, Osaka, Juken Kenkyū-sha, 1969, p. 430-431.

<sup>267</sup> Sakamoto Akira, *日本史 [Nihonshi / La historia japonesa]*, Osaka, Juken Kenkyū-sha, 1969, p. 431-432.

<sup>268</sup> Mizushima Yoshitaka, *日本の近代100年史 [Nihon no kindai 100-nenshi / La historia de Japón moderno de los últimos 100 años]*, Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2011, p. 111.

alimentos siguió existiendo después de terminar la Guerra y se convirtió de hecho en una especie de mercado negro.<sup>269</sup>

Pese a que la primera fase de la guerra se desarrolló favorablemente a Japón, haciendo que se rindieran muchos países asiáticos y llegando a establecer un gobierno militar que ocupaba una vasta zona del Pacífico Sur, desde que se sufriera la derrota de la batalla naval de Midway en 1942, las perspectivas acerca de la guerra se tornaron contrarias y las tropas japonesas comenzaron a encadenar una derrota tras otra en los diferentes enfrentamientos. Tras perder la isla de Saipán, Japón empezó a sufrir los bombardeos estadounidenses en territorio nacional. Por otro lado, Alemania e Italia, que tenían ventaja en el frente europeo, también empezaron a experimentar derrotas y finalmente se rindieron: Italia en 1943 y Alemania en 1945.<sup>270</sup>

Con la intensificación de los bombardeos en territorio japonés, el gobierno de entonces, contemplando su derrota, tanteaba cómo hacer para evitar el caos dentro del país, así como en qué condiciones y cuándo terminar la guerra. Sin embargo, el gobierno japonés desoyó la Declaración de Potsdam, bajo la excusa de que no garantizaba mantener el sistema imperial en Japón. Como consecuencia de ello, los Estados Unidos dejaron caer sus bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki el 6 y el 8 de agosto de 1945, respectivamente.<sup>271</sup> Al comprender que era imposible seguir luchando más, Japón aceptó la Declaración de Potsdam y puso fin a la Segunda Guerra Mundial con su rendición incondicional.

### **2.11. Los escritores *Burai-ha* (無頼派) y los nuevos escritores de postguerra**

En agosto de 1945, con la rendición incondicional de Japón, y una vez proclamada la “Constitución de la Paz” y la democratización de la sociedad, algunos grandes escritores, que habían sido obligados a callar durante los tiempos bélicos, empezaron a publicar obras que habían seguido escribiendo en secreto durante la Guerra; otros, que habían sido movilizados como soldados o corresponsales de guerra, contaron sus experiencias en los campos de batalla. Por su parte, los novatos procuraron romper la moral y el orden inveterados y abrir un nuevo camino para la literatura de

---

<sup>269</sup> Idem., p. 112 & p. 121.

<sup>270</sup> Idem., p. 113

<sup>271</sup> Sakamoto Akira, *日本史 [Nihonshi / La historia japonesa]*, Osaka, Juken Kenkyū-sha, 1969, p. 433.



tiempos de postguerra.<sup>272</sup> Sin embargo, los lectores deseaban que la literatura expresara con nitidez y de manera directa sus emociones contradictorias; estas se debatían entre la desesperación y la esperanza, y se encontraban en medio de la confusión postguerra, resultando de hecho diferentes a las opiniones politizadas que clamaban la reconstrucción de la democracia, de un país pacífico o de un estado cultural. Igualmente, se dio al mismo tiempo la reaparición de escritores veteranos que recuperaron un ritmo de desarrollo de sus actividades creativas similar al de antes de la guerra y que fue acogido por los lectores con alivio.<sup>273</sup>

### 2.11.1. La evolución de los escritores *Burai-ha*

No sólo se produjo la reaparición de los escritores veteranos, sino que también resucitaron los literatos proletarios reprimidos bajo el riguroso control del gobierno militar. Por un lado, la gente estuvo esperanzada con que se fuera a recuperar la vida cotidiana y, con ella, todo lo necesario materialmente para vivir. Por otro, los izquierdistas soñaban con la realización de la utopía en medio del clima de revolución social. No obstante, a medida que se alargaban los días en los que se carecía de todo, la gente fue perdiendo progresivamente la ilusión que había depositado en la literatura. Como consecuencia de ello, aparecieron escritores que formaron el núcleo del mundo literario de postguerra; ellos fueron llamados *Burai-ha* —無頼派 *Los picarescos*—, y fueron quienes buscaron a tientas la literatura contemporánea, y quienes comprendieron perfectamente la situación de postguerra. Algunos de los escritores destacados dentro de este grupo son Dazai Osamu (1909-1948), Sakaguchi Ango (1906-1955) y Oda Sakunosuke (1913-1947). Hay que precisar, sin embargo, que no eran literatos novatos, sino que de hecho empezaron su actividad antes de la Segunda Guerra Mundial.

Los lectores sentían simpatía por las descripciones de las obras de estos escritores, quienes aceptaban la derrota en la guerra y las situaciones penosas de la postguerra como una realidad; Sakaguchi escribió "hay que convertirse en un depravado para sobrevivir" en *墮落論* [*Daraku-ron* / *La teoría de la depravación*] (1946), algo que

---

<sup>272</sup> Naruse Masakatsu y Abe Akio, *新日本文学史* [*Shin Nihon bungaku-shi* / *Historia de la literatura japonesa, nueva versión*], Tokio, Tōkyō Shoseki, 1973, p. 195

<sup>273</sup> Okuno Takeo, *日本文学史 —近代から現代へ—* [*Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he—* / *Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—*], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 182-184.

resultó insuflar ánimo para superar sus dificultades a los lectores. Mientras tanto, Oda se opuso al método del género de las novelas autobiográficas y recalcó la posibilidad literaria que podría explorarse entre la ficción y la espontaneidad de las experiencias a través de obras como *世相* [*Sesō / El aspecto de la sociedad*] (1946) o *競馬* [*Keiba / La carrera de caballos*] (1946). Por otro lado, Dazai, quien antes de la Segunda Guerra Mundial tenía como punto de partida la desconfianza hacia la política y los intelectuales, y procuraba la reforma de la técnica narrativa y la revolución de la moral,<sup>274</sup> sufrió una gran desilusión a causa de que no se había llevado a cabo una auténtica revolución humanista incluso tras la derrota de la guerra. Por ello, procuró destruir los valores existentes y una sociedad arraigada, a su juicio, a las costumbres tradicionales que, al mismo tiempo, renegaba de sí misma. Este autor presentó unas obras llenas de nihilismo y con un ambiente decadente de postguerra como el que puede verse en *ヴィヨンの妻* [*Viyon no tsuma / La mujer de Viyon*] (1947), *斜陽* (*Shayō / El ocaso*)<sup>275</sup> (1947) o *人間失格* (*Ningen shikkaku / Indigno de ser humano*)<sup>276</sup> (1948).<sup>277</sup>

### 2.11.2. Los escritores de la literatura postguerra

La característica de la literatura de postguerra se encuentra fundamentalmente en su cambio del estilo, en su existencialismo y en una tendencia antipolítica; el cambio de estilo y el existencialismo se pueden considerar como puntos en común con el naturalismo de la era Meiji. Sin embargo, el aspecto que distingue a uno de otro es que la literatura de postguerra tenía a la literatura como arte supremo, bajo la premisa de la armonía entre la política y las bellas letras, mientras que en la literatura naturalista prevaleció la literatura sobre la política.<sup>278</sup> Por otro lado, se amplió el tipo de lectores potenciales, extendiéndose dicha categoría a mujeres y trabajadores gracias a la nueva expectativa de una literatura popular y al despertar del individualismo en la sociedad de postguerra. En medio de todo ello, nació un nuevo género llamado *中間小説*

---

<sup>274</sup> Idem., p. 158-159.

<sup>275</sup> Dazai Osamu, *斜陽* (*Shayō / El Ocaso*), Tokio, Shinchō-sha, 1947; traducido por Montse Watkins, Tokio, Luna Books, 1999.

<sup>276</sup> Dazai Osamu, *人間失格* (*Ningen shikkaku / Indigno de ser humano*), Tokio, Chikuma Shobō, 1948; traducido por Elena Gallego Andrada, Buenos Aires, Editorial Kaicron, 2015.

<sup>277</sup> Okuno Takeo, *日本文学史 - 近代から現代へ -* [*Nihon bungaku-shi - kindai kara gendai he - / Historia de la literatura japonesa - de la era moderna a la contemporánea -*], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 188-190.

<sup>278</sup> Idem., p. 149.

*chūkan-shōsetsu*, que se encontraba en equidistancia con la literatura pura y la popular; en mezcla con la literatura de masas, el socialismo y el entretenimiento —por ello, fue llamada *literatura intermediana*—. Aunque existen críticas que afirman de este género que se trata de una alternativa a los géneros existentes, lo cierto es que su aparición sirvió para ampliar el escenario de las novelas, así como para aumentar el número de lectores. También se facilitó publicar de forma masiva este tipo de novelas porque mayoritariamente veían la luz en revistas mensuales que publicaban novelas en serie. Hoy en día, este constituye el método habitual para publicar las novelas de los escritores populares.<sup>279</sup>

Junto con la resurrección de los escritores veteranos y los escritores de *Burai-ha*, aparecieron nuevos escritores que desarrollaron su ideario literario alejándose del realismo tradicional, en el género de confesión y novelas autobiográficas o en el género sucesor de la literatura comunista, llamado "literatura democrática". Entre ellos, figuran Noma Hiroshi (1915-1991), Shiina Rinzō (1911-1973), Nakamura Shin'ichirō (1918-1997), Takeda Taijun (1912-1976), Ōoka Shōhei (1909-1988), Mishima Yukio (1925-1970), Abe Kōbō (1924-1993), Agawa Hiroyuki (1920-2015) o Hotta Yoshie (1918-1998), entre otros; son escritores con una carrera distinta y también con ideologías y cualidades muy diversas. Sin embargo, están clasificados como si fuera de la misma tendencia, a pesar de que los temas e ideas en sus obras resulten completamente diferentes a los de las obras de preguerra. Así pues, la literatura de postguerra se divide en dos fases: en la primera fase, aunque los escritores aspiraran a una literatura revolucionaria basándose en sus experiencias en medio de los tiempos bélicos, insistían en describir también la subjetividad o la introspección de sí mismos así como el humanismo en la literatura, queriendo con ello igualarse al ideario literario de Occidente.<sup>280</sup> No obstante, cuando fue fundada la revista literaria 序曲 [*Jokyoku* / *El preludio*] en 1948 como escenario para formar una coalición de escritores, acabó fracasando por completo. Desde entonces, el movimiento de literatura de postguerra inició una segunda fase. Escritores como Ōoka, Mishima o Hotta empezaron sus carreras literarias en la primera fase; sin embargo, se consideran como escritores de la segunda fase por el hecho de que sus obras representativas fueron publicadas a partir

---

<sup>279</sup> Idem., p. 213.

<sup>280</sup> Idem., p. 194.

de 1948.<sup>281</sup>

Entre ellos, quizá Mishima es la figura más destacada, quien tras dimitir de su puesto en el Ministerio de Hacienda en 1948, empezó a dedicarse a la vida de literato. Con el éxito de *仮面の告白* (*Kamen no kokuhaku* / *Confesiones de una máscara*)<sup>282</sup> en 1949 – que escribió en un estilo algo clásico y con un análisis subjetivo y sereno –, sus actividades literarias se volvieron frenéticas. Hay que decir que el género de sus obras variaba entre la novela popular y la literatura pura. Las expresiones rebuscadas y las observaciones filosóficas, que abundaban en *Confesiones de una máscara*, en *金閣寺* (*Kinkaku-ji* / *El pabellón de oro*)<sup>283</sup> (1956) o en la tetralogía de *豊饒の海* (*Hōjō no umi* / *El mar de la fertilidad*)<sup>284</sup> (1965-1970) no aparecen en novelas populares como *愛の渇き* (*Ai no kawaki* / *Sed de amor*)<sup>285</sup> (1950), *潮騒* (*Shiosai* / *El rumor de las olas*)<sup>286</sup> (1954) o *宴のあと* (*Utage no ato* / *Después del banquete*)<sup>287</sup> (1960). En los últimos años de su vida, se inclinó hacia la ideología derechista y llegó a formar un grupo paramilitar. Al mostrarse en contra de una sociedad japonesa que se dejaba influenciar por la cultura norteamericana después de la Segunda Guerra Mundial, en noviembre de 1970, se encerró junto a algunos miembros de su grupo paramilitar en un acuartelamiento de las Fuerzas de Autodefensa y tomó como rehén al teniente general, suicidándose finalmente por *harakiri*.

Inoue Yasushi (1907-1991) es otro de los escritores más destacados. Se supo posicionar en el mundo literario con obras que demostraban características de la literatura pura y la intermediana. Tras trabajar como periodista, decidió dedicarse a

---

<sup>281</sup> Ōkubo Norio, *戦後文学の動向* [*Sengo bungaku no dōkō* / *Los movimientos de la literatura postguerra*], Miyoshi Yukio (ed.) en *近代日本文学史* [*Kindai Nihon bungaku-shi* / *La historia de la literatura japonesa moderna*], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975, p. 148.

<sup>282</sup> Mishima Yukio, *仮面の告白* (*Kamen no kokuhaku* / *Confesiones de una máscara*), Tokio, Kawade Shobō, 1949; traducido por Rumi Sato, Madrid, Alianza editorial, 2020.

<sup>283</sup> Mishima Yukio, *金閣寺* (*Kinkaku-ji* / *El pabellón de oro*), Tokio, Shinchō-sha, 1956; traducido por Rubio Carlos, Madrid, Alianza editorial, 2020.

<sup>284</sup> Mishima Yukio, *豊饒の海* (*Hōjō no umi* / *El mar de la fertilidad*); la tetralogía consiste en *春の雪* (*Haru no yuki* / *Nieve de primavera*), *奔馬* (*Honba* / *Caballos desbocados*), *暁の寺* (*Akatsuki no tera* / *El templo del alba*) y *天人五衰* (*Tennin gosui* / *La corrupción de un ángel*), Tokio, Shinchō-sha, 1965-1970; traducidos por Domingo Manfredi (*Nieve de primavera*, 2010), Pablo Mañé Garzón (*Caballos desbocados*, 2012) y Guillermo Solana Alongo (*El templo del alba* y *La corrupción de un ángel*, 2012), Madrid, Alianza editorial.

<sup>285</sup> Mishima Yukio, *愛の渇き* (*Ai no kawaki* / *Sed de amor*), Tokio, Shinchō-sha, 1950; traducido por Ricardo Domingo, Madrid, Alianza editorial, 2020.

<sup>286</sup> Mishima Yukio, *潮騒* (*Shiosai* / *El rumor del oleaje*), Tokio, Shinchō-sha, 1954; traducido por Keiko Takahashi, Madrid, Alianza editorial, 2011.

<sup>287</sup> Mishima Yukio, *宴のあと* (*Utage no ato* / *Después del banquete*), Tokio, Chūō Kōron, 1960; traducido por Guillermo Solana Alonso, Madrid, Alianza editorial, 2017.

escribir novelas a la edad de cuarenta años. Diferiendo de los escritores jóvenes veinteañeros que pretendían la "innovación literaria" y la "literatura innovadora", Inoue describió las emociones latentes que se escondían en el fondo del ser humano de forma sutil e intrincada. Sus obras de novela histórica como *天平の薨* [*Tenpyō no iraka / El sueño de Ganjin-wajō*] (1957), *楼蘭* [*Rōran / El reino de Loulan*] (1958), *敦煌* [*Tonkō / Dunhuang*] (1959) o *蒼き狼* [*Aoki ōkami / Gengis Kan*] (1960) tienen su escenario en las regiones occidentales de China y están descritas con un lirismo que evoca en los lectores la ensoñación de una tierra entonces desconocida.

Así pues, tras peregrinar por los nefastos días del militarismo y la consecuente derrota en la Segunda Guerra Mundial, la literatura japonesa consiguió recuperar su esencia y reanudó la búsqueda de su camino, con muchos logros, en los albores del nuevo siglo.

### Capítulo III

## La evolución de la lengua japonesa y la creación del japonés literario moderno

En Japón no existió ninguna escritura hasta la introducción de los caracteres chinos llamados *kanji*. En tiempos primitivos, mientras la vida se limitaba a la escala de las pequeñas comunidades, el método de comunicación verbal era suficiente; sin embargo, cuando la comunidad empezó a crecer o empezó a tener la necesidad de transmitir mensajes a otras comunidades alejadas, la comunicación verbal ya no cumplía con esta misión. Los dibujos tampoco eran seguros, ya que cada uno podía interpretarlos de formas diferentes.<sup>288</sup> Así pues, si la escritura era la mejor manera de comunicarse e incluso dejar un legado ancestral a los descendientes y dicha herramienta no existía en Japón, había dos maneras de obtenerla: inventar un sistema propio o tomar prestado el de otros países. Japón optó por la segunda.<sup>289</sup>

En cuanto al momento de la introducción de estos caracteres, el *古事記* (*Kojiki / Crónica de antiguos hechos de Japón*)<sup>290</sup> y el *日本書紀* [*Nihon-shoki / Crónica de Japón*],<sup>291</sup> las crónicas de la historia del Japón antiguo, recopiladas por la orden de la corte imperial en el siglo VIII, afirman que, a finales del siglo III, un intelectual chino naturalizado en Japón había traído los *kanji* junto con *論語* [*Rongo / Lun Yi*], la recopilación de las enseñanzas de Confucio, y el *千字文* [*Senji-mon*] —Clásico de mil caracteres—; un texto compuesto por mil caracteres chinos con los que se formaban doscientos cincuenta versos de cuatro caracteres cada uno, empleando sólo cada vez uno de estos mil caracteres.<sup>292</sup> Sin embargo, este dato no es muy fiable, ya que la segunda obra, *Senji-mon*, no fue recopilada hasta el siglo VI. Aun así, sí se puede observar por

---

<sup>288</sup> Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史* [*Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa*], Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 15-16.

<sup>289</sup> Idem., p. 16.

<sup>290</sup> *古事記 Kojiki* es la genealogía histórica más antigua de Japón y literalmente significa "registro de cosas antiguas". Fue recopilado por Ō no Yasumaro a partir de la recitación oral de Hieda no Arei, y fue presentado a la Emperatriz Genmei en 712; traducido por Carlos Rubio y Rumi Tani Moratalla, Madrid, Trotta - Pliegos de Oriente, 2008.

<sup>291</sup> *日本書紀 Nihon-shoki* es la historia oficial de Japón y significa "crónica de Japón", fue recopilada por el Príncipe Toneri y concluida en 720.

<sup>292</sup> Esta obra abarca temas como la astrología, la geografía, la política, la economía, la sociología, la historia o la ética. El objetivo de la recopilación era el aprendizaje de los caracteres, pero también se percibe en él una influencia arraigada del budismo y confucionismo.

lo menos una escritura de estos caracteres en un objeto datado en el siglo II, y se considera que alrededor del siglo V una gran cantidad de caracteres ya habían sido introducidos, aunque esto tampoco nos permite precisar el primer momento de la aparición de los *kanji* en Japón.<sup>293</sup>

En cuanto a quién o quiénes trajeron los *kanji* a Japón, hay que decir que fueron personas que llegaron de la península coreana entre el siglo IV y V y que finalmente se afincaron en Japón: algunos, pertenecientes al clan Aya, se consideraban descendientes del emperador Lin de la dinastía Han (156-189), mientras que otros, se consideraban pertenecientes al clan Hata y descendientes del emperador Shi Huang de la dinastía Qin. Aunque no se sabe a ciencia cierta su origen, lo cierto es que con su llegada se introdujeron muchos elementos culturales, entre ellos los *kanji* y diversas técnicas de labor al país.<sup>294</sup>

Aya and Hata traced their ancestors to north Chinese groups, both of which had presumably taken refuge in the southern part of the Korean Peninsula perhaps several centuries before. While the scribe Wani, who according to tradition arrived from Paekche a couple of decades before, remains an anecdote figure, Aya, and to a lesser extent Hata, had real impact both as scribes in the administration and as a military force to be reckoned with at least until the seventh century.<sup>295</sup>

La introducción de los caracteres chinos permitió a la lengua japonesa acceder a la expresión escrita. En cuanto a los vocablos introducidos de la antigua China, penetraron en Japón a través de Baekje —un país de la península coreana— y, debido a que el centro cultural de la antigua China de entonces se encontraba en Song del Sur —donde se ubica Nankín hoy en día—, respondían a la pronunciación *Wu*<sup>296</sup> —que

---

<sup>293</sup> Yamaguchi Yōji, *日本語の奇跡 —<アイウエオ> と <いろは>の発明—* [Nihongo no kiseki —<aiueo> to <iroha> no hatsumei— / El milagro del japonés —la creación de <aiueo> e <iroha>—], Tokio, Shinchō Shnsho, 2007, p. 21-22.

<sup>294</sup> Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, *日本語の歴史 2 —文字とのめぐりあい—* [Nihongo no rekishi 2 —Moji tono meguriai— / La historia de la lengua japonesa 2 —Encuentro con la escritura—], Tokio, Heibon-sha Library, 2006, p. 208-210.

<sup>295</sup> Lone Takeuchi, *The Structure and History of Japanese from Yamatokotoba to Nihongo*, London, Longman, 1999, p. 5.

<sup>296</sup> Shinmura Izuru, *外来語の話* [Gairaigo no hanashi / Sobre las palabras de origen extranjero], Tokio, Kōdan-sha Bungei Bunko, 1995, p. 54-56.

constituye la pronunciación más antigua de los *kanji* en Japón<sup>297</sup> y que se expondrá más adelante mediante una tabla comparativa de pronunciaciones—.

### 3.1. La evolución del japonés clásico

#### 3.1.1. Hipótesis sobre el origen de la lengua japonesa

Por lo tanto, hay algunas incógnitas acerca del período en que los japoneses no tenían escritura. ¿Cómo era el idioma que hablaban? ¿De dónde surgió esta lengua? ¿De qué lengua derivaba y a qué familia lingüística pertenecía? De hecho, hasta la actualidad han aparecido diversas hipótesis que afirman de que la lengua japonesa era en realidad la lengua del pueblo *ainu*,<sup>298</sup> una lengua mezcla de esquimo-aleutiana, chino, tibetano, birmano, una lengua austroasiática, austronesia o iraniana —como el persa—, una lengua de la familia del griego, una lengua celta o una lengua prerománica como el euskera,<sup>299</sup> así como un idioma sumerio, uno semejante al de los indios mejicanos, etc. Sin embargo, no se ha podido demostrar su adscripción a ninguna de estas familias lingüísticas.<sup>300</sup> Es cierto que el japonés introdujo muchos vocablos procedentes de la lengua china, y que es probable que haya algún préstamo de lenguas austroasiáticas y austronésias; sin embargo, es muy difícil demostrar la relación existente entre el japonés y estas lenguas.<sup>301</sup> Por este motivo, muchas veces el japonés se denomina como una "lengua huérfana" o "lengua aislada".

No obstante, el japonés y la lengua de Ryūkyū —en la actualidad, Okinawa— se consideran lenguas emparentadas. Los habitantes de Ryūkyū, quienes tenían la necesidad de aprender japonés, constataban la semejanza entre las dos lenguas, pese a que los japoneses consideraban que la lengua de Ryūkyū era un variante del chino.<sup>302</sup>

---

<sup>297</sup> Yamaguchi Yōji, 日本語の奇跡 —<アイウエオ> と <いろは> の発明— [*Nihongo no kiseki —<aiueo> to <iroha> no hatsumei— / El milagro del japonés —la creación de "aiueo" e "iroha"—*], Tokio, Shinchō Shinsho, 2007, p. 26.

<sup>298</sup> Los ainu son un grupo étnico indígena del norte de Japón. Antiguamente habitaban en la región de Tōhoku, la zona más al norte de Honshū, pero fueron perseguidos y enviados más al norte. Hoy en día, habitan en Hokkaidō, en las islas Kuriles y en la isla de Sajalín.

<sup>299</sup> Yosano Tōru lo argumentó y presentó su teoría en la obra ラテン語と日本語の語源的関係 [*Raten-go to nihongo no gogenteki kankei / La relación etimológica entre el latín y el japonés*], Tokio, San Paolo, 2006, ISBN 4-8056-9102-6

<sup>300</sup> Hattori Shirō, 日本語の系統 [*Nihongo no keitō / La genealogía de la lengua japonesa*], Tokio, Iwanami Shoten, 1999, p. 35.

<sup>301</sup> Idem., p. 35.

<sup>302</sup> Idem., p. 36-37.



B. H. Chamberlain demostró en su día el parentesco entre estas dos lenguas.<sup>303</sup>

Ante la premisa de que estas dos lenguas tienen parentesco, ¿cuál sería su protolengua y cuándo se separaron? Históricamente hablando, la civilización del período Yayoi, que duró desde el siglo III a.C. hasta mediados del siglo III de la era cristiana, tenía su centro político y cultural en Kyūshū y mantenía contacto con los países del continente asiático de aquellos tiempos: principalmente con una antigua dinastía de China o con algún país dentro de la península de Corea. No obstante, entre el final del siglo II y el comienzo del III, la población empezó a desplazarse hacia el centro del archipiélago japonés y hacia el sur, donde se encuentran las islas de Ryūkyū. Hattori Shirō atribuye este hecho a los disturbios y a la posterior caída del país que dominaba Kyūshū, *Wa no kuni*.<sup>304</sup> Igualmente, considera que desde el siglo II a.C. la civilización de Yayoi estaba difundida en el archipiélago japonés y que la lengua que se hablaba en este período sería la protolengua del japonés.<sup>305</sup> Basándose por un lado en la teoría de *Glottochronology* —glotocronología, en castellano— de Morris Swadesh, una técnica empleada para definir la genealogía de las lenguas a partir de los doscientos quince vocablos básicos como principal herramienta para determinar el grado de separación temporal entre dos o más lenguas y por otro en la hipótesis de que estos vocablos básicos evolucionan a una velocidad constante en cualquier lengua, Hattori opina que la separación del japonés y la lengua de Ryūkyū de su protolengua ocurrió alrededor del siglo V.<sup>306</sup> Así mismo, Lone Takeuchi afirma: "The developments during the proto-historical period between the third and the seventh century almost certainly had important linguistic implications".<sup>307</sup>

### 3.1.2. Definición de las hipótesis

Si, como se ha expuesto previamente, la protolengua del japonés era la lengua del período Yayoi y de él se separaron el japonés y la lengua de Ryūkyū, ¿de qué idioma provendría la protolengua del japonés?

Entre las hipótesis que tuvieron más repercusión en su día está, por ejemplo,

---

<sup>303</sup> Idem., p. 38.

<sup>304</sup> Idem., p. 126.

<sup>305</sup> Idem., p. 123-128.

<sup>306</sup> Idem., p. 120-123.

<sup>307</sup> Lone Takeuchi, *The Structure and History of Japanese from Yamatokotoba to Nihongo*, London, Longman, 1999, p. 4.

la de las lenguas coreanas. W. G. Aston fue la primera persona que investigó científicamente el parentesco de la lengua japonesa con las lenguas coreanas.<sup>308</sup> Algunos lingüistas pensaban que el origen del japonés puede encontrarse en la lengua de un antiguo país de la península coreana, Goguryeo,<sup>309</sup> a causa de la notable similitud de su sistema lingüístico,<sup>310</sup> mientras que otros atribuyen su origen a la lengua de un país de la misma zona llamado Baekje,<sup>311</sup> ya también desaparecido.<sup>312</sup>

Aunque la semejanza de la estructura gramatical entre el japonés y el coreano demuestra una gran probabilidad de parentesco, el cotejo lingüístico de ambas lenguas aún no está completo. Kanazawa Shōzaburō<sup>313</sup> recopiló sus investigaciones en *The Common Origin of the Japanese and Korean Languages*,<sup>314</sup> pero no investigó características sintácticas como el orden de las palabras, sino que prestó más bien atención a características morfológicas o léxicas como la coincidencia de los vocablos o morfemas.

Diversas investigaciones han demostrado la gran probabilidad del parentesco entre las lenguas japonesa y coreana a través de varias coincidencias en sus estructuras gramaticales; sin embargo, la coincidencia de morfemas ha de ser constatada basándose en las leyes fonéticas. Hattori opina que será posible comprobar la existencia de leyes que expliquen las divergencias fonéticas entre estas dos lenguas en futuras

---

<sup>308</sup> W.G. Aston, *A Comparative Study of the Japanese and Korean Languages*, London, The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, New Series, Vol 11, No. 3, 1879; la cita se encuentra en Hattori Shirō, *日本語の系統 [Nihongo no keitō / La genealogía de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Bunko, 1999, p. 58.

<sup>309</sup> Existía en las zonas norte y central de la península de Corea. Fue fundado en el 37 a.C. y su territorio fue dividido entre la dinastía Tang y los demás países existentes en la península de Corea después de su derrota en 668.

<sup>310</sup> Quien lo señaló por primera vez fue Shinmura Izuru (1876-1967), y quien profundizó en ello fue Murayama Shichirō (1908-1995). Aunque se podía reconocer la similitud de vocablos entre dos idiomas a través de los antiguos documentos existentes, no se sabe a ciencia cierta la distribución lingüística de la península coreana en tiempos antiguos. Por ello no se ha acabado de comprobar su vínculo lingüístico.

<sup>311</sup> Era un reino situado al suroeste de la península de Corea. El país fue fundado en el 18 a.C. alrededor de lo que actualmente es Seúl, la capital de Corea del Sur, y fue derrotado en 660 por la alianza entre la dinastía Tang y Silla, otro país existente en la península de Corea.

<sup>312</sup> La hipótesis más plausible busca su origen en la mezcla de una lengua altaica y otra de la zona polinesia. Sin embargo, hay discrepancias entre los investigadores en la definición de "mezcla" y en el proceso de esta mezcla.

<sup>313</sup> Kanazawa Shōzaburō (1872-1967), lingüista y japonólogo. Su teoría de la misma genealogía entre el japonés y el coreano fue aprovechada por los partidarios que buscaban justificar la anexión de la península coreana a Japón en las épocas bélicas de comienzos a mediados del siglo XX.

<sup>314</sup> Kanazawa Shōzaburō, *日韓両国語同系統論 [Nikkan ryōkokugo dōkeitō-ron / The Common Origin of the Japanese and Korean Languages]*, Tokio, Sansei-dō shoten, 1910; la cita se encuentra en Hattori Shirō, *日本語の系統 [Nihongo no keitō / La genealogía de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shoten, 1999, p. 58.

investigaciones y advierte, al mismo tiempo, del riesgo de afirmar rotundamente que no existe parentesco entre ellas a partir del hecho de que estas diferencias no hayan sido aún explicadas.<sup>315</sup>

Otra hipótesis busca el origen del japonés en la lengua tamil. A raíz del gran desarrollo de los estudios sobre la genealogía lingüística del japonés realizados a partir de la segunda mitad del siglo XIX, aparecieron muchas hipótesis que determinaban su familia lingüística a partir de la coincidencia entre algunas palabras o alguna estructura fonética entre el japonés y una lengua determinada. Una de esas hipótesis fue la de Ōno Susumu,<sup>316</sup> quien a partir de sus estudios afirmó que el japonés pertenecía al mismo grupo lingüístico que el tamil, la lengua de los habitantes del sur de la India y la región del este y el norte de Sri Lanka.

Su hipótesis se basaba en el cotejo de las consonantes japonesas con las del tamil. Por ejemplo, las consonantes japonesas que se ubican al principio de una sílaba, como "k", "s", "t", "n", "h", "m" y "w", corresponden a "k", "c", "t", "n", "p", "m" y "v" en tamil; por añadido, ni en el japonés ni en el tamil existen dobles o triples consonantes, como "st", "pr" o "spr" al principio de un vocablo. Igualmente, las consonantes combinadas en tamil como "nk", "nt", o "mp" corresponden a la pronunciación medieval de las del japonés "ng", "nz", "nd" o "nb", las cuales eran nasales.<sup>317</sup> Así pues, a través del cotejo de los fonemas que constituyen los vocablos y su pronunciación, la gramática, la existencia de partículas relacionantes —las dos lenguas son aglutinantes— y verbos auxiliares, así como la muestra de unos trescientos vocablos semejantes, Ōno concluye que el japonés y el tamil son de la misma familia.<sup>318</sup>

Sin embargo, en su día esta hipótesis fue blanco de duras críticas por el uso de la lingüística comparativa y por la ausencia de paralelismos culturales entre dos comunidades lingüísticas que se hallan a más de siete mil kilómetros de distancia. En

---

<sup>315</sup> Hattori Shirō, *日本語の系統 [Nihongo no keitō / La genealogía de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shoten, 1999, p. 60-61.

<sup>316</sup> Ōno Susumu, *日本語の起源 [Nihon-go no kigen / El origen del japonés]*, Tokio, Iwanami shinsho, 1994; aparte de esta bibliografía, publicó *日本語とタミル語 [Nihon-go to tamil-go / El japonés y el tamil]*, Tokio, Shinchō-sha, 1981, Tokio, *日本語の形成 [Nihon-go no keisei / La composición de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami shoten, 2000, *日本語の源流を求めて [Nihon-go no genryū wo motomete / En busca del origen del japonés]*, Tokio, Iwanami shinsho, 2007, entre otras.

<sup>317</sup> Ōno Susumu, *日本語の起源 [Nihon-go no kigen / El origen del japonés]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 1994, p. 20-21.

<sup>318</sup> Idem., p. 36-62, y Anexo p. 1-20.

efecto, no había huellas de la cultura tamil en el antiguo Japón, ni tampoco existía ninguna lengua relacionada con el tamil entre la zona en que se hablaba esta lengua y Japón.<sup>319</sup>

Por otro lado, hay lingüistas como Roy Andrew Miller, S. Martin, Carl H. Menges, Hattori Shirō, Nomura Masayoshi e Ikegami Jirō, entre otros,<sup>320</sup> que atribuyen su origen a la familia de las lenguas altaicas tales como las túrquicas, las mongolas, las manchú-tungús o las coreanas —hoy en día se considera que también pertenecen a las lenguas altaicas— por la similitud de su sistema lingüístico, como por la estructura gramatical o la afinidad de fonemas así como por el hecho de que en japonés, en las lenguas altaicas y en coreano se dan una serie de propiedades que podrían sintetizarse en ocho puntos:

1. No existen dobles o triples consonantes al principio de vocablo;
2. se evita colocar la "r" a la cabeza del vocablo;
3. tiene armonía vocálica, que afecta a los fonemas de un cierto tipo, haciendo que entre ellos deba existir algún rasgo común o armónico, estando prohibidas o restringidas las combinaciones de esas fonemas que no sean armónicas;
4. las marcas morfológicas o distintivas de los sustantivos se expresan añadiendo preposiciones o sufijos;
5. hay vocablos de más de dos sílabas y existen muchos con preposiciones o sufijos;
6. la conjugación de verbos o de adjetivos se hace añadiendo sufijos;
7. coinciden el orden de categorías gramaticales como sujeto y predicado, objeto y predicado, o palabra modificativa y palabra modificada y
8. no existen pronombres relativos ni la distinción de género y número.<sup>321</sup>

El hecho de que estas características no se encuentren en las lenguas que se hablan en las zonas cercanas a Japón, hace que sea muy probable que exista parentesco

---

<sup>319</sup> Idem., p. 223.

<sup>320</sup> Entre ellos, R.A. Miller publicó su obra *日本語とアルタイ語 [Nihon-go to Altai-go / La lengua japonesa y las lenguas altaicas]*, Tokio, Taishūkan Shoten, Tokio, 1981.

<sup>321</sup> Hattori Shirō, *日本語の系統 [Nihongo no keitō / La genealogía de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shoten, 1999, p. 29-30 y p. 369-392.

entre el japonés y los demás idiomas mencionados. No obstante, este parentesco sería bastante lejano.<sup>322</sup> Cuando ha habido préstamos entre lenguas, el cotejo de la lingüística comparativa es problemático, por lo que resultaría difícil que se pueda determinar el parentesco entre las lenguas túrquicas, las mongolas y las manchú-tungús con tanta certeza como entre las lenguas pertenecientes a la familia indoeuropea. Por esta razón, algunos investigadores opinan que, aunque las afinidades están cotejadas, no por ello dejan de suponer parte de una hipótesis.<sup>323</sup> Además, si las características de las lenguas altaicas se encuentran en la lengua japonesa, se puede considerar que dichas lenguas formarían la base de la protolengua; sin embargo, la estructura silábica de la lengua japonesa no coincide con las características de aquellas. Por tanto, la coexistencia de elementos altaicos y no altaicos demuestra lo complejo del panorama.<sup>324</sup>

Así mismo, se considera que H. J. Klaproth<sup>325</sup> fue la primera persona que argumentó la afinidad del japonés con las lenguas uralo-altaicas, si bien es cierto que hoy en día es más habitual dividir ese grupo en lenguas urales y altaicas.<sup>326</sup> Investigadores japoneses como Shiratori Kurakichi (1865-1942), Miyazaki Michisaburō (1855-1928), Kanazawa Shōzaburō o Torii Tatsuzō (1870-1953) también suscriben la tesis de Klaproth.<sup>327</sup> Las características de las lenguas uralo-altaicas son:

1. no se colocan dos consonantes a la cabeza del vocablo,
2. se evita colocar la "r" a la cabeza del vocablo,
3. tienen armonía vocálica,
4. no existe en ellas el artículo,
5. no existe el género gramatical,
6. la conjugación verbal se basa en la adición de sufijos,

---

<sup>322</sup> Idem., p. 393.

<sup>323</sup> Idem., p31.

<sup>324</sup> Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, *日本語の歴史1—民族のこゝろの誕生— [Nihongo no rekishi 1 —Minzoku no kotoba no tanjō— / La historia de la lengua japonesa 1 —El nacimiento de la lengua de un pueblo—]*, Tokio, Heibon-sha Library, 2006, p. 240.

<sup>325</sup> Julius Heinrich Klaproth (1783-1835), estudioso alemán de Oriente. Aprendió chino por su cuenta y aprendió el mongol y el manchú a través de expediciones en la zona. Habló de la relación del japonés con las lenguas uralo-altaicas en su obra *Asia polyglotta* (Gedruckt Bei J. M. Eberhart, 1823, Paris).

<sup>326</sup> Hattori Shirō, *日本語の系統 [Nihongo no keitō / La genealogía de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shoten, 1999, p. 64, y Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, *日本語の歴史1—民族のこゝろの誕生— [Nihongo no rekishi 1 —Minzoku no kotoba no tanjō— / La historia de la lengua japonesa 1 —El nacimiento de la lengua de un pueblo—]*, Tokio, Heibon-sha Library, 2006, p. 178-179.

<sup>327</sup> Hattori Shirō, *日本語の系統 [Nihongo no keitō / La genealogía de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shoten, 1999, p. 64.

7. hay abundantes sufijos que se combinan con los verbos,
8. los casos de los pronombres son diferentes de los de las lenguas indoeuropeas,
9. se da la existencia de sufijo en lugar de preposición,
10. se emplean partículas relacionantes que indican el caso ablativo para el comparativo,
11. se expresa una oración interrogativa colocando una partícula final que indica el carácter interrogativo,
12. no se emplean conjunciones con frecuencia y
13. existe coincidencia del orden de las partes de la oración, colocándose el calificativo delante del calificado, o el objeto delante del verbo.

A pesar de que estas características coinciden con las de la lengua japonesa, se hace difícil argumentar la probabilidad de su parentesco por el hecho de que las lenguas uralo-altaicas se hablan en zonas muy alejadas de Japón.

## **3.2. La evolución de la escritura**

### **3.2.1. El período anterior a la escritura**

A pesar de que no existía escritura alguna en el Japón de tiempos antiguos, hay una teoría que afirma que sí existían unas letras llamadas 神代文字 *Jindai-moji*, letras de la era mitológica, como precedentes del *kana*. En el siglo XIII se supuso que las letras *Jindai-moji* habían sido sustituidas por *kanji* cuando el regente Shōtoku Taishi (574-622) ordenó la redacción de una crónica de Japón, ya que las *Jindai-moji* consistían en quince mil trescientas setenta y nueve letras confidenciales que no se debían divulgar.<sup>328</sup> En la segunda mitad del siglo XVIII, algunos estudiosos ultranacionalistas de la japonología antigua, como Hirata Atsutane (1776-1843) o Satō Nobuhiro (1769-1850), argumentaron la existencia de dichas letras propiamente japonesas antes de la introducción del *kanji*. Esta hipótesis fue refutada por Ban Nobutomo<sup>329</sup> en su obra 仮名本末 *Kana no motosue* [*El origen de las letras kana*], que

<sup>328</sup> Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, 日本語の歴史2 –文字とのめぐりあい– [*Nihongo no rekishi 2 –Moji to no meguriai– / La historia de la lengua japonesa 2 –Encuentro con la escritura–*], Tokio, Heibon-sha Library, 2007, p. 196-197.

<sup>329</sup> Ban Nobutomo (1773-1846), japonólogo de la época de Edo. Poseía una vasta erudición y una

afirmaba que, por un lado, las letras *Jindai-moji* —que eran fonogramas— parecían creadas a través del silabario hangeul y añadía que si en el Japón antiguo hubiera existido alguna escritura, no habría existido la necesidad de tomar "prestados" los *kanji*. Por otro lado, si aquellos hubieran existido de verdad, deberían haberse conservado algunos textos escritos con ellas.<sup>330</sup> Del mismo modo, desde el punto de vista evolutivo, las letras con la doble función de ideograma y fonograma aparecen antes que las letras con función única de fonograma. Por lo tanto, las letras *Jindai-moji*, que eran fonogramas, no podían haber existido antes de la introducción de los *kanji*.<sup>331</sup>

Como se ha comentado al comienzo de este capítulo, no se sabe a ciencia cierta el momento de introducción de los *kanji*; sin embargo, hay vestigios de su uso en muchos objetos antiguos como monedas, espejos o espadas fechados en el siglo I. No obstante, los investigadores señalan la posibilidad de que los habitantes del archipiélago japonés de entonces no los reconocieran como caracteres para formar palabras e incluso textos, sino que más bien los consideraran signos para emblemas, sin comprender realmente su verdadero significado.<sup>332</sup>

Además, mientras no existía la escritura, la tradición oral estaba muy difundida en el país, y en el registro histórico 古語拾遺 [*Kogo shūi* / *Recopilación de palabras arcaicas*] se afirma: "como no existía la escritura en tiempos antiguos, los nobles y los pobres, los ancianos y los jóvenes, todos, lo transmitían todo de boca en boca y lo transmitido quedaba en la memoria de todos". Incluso también después de la introducción de la escritura, la cultura de la comunicación se basaba en la transmisión oral.<sup>333</sup> En esta sociedad en la que la transmisión oral tenía tanta importancia apareció la creencia en el 言霊 *kotodama*, el espíritu de las palabras. Aunque desde el punto de vista de la lingüística moderna esta creencia no sea aceptable, la gente de tiempos antiguos pensaba que las palabras eran mágicas y tenían su propio poder; un poder tanto

---

memoria prodigiosa. Dejó escritos estudios sobre el sintoísmo y sus rituales, y la japonología *kokugaku*.

<sup>330</sup> Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史* [*Nihongo no Rekishi* / *Historia de la lengua japonesa*], Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 30.

<sup>331</sup> Idem., p. 30-31.

<sup>332</sup> Sasahara Hiroyuki, *訓読みの話 漢字文化と日本語* [*Kun-yomi no hanashi —kanji bunka to nihongo— / Teoría sobre kun-yomi —la cultura de los kanji y la lengua japonesa—*], Tokio, Kadokawa Sofia Bunko, 2014, p. 16.

<sup>333</sup> Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, *日本語の歴史2 —文字とのめぐりあい—* [*Nihongo no rekishi 2 —Moji tono meguriai— / La historia de la lengua japonesa 2 —Encuentro con la escritura—*], Tokio, Heibon-sha Library, 2007, p. 190.

benigno como maligno.<sup>334</sup> Por tanto, consideraban que pronunciar palabras benignas traía buena suerte y, por ejemplo, las 祝詞 (*Norito*), "palabras de bendición", atraían el favor de los espíritus benignos; en cambio, pronunciar una palabra indebida o entonar maldiciones provocaba desgracias. Por eso, una persona no debía revelar su nombre verdadero a nadie para evitar problemas, y, en el caso de hombre y mujer, el hecho de que el hombre supiera el nombre verdadero de la mujer comportaba el lazo del matrimonio. Por ejemplo, en el poemario japonés más antiguo existente, 万葉集 *Man'yō-shū*,<sup>335</sup> hay un poema del emperador Yūryaku que pretendía saber el verdadero nombre de una doncella —con el fin de tomarla por esposa—:

Tu cesta, linda cesta;  
 tu escardadera, linda escardadera.  
 Niña que coges            yerbas del cerro:  
 ¿cuál es tu casa?        dime tu nombre.  
 El celivisto,                El país de Iamato,  
 yo mismo soy              el que lo senderea,  
 yo mismo soy              el que lo señorea,  
 yo mismo, quien te habló        de su casa y su nombre.<sup>336</sup>

Aunque la tradición oral pudo sobrevivir mientras marcó la pauta de la vida de la población y le aportó los conocimientos necesarios para sobrevivir, cuando la sociedad se desarrolló y el volumen de lo que se tenía que transmitir se volvió excesivo, se superó el límite de lo que la gente podía memorizar y la tradición oral empezó a perder eficacia.<sup>337</sup> Así pues, surgió la necesidad del empleo de la escritura para

---

<sup>334</sup> Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史 [Nihongo no Rekishi / Historia de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 13.

<sup>335</sup> 万葉集 fue recopilado entre la segunda mitad del siglo VII y la segunda mitad del siglo VIII. Los autores abarcan desde personas nobles, como emperadores y emperatrices, príncipes y princesas o nobles hasta poetas, funcionarios públicos de bajo rango y guardias de la zona costera, entre otros. Consiste en más de 4.500 poemas y es un documento muy importante para la investigación de la dialectología, ya que algunos poemas fueron compuestos en dialecto.

<sup>336</sup> Es el poema del emperador Yūryaku (418-479; reinó 456-479), traducido parcialmente por Antonio Cabezas García, Madrid, Ediciones Hiperión S.L., 1980, p. 32-33.

<sup>337</sup> Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, *日本語の歴史2 –文字とのめぐりあい– [Nihongo no rekishi 2 –Moji tono meguriai– / La historia de la lengua japonesa 2 –Encuentro con la escritura–]*, Tokio, Heibon-sha Library, 2007, p. 191-192.



conservar el legado cultural, en forma de poemas o crónicas históricas, con el propósito de transmitirlo a las generaciones posteriores o bien comunicar e intercambiar información con comunidades alejadas. Como Japón tenía como vecino un país tan desarrollado como la antigua China, que fue de hecho su modelo tanto política como culturalmente, los japoneses de entonces optaron por tomar prestada su escritura: los caracteres chinos.<sup>338</sup>

### 3.2.2. La introducción de la escritura en Japón

Ante la introducción de los caracteres chinos, el problema que los japoneses tuvieron que afrontar fue la diferencia entre el sistema gramatical de las lenguas japonesa y china: el japonés es una lengua aglutinante en la que las palabras se forman uniendo fonemas independientes a pronombres o nombres, como por ejemplo las 助詞 *joshi* o partículas relacionantes, mientras que, por su parte, el chino es una lengua aislante en la que las palabras tienden a contener un solo morfema y no presentan ningún o muy pocos procedimientos derivativos o flexivos. Junto con ello, está el hecho de que el orden de los componentes de un texto japonés y chino son inversos; en japonés, el sujeto se coloca a la cabeza de la frase y el verbo al final de ella, mientras que en el chino el verbo se sitúa justo después del sujeto, igual que en inglés u otras lenguas europeas.

Además, en la actualidad los caracteres chinos se emplean sólo en función de logofonogramas; sin embargo, en los primeros momentos de su introducción se utilizaban también los *kanji* como fonogramas. Entonces, cuando los japoneses se veían obligados a reflejar elementos gramaticales que no existían en chino, como por ejemplo las partículas relacionantes, los verbos auxiliares, las expresiones de cortesía o los fenómenos o nombres propios japoneses, la única escritura de la que disponían era el *kanji*, y se vieron obligados a ingeniárselas para aplicarlo como fonogramas ignorando su característica ideográfica. Por ejemplo:

久 羅 下 那 洲 多 陀 用 弊 流  
*ku ra ge na su ta da yo he ru*

---

<sup>338</sup> Yamaguchi Nakami, 日本語の歴史 [Nihongo no Rekishi / Historia de la lengua japonesa], Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 16-18.

Esta frase, que aparece en el *Crónica de antiguos hechos de Japón*, significa "estaba flotando lánguidamente como si fuera una medusa", y cada carácter escrito en la parte de arriba corresponde a la sílaba que tiene debajo. Si bien cada carácter representaba un lexema, también existían tanto lexemas como caracteres que coincidían en una misma pronunciación, por lo que no se podía asociar un sólo *kanji* con una determinada pronunciación y lexema. En consecuencia, la solución fue parafrasear el vocablo o darle un significado en japonés.<sup>339</sup> Así pues, si los autores pretendían que los lectores leyeran cada palabra sin falta y sin equivocarse, optaban por emplearlos como fonogramas, haciendo coincidir un carácter con una pronunciación e ignorando su significado.<sup>340</sup> Este método de tener en cuenta sólo la pronunciación de cada carácter se denomina 万葉仮名 *man'yō-gana* —haciendo referencia a su uso principal y a la abundancia de caracteres diversos en el poemario *Man'yō-shū*—, aunque antes de la recopilación de dicho poemario también fueron empleados para recopilar crónicas como la *Crónica de antiguos hechos de Japón* y la *Crónica de Japón*. El número de caracteres chinos empleados en la *Crónica de antiguos hechos de Japón*, la *Crónica de Japón* y el *Man'yo-shū* alcanza un número de novecientos setenta y tres. Esto no significa que hubieran existido tantas pronunciaciones distintas, sino que había varios caracteres chinos que correspondían a un mismo fonema.<sup>341</sup> Por ejemplo:

Fonema	Siglos V y VI	<i>Crónica de antiguos hechos de Japón y Man'yō-shū</i>	<i>Crónica de Japón</i>
あ a	阿	阿安・足	阿婀鞅
い i	伊夷	伊夷以異巳移・射	伊以異易怡
う u	汗宇有	于汗宇有烏羽雲・卯兔菟得	于汗宇紆羽禹
え ě		亜衣依愛・榎荏	愛哀埃
お ö	意	意憶於應隱	意憶於淤飢乙

Tabla 1. Relación de las vocales con los *kanji* empleados como correspondientes<sup>342</sup>

<sup>339</sup> Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, *日本語の歴史2 –文字とのめぐりあい– [Nihongo no rekishi 2 –Moji tono meguriai– / La historia de la lengua japonesa 2 –Encuentro con la escritura–]*, Tokio, Heibon-sha Library, 2007, p. 265.

<sup>340</sup> Idem., p. 266.

<sup>341</sup> Komatsu Shigemi, *かな –その成立と変遷– [Kana –sono seiritsu to henshen– / Kana –su aparición y la evolución–]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 1968, p. 37.

<sup>342</sup> Idem., p. 38-44; y los *kanji* después del punto negro ・ fueron pronunciados en *kun-yomi*.

Aquí, se transcriben únicamente los caracteres correspondientes a las vocales con el fin de no extender demasiado la tabla. Aunque el principal uso del *man'yō-gana* era fonético, los caracteres también se empleaban ideográficamente, lo que comporta una cierta confusión, tal y como Ō no Yasumaro, recopilador de la *Crónica de antiguos hechos de Japón*, confiesa en el prólogo de la obra:

Antiguamente, las palabras y el corazón de la gente eran sencillos, pero plasmarlos ahora mediante la escritura es muy difícil. Al escribir con *kanji*, me daba la impresión de no poder expresar todo lo que querría transmitir. Y, si intentaba escribir empleando sólo el valor fonético de los *kanji*, el texto resultaba muy largo. Después de reflexionar mucho, decidí redactar esta crónica *Kojiki* con *kanji* usados con su valor ideográfico junto con *kanji* usados de acuerdo con su valor fonético. También, empleé los *kanji* como ideogramas en función de los hechos. En este caso, cuando eran difíciles de comprender, puse una nota; si no lo eran, no la había.<sup>340</sup>

Originalmente, la idea de emplear *man'yō-gana* como fonogramas nació de la transcripción fonética con caracteres chinos de los libros sagrados del budismo, que a su vez habían sido escritos en sánscrito en su origen, ya que el budismo había nacido en la India y llegó a la antigua China a través de la Ruta de Seda en el siglo I. Cuando se difundió el budismo en el territorio chino en la segunda mitad del siglo III, los chinos que abrazaron esta creencia no comprendían el sánscrito y los libros sagrados fueron "traducidos" al chino. Por ejemplo, 摩訶般若波羅蜜多 era, por así decirlo, una mezcla de traducción libre y de transcripción fonética en caracteres chinos del verso "prajñāpāramitā", que corresponde a 般若波羅蜜多 en *kanji*. El verso se divide en cuatro partes y cada una tiene su significado: 摩訶 (*maka*), "grandioso, de todo, salva a todos"; 般若 (*prājñā*), "de la divinidad absoluta, perfecto, de la sabiduría suprema"; 波羅 (*pāra*), "infinito, incalculable, a nivel máximo", 蜜多 (*miitā*), "la virtud de la divinidad absoluta, todos los trabajos de la divinidad absoluta, la oración de la divinidad absoluta, la creación".<sup>344</sup> El autor de la traducción, Kumarajū,<sup>345</sup> procuró mantener la

---

<sup>340</sup> Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史 [Nihongo no Rekishi / Historia de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 19. Traducido por la autora de esta tesis.

<sup>344</sup> Yamaguchi Yōji, *日本語の奇跡 – <アイウエオ> と <いろは> の発明 – [Nihongo no kiseki – <aiueo> to <iroha> no hatsumei – / El milagro del japonés – la creación de "aiueo" e "iroha" –]*, Tokio,

tonalidad del *Sutra* haciendo corresponder los sonidos a caracteres chinos que vehiculaban el sentido del verso.<sup>346</sup>

Ahora bien, la lectura en japonés resulta muy complicada porque, al introducir los *kanji*, también se permitió que varias pronunciaciones correspondieran a un solo *kanji*. En japonés, estas lecturas se denominan *on-yomi* y *kun-yomi*. Sin ahondar mucho en ello, *on-yomi* es una pronunciación cercana a la original en chino y *kun-yomi* es la pronunciación de lo que cada caracter significa en japonés, y recibe también la denominación de *Yamato-kotoba* —pronunciación japonesa—. En cuanto al *on-yomi*, en función de la época de introducción de los caracteres, su pronunciación varía. Esta es de tres tipos: la pronunciación *Wu* —la de la región sur de la antigua China—, que se introdujo primero y ya estaba arraigada en Japón antes del siglo VII por la introducción del budismo en el país; la *Han* —la de la región norte de la antigua China—, que se empleaba durante las dinastías chinas Chui y Tang y que fueron transmitidas por los monjes estudiosos o por los funcionarios de las delegaciones diplomáticas entre los siglos VII y VIII,<sup>347</sup> y la *Tang*, que se introdujo en Japón a partir del siglo XIII.<sup>348</sup>

La siguiente tabla no demuestra la diferencia de los sonidos que existían entre uno y otro, pero se expone para ofrecer una idea de ello:

Kanji	Significado	sonido <i>Wu</i>	sonido <i>Han</i>	sonido <i>Tang</i>
明	luz / claridad	myō	mei	min
行	ir	gyō	kō	an
極	extremo	goku	kyoku	-----
珠	perla / bola	-----	shu	-----
度	nivel / frecuencia	do	taku	to

Tabla 2 Pronunciaciones en japonés según los sistemas fonéticos de *Wu*, *Han* y *Tang*

Shinchō Shinsho, 2007, p. 42.

<sup>346</sup> Kumarajū (344-413), el monje nacido en el país de Kucha, situado en la zona de región autónoma Uigur de Sinkiang en la actualidad. Llegó a Chang'an, la capital de la dinastía Tang, a finales del siglo IV y tradujo unos cientos libros sagrados del budismo escritos en sánscrito al chino y contribuyó a su difusión.

<sup>347</sup> Yamaguchi Yōji, 日本語の奇跡 —<アイウエオ> と <いろは> の発明— [Nihongo no kiseki —<aiueo> to <iroha> no hatsumei— / El milagro del japonés —la creación de "aiueo" e "iroha"—], Tokio, Shinchō Shinsho, 2007, p. 38-40.

<sup>348</sup> Shinmura Izuru, 外来語の話 [Gairaigo no hanashi / Observaciones sobre las palabras de origen extranjero], Tokio, Kōdan-sha Bungei Bunko, 1995, p. 55-60.

<sup>349</sup> Kindaichi Haruhiko 日本語(下)[Nihongo (ge) / La lengua japonesa, la segunda parte], Tokio, Iwanami Shinsho, 1988, p. 27.

En los primeros momentos, se leían los libros sagrados del budismo con la pronunciación *Wu* y los demás textos con la pronunciación *Han*; sin embargo, con el paso del tiempo, estas dos pronunciaciones empezaron a mezclarse con el vocabulario de la lengua japonesa e incluso aparecieron palabras que mezclaban ambas pronunciaciones en una misma palabra.<sup>349</sup> Debido a la variedad de pronunciaciones, hoy en día también se produce en ocasiones una situación en la que el lector puede comprender o, por lo menos adivinar a primera vista, lo que significa una palabra por los ideogramas que la componen; sin embargo, a veces no puede saber cuál es la pronunciación correcta. En este aspecto, William Hannas comenta en su obra:

The morpheme mir 'see,' normally written with the character 見 (mi) and one of the kana symbols that begins with r depending on the verb's syntactic function, can also be written 視, 覽, 觀, or 診, depending on its exact connotation" (...) In Japanese, not only are the same sounds represented by many different characters, but single characters regularly represent several different sounds.<sup>350</sup>

Por otro lado, en cuanto a los rasgos fonéticos como 長音 —*chō-on* / el alargamiento de la pronunciación de vocal— presentes en 豆腐 (*tōfu* / *requesón de soja*), 洋食 (*yōshoku* / *comida de estilo occidental*) o 高野山 (*Kōya-san* / *Monte Kōya*) entre otros, los rasgos fonéticos 拗音 —*yō-on* / diptongos crecientes— presentes en キヤ・キユ・キョ (*kya-kyu-kyo*), ギヤ・ギユ・ギョ (*gya-gyu-gyo*) o ピヤ・ピユ・ピョ (*pya-pyu-pyo*) entre otros, o los rasgos fonéticos 撥音 —*hatsu-on* / el sonido "n", que no existía en japonés hasta finales del siglo XII— y los rasgos 促音 —*soku-on* / doble consonante que se denomina "pequeña tsu" vulgarmente— como en だった (*datta* / "ser" o "estar" en pasado), 行った (*itta* / "ir" en pasado) o 走った (*hashitta* / "correr" en pasado), no eran rasgos fonéticos frecuentes en los vocablos japoneses "autóctonos"; sin embargo, debido a la introducción de palabras de la antigua China términos con estos elementos fonéticos aumentaron drásticamente.<sup>351</sup>

---

<sup>349</sup> Shinmura Izuru, 外来語の話 [Gairaigo no hanashi / Observaciones sobre las palabras de origen extranjero], Tokio, Kōdan-sha Bungei Bunko, 1995, p. 60-61.

<sup>350</sup> William Hannas, *Asia's Orthographic Dilemma*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997, p. 30-31.

<sup>351</sup> Idem., p. 65.

### 3.2.3. Asimilación del uso de los *kanji*

La introducción de los *kanji* fue posible gracias, por un lado, a la llegada de inmigrantes chinos —naturalizados posteriormente— y, por el otro, al envío de delegaciones japonesas a dinastías de la antigua China como las de Han oriental (25-220), Sui (581-618) y Tang (618-907), que los gobernantes japoneses habían venido realizando desde el siglo I. Desde que este envío de delegaciones se iniciara, los intelectuales japoneses fueron adquiriendo conocimientos sobre los *kanji* y los textos escritos con estos caracteres.

Como se ha comentado anteriormente, los *kanji* introducidos en Japón en los primeros momentos utilizaban la pronunciación *Wu*, también los libros sagrados se recitaban conforme a esta fonética, así como los manuales de medicina y leyes, aunque posteriormente estas pronunciaciones fueron sustituidas por la pronunciación *Han*.<sup>352</sup> Los inmigrantes naturalizados que se dedicaron a la tarea de redactar los documentos o los registros en la corte fueron llamados 史 "*fubito*" o "*fuhito*", "persona que escribe".<sup>353</sup>

Pasada la época en que únicamente los inmigrantes que servían en la corte empleaban los *kanji*, posiblemente alrededor de los siglos IV y V, los japoneses empezaron a escribir nombres concretos en *kanji*, como 阿弥陀 (*Amida / Amitabha*) o 釈迦 (*Shaka / Buda Gautama*).<sup>354</sup> Así mismo, además de asociar un *kanji* con un fonema —*man'yō-gana*—, empezaron a asociarlo también con su significado, como en el caso de 山 y やま (*yama / montaña*), llegando a adaptar el *kanji* a palabras polisilábicas, como 足 (*ashi / pie o pierna*), 網 (*ami / red*) de dos sílabas o 香 (*kaori / aroma o fragancia*) de tres sílabas.<sup>355</sup> Finalmente, basándose en la impresión de que los *kanji* podían corresponder a la pronunciación en japonés *kun-yomi*, y como consecuencia de sus variantes en sus significados en japonés, empezaron a adaptarlos al vocabulario nativo.<sup>356</sup> Dicho en otras palabras, los japoneses no se limitaron a introducir los *kanji* tal y como eran —aunque lo hicieran en los primeros momentos—, sino que los adaptaron también a la pronunciación *kun-yomi* para poder utilizarlos a su conveniencia. La

---

<sup>352</sup> Shinmura Izuru, 外来語の話 [Gairaigo no hanashi / Sobre las palabras de origen extranjero], Tokio, Kōdan-sha Bungei Bunko, 1995, p. 55.

<sup>353</sup> Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, 日本語の歴史2 —文字とのめぐりあい— [Nihongo no rekishi 2 —Moji tono meguriai— / La historia de la lengua japonesa 2 —Encuentro con la escritura—], Tokio, Heibon-sha Library, 2007, p. 224-225.

<sup>354</sup> Idem., p. 231-233.

<sup>355</sup> Idem., p. 283-284.

<sup>356</sup> Idem., p. 288.

aplicación de *kun-yomi* supuso, por así decirlo, la domesticación de los *kanji*.

A partir del siglo VI, la escritura en *kanji* que los *fubito* empleaban de manera secular en la corte, pasó a convertirse en una tradición propia de la gente de la alta sociedad.<sup>357</sup> Con ello, los *kanji* fueron asimilados por los nobles japoneses, y el estudio de los textos compuestos en expresión china, 漢文 *kanbun* se hizo obligatorio. Fue así como llegaron a difundirse los *kanji*. Con dicha difusión, a partir de mediados del siglo VII, los japoneses empezaron a escribir textos con estos caracteres, y no tardaron en comprender el mecanismo de la dicotomía que se está exponiendo: empleaban los *kanji* como ideogramas que poseían además valor fonético, e imitaban con ello la transcripción china del sánscrito. Así pues, al dominar este mecanismo, incluso empezaron a hacer juegos de palabras, que se ven en los poemas de amor cruzados entre amantes recopilados en el poemario *Man'yō-shū*. Esto indica que, a finales del siglo VIII, los japoneses ya tenían asimilado el uso de los *kanji* e incluso eran capaces de expresar sus emociones a su antojo empleando esta escritura. Finalmente, llegaron a poder redactar sus propios registros gubernamentales o los Decretos Imperiales a través del uso de *kanji*. Los autóctonos de Japón, que no poseían la escritura originalmente, pudieron empezar a expresar sus ideas tanto políticas como literarias con la introducción de estos caracteres.<sup>358</sup>

A lo largo de las épocas Nara y Heian (710-794 y 794-1185, respectivamente), la corte era el centro político de Japón y los nobles ejercían a la vez como políticos e intelectuales. Por lo tanto, demostrar lo profundos y amplios que eran sus conocimientos sobre los clásicos chinos era un baremo habitual para evaluar su calidad intelectual. Comprender la lengua china también era necesario para entablar y mantener relaciones diplomáticas y comerciales con las dinastías chinas del momento. Igualmente, si la capacidad de componer versos chinos servía para testificar la capacidad en el ámbito de la diplomacia y la política exterior, el nivel cultural y el refinamiento del gusto se demostraba a través de la habilidad de componer poemas *waka*,<sup>359</sup> lo que, a su vez, se consideraba una manifestación de la competencia para el gobierno del propio

---

<sup>357</sup> Idem., p. 243.

<sup>358</sup> Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 28.

<sup>359</sup> *Waka* es un género de poesía japonesa y significa literalmente "poema japonés". Esta denominación sirve para diferenciarlos de la poesía *kanshi* (*poemas chinos*), versos escritos en caracteres chinos.

país.

Mientras la gente entendió implícitamente la manera de emplear los *kanji* haciendo uso tanto de la pronunciación china “prestada” de los caracteres como de pronunciación de la palabra correspondiente en japonés, pudieron leer los textos escritos en *manyō-gana*; sin embargo, entre la segunda mitad del siglo VIII y el comienzo del siglo X, esta técnica “implícita” se fue olvidando, en parte por la introducción del *katakana* y el *hiragana* —que se explicará a continuación—, y dejaron de poder recitarse o comprenderse los poemas de *Man'yō-shū*.<sup>360</sup> Al mismo tiempo, estos *kanji* empleados como fonogramas, en los que cada carácter representaba una sílaba, tenían muchos trazos, y resultaba dificultoso escribirlos —este inconveniente pervive aún en nuestros días—. Por así decirlo, era una ortografía que requería de grandes dosis de esfuerzo y paciencia a causa de que se tardaba mucho tiempo en escribir un texto o un documento. Este fue el motivo por el que, de forma indirecta, aparecieron los silabarios japoneses *katakana* y *hiragana* para dar solución al problema.

### 3.2.4. Aparición de los silabarios *katakana* y *hiragana* y su evolución

Aunque el albor de la cultura japonesa debe mucho al envío de delegaciones a la antigua China y a la introducción de muchos elementos culturales al país, el envío de dichas delegaciones fue abolido por completo cuando en China regía la dinastía Tang, a finales del siglo IX (año 894). La causa está, por un lado, en la situación turbulenta de guerras internas por la que atravesaba la dinastía Tang y, por otro, al estado de independencia política y cultural en el que se encontraba ya la sociedad japonesa de la época Heian. Desde entonces, los elementos traídos a Japón se fueron aclimatando y adaptando a las vidas, ideas y necesidades propias de los japoneses de aquellos tiempos. Así pues, la interrupción completa del envío de las delegaciones, provocó también la interrupción de la importación de elementos culturales chinos y llegó a fomentar y enriquecer un estilo cultural propiamente japonés llamado 国風文化 (*kokufū-bunka* / *cultura nacional*) entre los siglos XI y XII. En la corte se apreciaba la belleza armoniosa de los colores hermosos y las decoraciones sofisticadas. La época Heian fue el momento

---

<sup>360</sup> Yamaguchi Yōji, 日本語の奇跡 —<アイウエオ> と <いろは> の発明— [Nihongo no kiseki —<aiueo> to <iroha> no hatsumei— / El milagro del japonés —la creación de "aiueo" e "iroha"—], Tokio, Shinchō Shinsho, 2007, p. 60-61.



en que la sensibilidad femenina fue más valorada en toda la historia de Japón, y las obras clásicas escritas por mujeres de esa época así lo atestiguan. Por otro lado, se puso de moda el budismo amidista o, dicho de otro modo, el budismo de la Tierra Pura, que se centraba en la fe en Buda Amitabha, y que fue desarrollado en base a la idea de que estaba llegando el tiempo de decadencia de la doctrina de Buda como transfondo.

Según Yamaguchi Yōji,<sup>361</sup> la existencia de un Estado exige, sin falta, la existencia de una lengua. La lengua no es algo que se pueda crear a partir de la política de los gobernantes, sino que surge espontáneamente de la vida del pueblo.<sup>362</sup> Existe una leyenda que dice que Kūkai (774-835) inventó el *hiragana*, y lo cierto es que, aunque no sea verdad, este maestro budista podría haber contribuido a su aparición.<sup>363</sup> Entrado el siglo IX, a medida que se desarrollaba la sociedad y arraigaba la creencia en el budismo, los monjes estudiosos que habían traído los libros sagrados a Japón se dieron cuenta de la necesidad de difundir la religión entre la gente común: el budismo ya no era una creencia exclusiva para la gente de la clase privilegiada. A su vez, la gente que no sabía leer ni escribir empezó a desear comprender el contenido de los libros sagrados del budismo en su propio idioma, a diferencia de los nobles y funcionarios, quienes conocían la lengua china y podían acceder directamente a los libros sagrados del budismo, traídos a través de los envíos de las delegaciones y originalmente escritos en sánscrito, aunque fueron traducidos al chino alrededor de los siglos IV y V. Fueron estas traducciones las que llegaron a Japón; sin embargo, no ofrecían en realidad una traducción exacta del original, sino que eran en parte una transcripción fonética y en parte una traducción libre del sánscrito al chino antiguo, tal y como se ha comentado previamente.

De este modo coincidió el deseo de la gente común de comprender el dogma con la necesidad que tenían los monjes por difundirlo. Uno de los que llevaron a cabo esta tarea fue Kūkai, quien formó parte de una delegación a Tang y quien más tarde

---

<sup>361</sup> Yamaguchi Yōji (1963 - ), filólogo japonés. Profesor de la Facultad de Letras de la Universidad de Daitō Bunka. Realizó la búsqueda de los clásicos japoneses y chinos que quedaban guardados en las bibliotecas europeas y los catalogó. Ha publicado varios libros con la lengua japonesa y la poesía china como tema, entre otros.

<sup>362</sup> Yamaguchi Yōji, *日本語の奇跡 – <アイウエオ> と <いろは> の発明 – [Nihongo no kiseki – <aiueo> to <iroha> no hatsumei – / El milagro del japonés – la creación de "aiueo" e "iroha" –]*, Tokio, Shinchō Shinsho, 2007, p. 85.

<sup>363</sup> Yamaguchi Yōji, *<ひらがな>の誕生 [ <Hiragana> no tanjō / La creación de. <hiragana> ]*, Tokio, Chūkyō no Bunko - KADOKAWA Co. Ltd., 2016, p. 160.

fundaría su propia escuela esotérica, *Shingon-shū*. Kūkai comprendió que no debía interpretar el significado de los versos de los libros sagrados a través de su "traducción" al chino, sino que tenía que buscar su verdadero significado en sánscrito. Kūkai se esforzó en sistematizar la interpretación de los libros sagrados remontándose hasta el original para traducir la sustancia del dogma al japonés y corresponder así con la necesidad de los creyentes que no tenían conocimientos de chino.

En cuanto al origen de los caracteres chinos *kanji*, algunos derivaron de 象形 *shōkei* —pictogramas—, como 木 (*ki* / árbol), 川 (*kawa* / río) o 口 (*kuchi* / boca); otros de 指事 *shiji* —ideogramas, literalmente significa "indicación"—, como 上 (*ue*; arriba), 下 (*shita*; abajo), 日 (*hi* / *nichi* ; sol / día) o 月 (*tsuki*; luna / mes)<sup>364</sup> —según Yamaguchi Yōji, los *kanji* 日 y 月 pertenecen a este grupo, aunque se enseñan como pictogramas en las escuelas— y 会意 *kaii* —compuestos de pictogramas e ideogramas—, como 林 (*hayashi*; arboleda), 森 (*mori*; bosque) o 品 (*shina*; objetos / mercancía). Sin embargo, la mayoría de los *kanji* se originaron de los 形声 *keisei* —compuestos fonosemánticos—, que están formados por una parte atributiva de significado y otra fonética; por ejemplo, 花 (*hana*; flor), donde la parte de arriba informa sobre el significado y la de abajo es la parte fonética. También hay caracteres "prestados" 仮借 *kasha* y 通音仮借 *tsūin-kasha*, en el sentido de que originalmente se empleaban para vehicular significados diferentes pero, al ser homófonos, perdieron su significado original y se limitaron al significado "prestado". Ejemplos de ello son 求 (*motomeru* / desear, buscar) o 我 (*ware* / yo), que originalmente se usaban para indicar "prenda hecha de la piel del zorro" y "arma blanca con hoja dentada", respectivamente.<sup>365</sup>

Los caracteres chinos eran imprescindibles para que el japonés se desarrollara como lengua escrita, ya que no existía otra forma de escribir; sin embargo, estos caracteres tampoco bastaban para abarcar completamente los rasgos lingüísticos del japonés a causa de una diferencia esencial que existe entre la lengua japonesa y la china: el japonés es una lengua aglutinante y el chino, aislante. Aunque esta diferencia se

---

<sup>364</sup> 指事 (*Shiji*) significa "la señal que se representa en forma de flecha para indicar algo", y los *kanji* que se constituyen con una flecha e indican algo se denominan "*Shiji*". ¿Por qué los *kanji* 日 (sol, día) y 月 (luna, mes) pertenecen a la clasificación de los *kanji* *Shiji*? Según Yamaguchi Yōji, las varitas que hay en medio de estos *kanji* representan la señal en forma de flecha; Yamaguchi Yōji, <ひらがな>の誕生 [*<Hiragana> no tanjō / La creación del <hiragana>*], Tokio, Chūkyō no Bunko - KADOKAWA Co. Ltd., 2016, p. 108-109.

<sup>365</sup> Idem., p. 106-117.

podía salvar utilizando los *kanji* como ideogramas y como fonogramas, el japonés requería reflejar por escrito las *joshi*<sup>366</sup> (partículas relacionantes) y las flexiones de verbos y adjetivos.

Cuando los japoneses empezaron a escribir empleando los *kanji* como fonogramas —*man'yō-gana*—, reflejaron estas partículas relacionantes *joshi* también mediante *kanji*. Sin embargo, lo laborioso de la escritura les empujó a convertir las partículas relacionantes y los verbos auxiliares de uso frecuente en signos basándose en una norma implícita. De hecho, en la época Heian se ponía un punto negro a la derecha, arriba o debajo de un *kanji* —este punto se denominaba *okoto-ten*— para indicar que ejercía esta función.

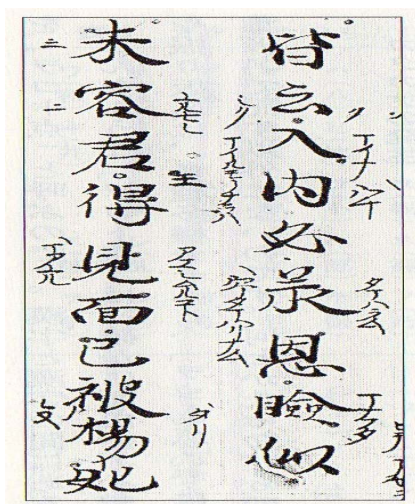


Fig. 1 *Okoto-ten* en *Hakushi-monjū*<sup>367</sup>

En este texto (Fig.1) ya se pueden ver *katakana*, o proto-*katakana* según la denominación de Blai Guarné, al lado de los *kanji*. El *katakana* evolucionó primero como signos auxiliares para los momentos en los que los hombres leían textos escritos en *kanji*. Originalmente, estos signos auxiliares fueron empleados para leer libros sagrados o textos en chino, con el fin de ayudar a la comprensión complementando la falta de partículas relacionantes.

A nivel histórico, encontramos los precedentes más remotos del *katakana* a finales del siglo VIII y principios del IX; concretamente en las anotaciones tomadas por monjes budistas en un conjunto de *sutras* escritos en chino. En ellos, los signos de un proto-*katakana* se emplean junto a otras marcas en la glosa fonética de los sinogramas así como la adición de elementos japoneses necesarios para la interpretación oral de una composición escrita en chino.<sup>368</sup>

<sup>366</sup> En japonés, el verbo se encuentra al final de la frase y, siendo una lengua aglutinante, utiliza morfemas de una a cuatro sílabas para unir las palabras o para determinar el caso.

<sup>367</sup> Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 59.

<sup>368</sup> Blai Guarné, “La escritura de lo ajeno. Ambivalencia e hibridación en el *katakana* japonés”, *QuAderns-e*, Institut Català d'Antropologia, Número 19 (1), 2014, ISSN: 1696-8298, p. 125-126.

Las anotaciones que se hacían con *kanji* –*man'yō-gana*– más pequeños al lado del texto fueron sustituidos por *katakana* después de su aparición. Dicho de otro modo, el *katakana* sirvió como herramienta de escritura en el proceso de asimilación de vocablos chinos, aunque hoy en día se emplea para escribir las palabras de origen occidental.

爾 レ ン	和 ワ	良 ラ	也 セ	末 マ	ハ ハ	奈 ナ	多 タ	散 サ	加 カ	阿 ア	无 ム	和 ワ	良 ラ	也 セ	末 マ	波 ハ	奈 ナ	太 タ	左 サ	加 カ	安 ア	
井 キ	利 リ	丨	三 ミ	比 ヒ	二 ニ	千 チ	之 シ	幾 キ	伊 イ	為 ヰ	利 リ	丨	美 ミ	比 ヒ	仁 ニ	知 チ	之 シ	幾 キ	以 イ	丨	久 ク	宇 ウ
丨	流 ル	由 ユ	牟 ム	不 フ	奴 ヌ	州 ウ	須 ス	久 ク	宇 ウ	丨	留 ル	由 ユ	武 ブ	不 フ	奴 ヌ	川 カ	寸 サ	久 ク	宇 ウ	丨	計 ケ	衣 エ
患 ヰ	礼 レ	丨	女 メ	部 ヘ	祢 ネ	天 テ	世 セ	介 ケ	江 エ	患 ヰ	礼 レ	丨	女 メ	部 ヘ	祢 ネ	天 テ	世 セ	計 ケ	衣 エ	丨	於 オ	お
乎 コ	呂 ロ	与 ヨ	毛 モ	保 ホ	乃 ノ	止 ト	曾 ソ	己 コ	於 オ	速 ソ	呂 ロ	与 ヨ	毛 モ	保 ホ	乃 ノ	止 ト	曾 ソ	己 コ	於 オ	お	お	お

Fig. 2 Proceso de transformación del *katakana* (izquierda) y el *hiragana* (derecha)<sup>369</sup>

Con el transcurso del tiempo, esos caracteres chinos empezaron a fijarse como *katakana* y *hiragana*, los silabarios japoneses. Se podrá observar el proceso de transformación de estas escrituras en la tabla que se adjunta previamente (Fig. 2): se divide en cinco bloques horizontales en la parte derecha y la izquierda y en cada uno de ellos la segunda fila horizontal muestra la forma transitoria de cada signo silábico, y la tercera fila horizontal, el resultado de la transformación completa, que hoy día se emplea, aunque en un primer momento la tabla de los silabarios japoneses, llamada 五十音図 *Gojūon-zu* era muy diferente de la de hoy en día, que acabó consolidándose en el siglo XVII.

Al observar la tabla, dará la impresión de que un determinado *kanji* se fue transformando en una letra de *katakana* o *hiragana*; sin embargo, no fue así. Igual que en el *man'yō-gana* había muchos *kanji* que correspondían a una misma sílaba, tal como se ha mostrado en la Tabla 1, en un primer momento había muchos *kanji* que correspondían a un signo de *katakana* o *hiragana*; sin embargo, poco a poco, se fueron

<sup>369</sup> Ema Tsutomu y Taniyama Shigeru, 新国語総覧 [Shin kokugo sōran / Nuevo compendio del japonés], Kioto, Kyōto Shobō, 1976, p. 187.

“puliendo” de forma espontánea, hasta que finalmente sólo un *kanji* concreto empezó a corresponder a una letra de los silabarios japoneses.

ば (ba)	だ (da)	ざ (za)	が (ga)	わ (wa)	ら (ra)	や (ya)	ま (ma)	は (ha)	な (na)	た (ta)	さ (sa)	か (ka)	あ (a)
び <small>甲</small> (bi)	ぢ (di)	じ (zi)	ぎ <small>甲</small> (gi)	ゐ (wi)	り (ri)		み <small>甲</small> (mi)	ひ <small>甲</small> (hi)	に (ni)	ち (ti)	し (si)	き <small>甲</small> (ki)	い (i)
び <small>乙</small> (bi)			ぎ <small>乙</small> (gi)				み <small>乙</small> (mi)	ひ <small>乙</small> (hi)				き <small>乙</small> (ki)	
ぶ (bu)	づ (du)	ず (zu)	ぐ (gu)		る (ru)	ゆ (ju)	む (mu)	ふ (fu)	ぬ (nu)	つ (tu)	す (su)	く (ku)	う (u)
べ <small>甲</small> (be)	で (de)	ぜ (ze)	げ <small>甲</small> (ge)	ゑ (we)	れ (re)	え (je)	め <small>甲</small> (me)	へ <small>甲</small> (he)	ね (ne)	て (te)	せ (je)	け <small>甲</small> (ke)	え (e)
べ <small>乙</small> (be)			げ <small>乙</small> (ge)				め <small>乙</small> (me)	へ <small>乙</small> (he)				け <small>乙</small> (ke)	
ぼ (bo)	ど <small>甲</small> (do)	ぞ <small>甲</small> (zo)	ご <small>甲</small> (go)	を (wo)	ろ <small>甲</small> (ro)	よ <small>甲</small> (jo)	も <small>甲</small> (mo)	ほ (ho)	の <small>甲</small> (no)	と <small>甲</small> (to)	そ <small>甲</small> (so)	こ <small>甲</small> (ko)	お (o)
	ど <small>乙</small> (do)	ぞ <small>乙</small> (zo)	ご <small>乙</small> (go)		ろ <small>乙</small> (ro)	よ <small>乙</small> (jo)	も <small>乙</small> (mo)		の <small>乙</small> (no)	と <small>乙</small> (to)	そ <small>乙</small> (so)	こ <small>乙</small> (ko)	

Fig. 3 Pronunciaciones con signo diacrítico y sin él de la época Nara (siglo VIII)<sup>370</sup>

De un modo semejante, las ocho vocales que existían antiguamente también quedaron reducidas a cinco. Las vocales "a", "i", "u", "e", "o" e "i", "ë", "ö" derivaban de la pronunciación de los *kanji* introducidos en la época de la dinastía Sui (581-618), y para la gente que venía de la antigua China y que acabó estableciéndose en Japón eran un elemento importante para distinguir el significado de cada *kanji* a través de la pronunciación. Sin embargo, mientras que la lengua japonesa fue evolucionando al perder la influencia lingüística de la antigua China, debido a la abolición del envío de las delegaciones diplomáticas y al crecimiento de la cultura propia, las vocales "i", "ë" y "ö" terminaron por desaparecer (Fig. 3).<sup>371</sup>

Por ejemplo, las palabras こひ (恋 / koi / amor) y こゑ (声 / koe / voz) empiezan con la "misma" sílaba "ko", mas en el siglo VIII estas palabras se pronunciaban de manera distinta, ya que こ (ko) de こひ (koi) se escribía con los *man'yō-gana* 古, 故, 高, 胡, 姑, 固, 枯, mientras que こ (ko) de こゑ (koe) lo hacía

<sup>370</sup> Yamaguchi Nakami, 日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa], Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 34.

<sup>371</sup> Yamaguchi Yōji, <ひらがな>の誕生 [<Hiragana> no tanjō / El nacimiento de hiragana], Tokio, Chūkyō no Bunko - KADOKAWA Co. Ltd., 2016, p. 95.

con 許, 去, 居, 虛, 巨, 興.<sup>372</sup> Con la desaparición de las vocales "i", "ë" y "ö", también se perdió la pauta de cómo distinguir estas sílabas y, como consecuencia de ello, la *Crónica de antiguos hechos de Japón*, la *Crónica de Japón* o el *Man'yō-shū* — que fueron recopilados en el siglo VIII—, se volvieron ininteligibles a comienzos del siglo IX. Por ello, el emperador Murakami (926-967, en el trono entre 946-967) ordenó a los intelectuales que los tradujeran al lenguaje de ese momento.<sup>373</sup>

Así fue como surgieron los silabarios propiamente japoneses *katakana* y *hiragana*. Antiguamente, los *kanji* recibían la denominación de 真名 "mana" —"auténtico" o "sustancial"—, mientras que el 仮名 "kana" de *katakana* o *hiragana*<sup>374</sup> significa "provisonal" o "simulado". El origen del nombre "kana" viene del hecho de prescindir del significado original de un carácter transformándolo. Por lo tanto, el "gana" de *man'yō-gana* también significa lo mismo ya que, quitándoles la función original ideográfica a los caracteres chinos, se los empleaba como fonogramas, en una función subsidiaria. Primero, aparecieron los signos del *katakana* aprovechando una parte de un carácter chino, y después las de *hiragana* deformando otro carácter. El proceso de aparición de estos dos tipos de silabarios fue diferente porque el *katakana* derivó de la idea de que las letras consistían en un conjunto de trazos, y por ello se escogió una parte de un carácter chino; además se consideraban estos silabarios como signos auxiliares de los *kanji*, por lo que su uso tenía que ser conjuntado con los *kanji*.<sup>375</sup> Por otro lado, el *hiragana* era una transformación de un carácter completo. Su formación fue un proceso colectivo y no el fruto de la invención de una sola persona: se considera que esta transformación se produjo a comienzos del siglo IX y culminó hacia mediados del siglo X.

Cuando empezó a volverse habitual escribir textos con los *kanji*, también se empezó a escribirlos en forma cursiva o abreviada, tal y como se ve en la segunda línea horizontal de cada bloque de *hiragana* en la Fig. 2, correspondiente a la tabla de transformación incluida más arriba. Esta escritura recibió el nombre de 草仮名 *sō-gana*

---

<sup>372</sup> Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 36.

<sup>373</sup> Yamaguchi Yoji, *<ひらがな>の誕生 [<Hiragana> no tanjō / El nacimiento de hiragana]*, Tokio, Chūkyō no Bunko - KADOKAWA Co. Ltd., 2016, p. 61.

<sup>374</sup> Este caso "kana" y "gana", como *hiragana* y *katakana*, significan lo mismo en japonés, ya que depende de la parte que se coloca delante, la pronunciación se hace con el signo diacrítico o no.

<sup>375</sup> Konno Shinji, *かなづかいの歴史 [Kanazukai no rekishi / La historia del uso de Kana]*, Tokio, Chūkō Shinsho, 2014, p. 14.



o 草書 *sō-sho* a lo largo del siglo IX. Esta forma de los caracteres era una mezcla de los *kanji* y su forma abreviada.

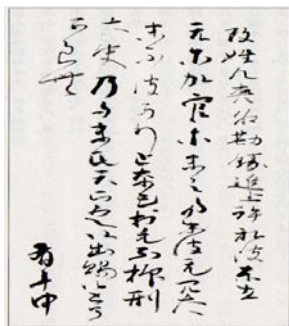


Fig. 4 *Sō-sho*, escritura en cursiva<sup>376</sup>

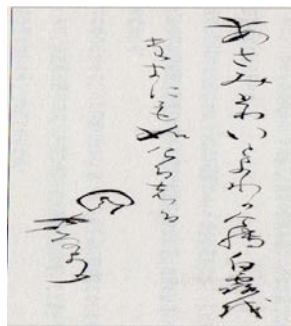


Fig. 5 *Ashide-gana*, una etapa anterior al *hiragana*<sup>377</sup>

Es un paso en el proceso de la aparición del *hiragana* y también recibió el nombre de 女手 *Onna-de* (“escritura de mujeres”) por el hecho de que las mujeres la empleaban habitualmente para escribir, en contraste con el *man'yō-gana*, que fue conocido como 男仮名 *Otoko-gana* u 男手 *Otoko-de* (“escritura de hombres”), por ser los hombres sus usuarios habituales.

(...) las grafías angulosas y rectilíneas del *katakana* auxiliarían la lectura japonesa de una composición china, cuya escritura en *kanji* constituiría el estilo formal del *otoko no te* (lit. "mano de hombre") del registro erudito y oficial *kanbun* ("expresión china"), mientras las formas redondeadas del *hiragana* darían lugar al estilo personal e íntimo del *onna no te* (lit. "mano de mujer"), instrumental en el desarrollo de la expresión literaria *wabun* ("expresión japonesa").<sup>378</sup>

### 3.2.5. La influencia literaria del *hiragana*

Así, a medida que el uso de los silabarios *katakana* y *hiragana* se fue asimilando y el japonés fue evolucionando como idioma, también evolucionó el vocabulario y se fomentó el desarrollo de la poesía y la narrativa de la época Heian.

<sup>376</sup> Yamaguchi Yōji, <ひらがな>の誕生 [*<Hiragana> no tanjō / El nacimiento de hiragana*], Tokio, Chūkyō no Bunko - KADOKAWA Co. Ltd., 2016, p. 61.

<sup>377</sup> Idem., p. 67.

<sup>378</sup> Blai Guarné, “La escritura de lo ajeno. Ambivalencia e hibridación en el *katakana* japonés”, *QuAderns-e*, Institut Català d'Antropologia, Número 19 (1), 2014, ISSN: 1696-8298, p. 125.

El noble Ki no Tsurayuki (866?-945?) escribió el diario personal *Tosa nikki* (*Diario de Tosa*)<sup>379</sup> en *hiragana* simulando quien escribió era una mujer. La obra comienza: "otoko mo sunaru niki toiu mono wo, onna mo shitemin tote suru nari (aunque yo soy una mujer, voy a escribir un diario como el que anotan los hombres)". Este primer párrafo originó seguramente el prejuicio de que el silabario *hiragana* fue de uso "exclusivamente" femenino. Es cierto que, en aquellos tiempos, los signos cuyo uso habitual se permitía a las mujeres eran sólo los del *hiragana*, y que si se revelaba que una mujer sabía leer y escribir caracteres chinos e incluso era capaz de componer poemas en chino, era tachada de escandalosa y prepotente. La destreza cultural más importante para las mujeres de la época era la composición de poemas japoneses *waka* en *hiragana* con una caligrafía hermosa en un papel perfumado. Dicho en una palabra, la demostración de un gusto y estilo refinados era lo que se apreciaba en las mujeres "cultas". Sin embargo, también hay que admitir que la difusión del *hiragana* permitió que escritoras como Murasaki Shikibu<sup>380</sup> o Sei Shōnagon,<sup>381</sup> que también sirvieron como doncellas-institutrices de las esposas de un emperador, escribieran 源氏物語 *Genji Monogatari* (la *Historia de Genji*)<sup>382</sup> o 枕草子 *Makura no sōshi* (*El libro de la almohada*).<sup>383</sup> El éxito de ambas se atribuye principalmente a la difusión del uso y conocimiento del *hiragana* en la sociedad, sobre todo entre las mujeres. Por supuesto que había mujeres que conocían los caracteres chinos —las mismas Murasaki Shikibu y Sei Shōnagon, por ejemplo—, pero por su simplicidad y también por la sutileza de sus formas se consideraba que las mujeres eran las usuarias principales del *hiragana*.

Entonces, ¿se puede decir que los hombres no escribían *hirakana*? No: sí lo

---

<sup>379</sup> Es la primera obra literaria del género de diario personal. El autor es Ki no Tsurayuki (866-945?). Es un diario de viaje que escribió en su viaje de vuelta a Kioto después de terminar su mandato como gobernador de la provincia de Tosa.

<sup>380</sup> Murasaki Shikibu (978-1016), escritora de la época Heian. Desde su infancia, poseía un profundo conocimiento del japonés y el chino. Después de enviudar, empezó a servir a la esposa del Emperador Ichijō, y mientras que trabajaba en la Corte como doncella-institutriz escribió *Genji Monogatari* (la *Historia de Genji*), la primera novela de la literatura japonesa.

<sup>381</sup> Sei Shōnagon (966-1025), escritora y poetisa de la época Heian. Su abuelo y su padre también eran poetas célebres de la misma época. Sirvió como doncella e institutriz de la segunda esposa del Emperador Ichijō, Teishi. Su obra representativa, *El libro de almohada* (*Makura no sōshi*) es un ensayo que describía la vida cotidiana en la Corte e incluía críticas hacia algunos nobles así como los cotilleos de otras doncellas desde un punto de vista perspicaz y a veces un poco irónico.

<sup>382</sup> 源氏物語 (*Genji Monogatari* / la *Historia de Genji*), traducido por Xavier Roca-Ferrer, Barcelona, Ediciones Destino, S.A., 2007 y por Jordi Fibla, Girona, Atalanta, 2005.

<sup>383</sup> 枕草子 (*Makura no sōshi* / *El libro de la almohada*), traducido por María Kodama, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 2004.



hacían. Empleaban este silabario, en primer lugar, para escribir cartas a mujeres con el fin de cortejarlas —las mujeres de entonces valoraban a los hombres no por su físico sino por el texto de las cartas, la calidad de la caligrafía o la habilidad para componer un buen poema—. Si a las mujeres se les permitían sólo el uso de *hiragana*, los hombres también se vieron obligados, en consecuencia, a emplearlo para que ellas comprendieran lo que les decían en sus cartas. Al mismo tiempo, escribían en *hiragana* también los poemas que ellos mismos componían para demostrar su nivel cultural. Por lo tanto, aunque se considera que las mujeres de entonces eran las usuarias principales, también los hombres cumplieron un papel en la difusión de su uso.

Otra contribución del *hiragana* fue la creación de géneros literarios como la narrativa, el ensayo y el diario personal. Los poemas se podían escribir con *man'yō-gana*, pero para escribir textos largos en prosa era imprescindible el uso de *hiragana*, que se empezó a utilizar para poner por escrito cuentos orales populares que incluían poemas; así nacieron 竹取物語 *Taketori monogatari* (*El cuento del cortador de bambú*),<sup>384</sup> 伊勢物語 *Ise monogatari* (*Cuento de Ise*),<sup>385</sup> 宇津保物語 *Utsubo monogatari* [*Cuento de Utsubo*]<sup>386</sup> u 落窪物語 *Ochikubo monogatari* [*Cuento de Ochikubo*].<sup>387</sup> A pesar de que el estilo *kanbun kundoku-tai* —lectura en pronunciación japonesa de textos chinos— era patente en *El cuento del cortador de bambú*, el *Cuento de Utsubo* demostró por su parte que el *hiragana* también era apto para escribir un texto largo, y el *Cuento de Ochikubo* logró transcribir conversaciones cotidianas.<sup>388</sup>

Así mismo, Murasaki Shikibu, Sei Shōnagon o Izumi Shikibu (978-???) contribuyeron a la aparición del género de diario personal. El diario era originalmente un registro de la corte para anotar los procedimientos de las ceremonias, rituales o los eventos de cada día; también el jefe de familia de cada generación iba escribiendo un

---

<sup>384</sup> Desconocido el año de recopilación, aunque consta su difusión entre la segunda mitad del siglo IX y la primera mitad del siglo X. Anónimo. Traducido por Takagi Kayoko, Madrid, Editorial Trotta, S.A.1998.

<sup>385</sup> 伊勢物語 (*Ise Monogatari / Cantares de Ise*) fue recopilado a comienzos del siglo IX. Anónimo. Traducido por Antonio Cabezas, Madrid, Hiperión, 1979, y por Jordi Mas López, Madrid, Editorial Trotta, 2010.

<sup>386</sup> 宇津保物語 [*Utsubo monogatari / Cuento de Utsubo*]; se considera la primera prosa larga que fue recopilada en Japón a finales del siglo X y se conjetura como autor Minamoto no Shitagō (911-983), pero no está comprobado.

<sup>387</sup> 落窪物語 [*Ochikubo monogatari / Cuento de Ochikubo*]; es un cuento recopilado a finales del siglo X y no se sabe el autor.

<sup>388</sup> Yamaguchi Nakami, 日本語の歴史 [*Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa*], Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 81.

diario como crónica familiar con el fin de transmitir los acontecimientos importantes a sus descendientes; quienes los anotaban eran hombres, y los diarios estaban escritos con caracteres chinos. Sin embargo, las escritoras que se encargaron de fomentar la literatura femenina en la época Heian también convirtieron el diario en japonés en un género literario.

### 3.3. La evolución de los textos

#### 3.3.1. De textos en *man'yō-gana* a textos en *kanji kana majiri-bun* y *hiragana-bun*

Cuando fue evolucionando la escritura conforme al desarrollo de la cultura y la sociedad, el estilo de los textos también fue evolucionando.

Remontándonos un poco en la historia, fue a mediados del siglo VII cuando los funcionarios de la corte empezaron a escribir documentos, a medida que se fue constituyendo un sistema de gobierno a imitación del de la antigua dinastía china Sui. Los textos de estos documentos estaban escritos en *kanji* al estilo chino, y había que leerlos siguiendo la norma de escritura china —este era el motivo por el cual los funcionarios de la corte tenían que tener obligatoriamente conocimientos de chino—. No obstante, a causa de la diferencia del orden de las partes de la oración entre el japonés y el chino y por las diferencias gramaticales entre ambos idiomas previamente expuesto, para los japoneses resultaba difícil leer siguiendo la gramática china. Por ello, se las ingeniaron para leer conforme a la gramática japonesa. Es decir, cuando aún no existían *katakana* ni *hiragana* y se escribía sólo con *kanji*, se empezó a anotar el *okuri-gana* —las sílabas que no correspondían al *kanji*, pero eran necesarias para formar las palabras en japonés— al lado del texto, utilizando los *kanji* como fonogramas y escribiéndolos más pequeños o abreviándolos. E incluso, cuando tenían que leer el texto al estilo chino, se utilizaban los signos *kaeri-ten*, que indicaban que los caracteres debían leerse al revés, de abajo hacia arriba, o bien números que indicaba el orden de la lectura. Los *kanji* empleados para anotar el *okuri-gana* se fueron abreviando y deformando hasta convertirse en *katakana* primero y en *hiragana* más tarde. Así, se empezaron a poner por escrito las partículas relacionantes y los verbos auxiliares en *katakana* y *hiragana*.

Cronológicamente hablando, el primer estilo que apareció fue el 万葉仮名文 *man'yō kana-bun* (Fig.6). Tal y como indica la denominación, era un estilo en el que se

escribía todo el texto con 万葉仮名 *man'yō-gana* y que empleaba *kanji* como fonograma para formar los vocablos en japonés. Seguidamente, al entrar en la época Heian, se empezaron a escribir textos con *kanji* conforme, sin embargo, a la gramática japonesa. De esa manera apareció el 漢文訓読体 *kanbun kundoku-tai* (Fig. 7 y Fig.8).

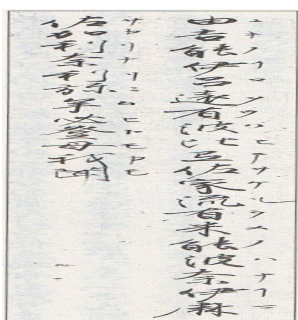


Fig. 6 un texto en *man'yō kanabun*<sup>389</sup>

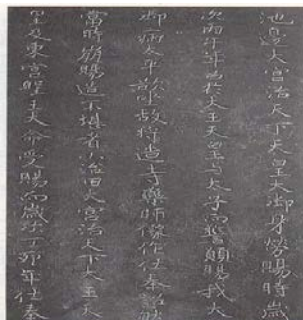


Fig. 7 un texto en *kanbun kundoku-tai*<sup>390</sup>

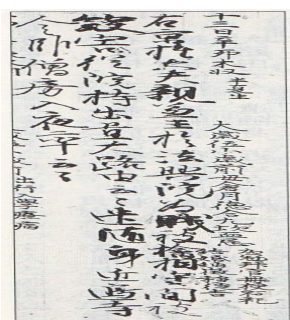


Fig. 8 un texto en *kanbun kundoku-tai*<sup>391</sup>

Mientras que el *man'yō kana-bun* hacía corresponder un *kanji* con una sílaba, el *kanbun kundoku-tai* daba como resultado un texto de estilo chino escrito en *kanji* que se leía conforme a la gramática japonesa (Fig. 9). Por tanto, cuando no correspondía el orden de la lectura del escrito, lo indicaban con una pequeña señal llamada *kaeri-ten* o *re-ten*, o con la numeración que añadía al lado del vocablo (Fig. 10).



Fig. 9 Texto con *okuri-gana* (en la parte derecha)<sup>392</sup>

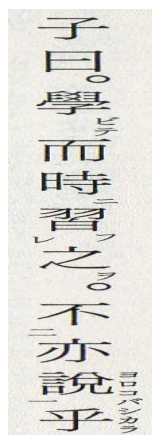


Fig. 10 Texto con *okuri-gana* y el signo de *kaeri-ten*<sup>393</sup>

<sup>389</sup> Poema 850 del poemario *Man'yō-shū*, escrito en *man'yō-kanabun*; Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 23.

<sup>390</sup> Inscripción cincelada en *kanbun kundoku-tai* en la espalda de la aureola de la estatua de una divinidad budista (templo *Hōryū-ji*); idem., p. 46.

<sup>391</sup> Fragmento del diario de Fujiwara no Michinaga (966-1028) en *kanbun kundoku-tai*; idem., p. 51.

<sup>392</sup> Yamaguchi Yōji, <ひらがな>の誕生 [*Hiragana no tanjō / El nacimiento de hiragana*], Tokio, Chūkyō no Bunko - KADOKAWA Co. Ltd., 2016, p. 21.

Las dos figuras de arriba son un ejemplo: los dos textos dicen lo mismo, pero el de la izquierda (Fig. 9) tiene *okuri-gana*: ビテ (*bite*) debajo y a la derecha del *kanji* 學 para leer esta palabra "manabite" (estudiar), o ニ (*ni*) o フ (*fu*) después de los *kanji* 時 (*toki* / *momento*) y 習 (*narau* / *aprender*), respectivamente, ヲ (*wo*) después del *kanji* 之 (*kore* / *esto, ello*), y finalmente ヨロコバシカラ (*yorokobashikara* / *alegrarse*) al lado de dos *kanji* 説 乎 para indicar su pronunciación. Y, para leerlo en japonés, se utiliza un *kaeri-ten*: en el texto de la derecha (Fig. 10), se ven los números a la izquierda del texto 一 y 二 en *kanji*, que corresponden a 1 y 2 respectivamente— y un signo llamado *re-ten* en forma de レ (*re*) en *katakana*, con los que se indica el orden de la lectura.

Aunque los japoneses accedieron a la escritura con la introducción de los *kanji*, en los primeros momentos escribían en estilo chino —*kanbun kundoku-tai*—, aunque añadiendo *okuri-gana* o *kaeri-ten* para leer en estilo japonés, tal y como se ha expuesto anteriormente. No obstante, después de la difusión del uso de *katakana* y *hiragana*, con el transcurso del tiempo los japoneses empezaron a escribir los textos conforme a la gramática japonesa. Estos textos se denominan 和文 (*wabun*) —expresión japonesa—, y dentro del marco de los *wabun* aparecieron varios estilos textuales. En el 漢式和文 (*kanshiki wabun*) —una denominación variante de *kanbun kundoku-tai*, propuesta por Yamaguchi Yoshiki—<sup>394</sup> se escribía todo el texto con *kanji*, sin *okuri-gana* ni *kaeri-ten*, siguiendo el orden de la lectura en japonés. Por así decirlo, era un estilo de "texto en japonés al estilo de expresión china", y los nobles escribían sus diarios con él. Por otro lado, el estilo *kanbun kundoku-tai* sobrevivió en determinados libros, y las glosas de los libros sagrados tenían que estar escritas en chino. Así mismo, la capacidad de componer poemas chinos era un requisito importante para los nobles de aquellos tiempos, que aspiraban a servir en la corte.

Aparte del *man'yō kanabun* y el *kanbun kundoku-tai*, que han sido expuestos previamente, existían estilos como el 漢字カタカナ交じり文 *kanji katakana majiri-bun* (texto mixto de *kanji* y *katakana*) (Fig.11), el 宣命体文 *senmyōtai-bun* (Fig.12), el 草仮名文 *sōgana-bun* (Fig.14) y el ひらがな文 *hiragana-bun* (Fig.15). Estilos, todos ellos,

<sup>393</sup> Idem., p. 22.

<sup>394</sup> Yamaguchi Nakami, 日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa], Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 49.

variantes del *wabun-tai*. No se sabe exactamente cuál apareció primero; sin embargo, se considera que *kanji katakana mariji-bun* lo hizo antes que el *senmyōtai-bun*, debido a que el *senmyōtai-bun* —que se empleaba para redactar Decretos Imperiales o palabras dirigidas a deidades sintoístas y que fue también empleado en la época Nara con frecuencia, pero muy limitado su uso posteriormente en la época Heian— está escrito en el orden de lectura japonés, mientras que el *kanji katakana majiri-bun*, en un primer momento se escribía y se leía en el orden de expresión china.<sup>395</sup>

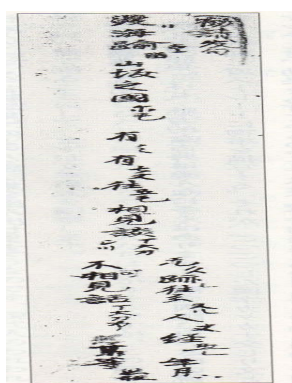


Fig. 11 un texto escrito en *kanji katakana majiri-bun*<sup>396</sup>



Fig. 12 un documento escrito en *senmyōtai-bun*<sup>397</sup>

En el *kanji katakana majiri-bun*, que se empleó como el estilo para el borrador de los sermones que los monjes preparaban,<sup>398</sup> la función de las escrituras *kanji* y *katakana* se dividió en sentido gramatical para que la primera resultara para escribir los vocablos con el significado concreto, empleándolos como ideogramas, y para que la segunda fuera para anotar partículas relacionantes o verbos auxiliares, dándoles la función de fonogramas. Por así decirlo, es un estilo en el que se llegaron a combinar las ventajas de los dos tipos de letras y que sirvió como base para el japonés literario de nuestros tiempos.<sup>399</sup>

Los *kanji* que se anotaban en tamaño más pequeño al lado de los caracteres chinos para indicar las partículas relacionantes y los verbos auxiliares se fueron abreviando, y con la aparición del *katakana*, los japoneses empezaron a escribir textos

<sup>395</sup> Idem., p. 69-72.

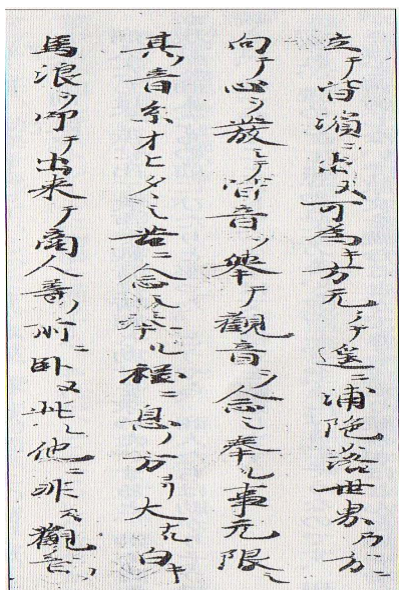
<sup>396</sup> Borrador de un sermón escrito en *kanji katakana majiri-bun*; Idem., p. 63.

<sup>397</sup> Palabras dirigidas a deidades sintoístas, *norito*, de *Engi-shiki*, escritas en *senmyō-tai*; Idem., p. 70.

<sup>398</sup> Idem., p. 63.

<sup>399</sup> Idem., p. 85-86.

que mezclaban *kanji* y *katakana*. La aparición de este estilo comportaba que ya no hacía falta anotar las sílabas auxiliares *okuri-gana* ni los signos *kaeri-ten* para indicar el orden de la lectura: el texto se leía conforme a la gramática japonesa. El ejemplo que se presenta a continuación es un fragmento de 今昔物語 (*Konjaku monogatari* / *Cuentos de un pasado lejano*)<sup>400</sup> (Fig. 13).



立テ皆浜ニ出ス。可為キ方无クテ、遙ニ浦陀落世界ノ方ニ向テ、心  
ヲ発シテ皆声ヲ挙テ観音ヲ念ジ奉ル事无限シ。其ノ音糸オビタタ  
シ。苦ニ念ジ奉ル程ニ息ノ方ヨリ大ナル白キ馬、波ヲ叩テ出来テ、  
商人等ノ前ニ臥ス。

(Tachite mina hama ni idenu, Subeki ho nakute, harukani Fudaraku  
sekai no kata ni mukaite, kokoro wo okoshite mina koe wo agete  
kwanon wo nenji tatematsuru koto kagirinashi. Sono koeito  
obitatashi. Nemgorō ni nenji tatematsureru hodo ni oki no kata yori  
ookinaru shiroki uma, nami wo tatakite idekitarite, akibito-ra no mae  
ni fushinu.)

Fig. 13 今昔物語 (*Konjaku Monogatari* / *Cuentos de un pasado lejano*) escrito en *kanji katakana majiri-bun*<sup>400</sup>

Aparte de que está escrito mezclando *kanji* y *katakana* —*kanji katakana majiri-bun*—, no utiliza los signos auxiliares mencionados, y la escritura es casi igual que en la actualidad. Aun así, es cierto que en este texto los *katakana* están escritos más pequeños; sin embargo, a partir del siglo XIII se empezaron a escribir con el mismo tamaño que los *kanji*, y más tarde los *katakana* fueron sustituidos por los *hiragana*. Fue así como se formó la base del texto actual. Como el texto de la Figura 13. resulta un poco borroso y hay letras en *katakana* que no se ven bien, se ha transcrito al lado: las letras subrayadas son las que están escritas en *katakana*, y mayoritariamente son partículas relacionantes y flexiones de verbos y adjetivos. Únicamente la palabra オビタ

<sup>400</sup> 今昔物語 (*Konjaku monogatari* / *Cuentos de un pasado lejano*); el título significa literalmente "Antología de cuentos del pasado" y es una antología de cuentos morales de la India, China y Japón. Es una obra anónima y se considera que se recopiló alrededor del 1120, a finales de la época Heian (794-1185); la imagen recogida en Yamaguchi Nakami, 日本語の歴史 [*Nihongo no rekishi* / *Historia de la lengua japonesa*], Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 66.

<sup>401</sup> Idem., p. 66.



タシ (*obitatashi / altamente, abundantemente*) —en la tercera línea desde la derecha— se ve más grande que los demás signos en *katakana*.

Los últimos que aparecieron son el *sōgana-bun*, que se considera fruto de un proceso anterior a la aparición del *hiragana*<sup>402</sup> y el *hiragana-bun*, que componía textos escribiendo conforme a la gramática japonesa y que se trataría simplemente de su forma de escritura. En el *sōgana-bun* empezaron a escribir algunos *kanji* en cursiva abreviando los trazos del carácter, mientras que en el *hiragana-bun*, tal y como indica su nombre, se escribieron en *hiragana* la mayor parte de sus textos. Este estilo de texto en *hiragana*, también fue uno de los nuevos estilos, y, como se ha comentado previamente, su aparición se atribuye a que los hombres lo empleaban para escribir las cartas destinadas a sus amadas y también para componer poemas.

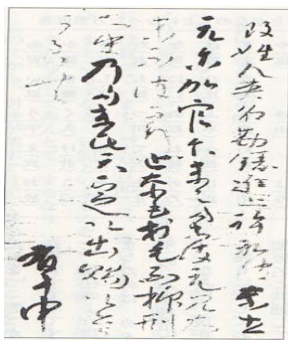


Fig. 14 texto escrito en *sōgana-bun*<sup>403</sup>

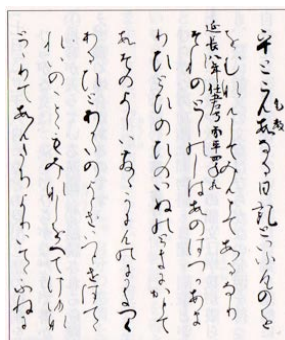


Fig. 15 texto escrito en *hiragana-bun*<sup>404</sup>

En cuanto a los vocablos empleados en la época Nara, aunque se considera que el chino antiguo ejerció una gran influencia en el japonés de entonces, el estudio sobre qué tipo de vocabulario se introdujo aún no es suficiente. No obstante, si escribían textos en japonés empleando *kanji*, se puede pensar que estaban al corriente de expresiones de composición china y, por tanto, que los textos estaban escritos en japonés antiguo de composición china.<sup>405</sup>

<sup>402</sup> Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 73.

<sup>403</sup> Fragmento del registro del país de Sanuki del siglo IX, escrito *sōgana-bun*; idem., p. 73.

<sup>404</sup> Fragmento de *土佐日記 (Tosa nikki / Diario de Tosa)*, escrito en *hiragana-bun*; idem., p. 79.

<sup>405</sup> Konno Shinji, *図説 日本語の歴史 [Zusetsu nihongo no rekishi / La historia de la lengua japonesa con ilustraciones]*, Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2015, p. 17.

### 3.3.2. Las limitaciones de *hiragana-bun*

En cuanto al estilo llamado ひらがな文 *hiragana-bun*, no estaba escrito solo con *hiragana*: aunque mayoritariamente se escribía con estos silabarios, si era necesario, también empleaba *kanji*. El gran mérito del *hiragana* fue que permitió vehicular géneros literarios como la narrativa o el ensayo. Los poemas se podían componer sólo con *kanji*, igual que sucedía en la poesía china; sin embargo, era imprescindible el empleo del *hiragana* para la aparición y el desarrollo de la prosa. Por así decirlo, el *hiragana-bun* era una escritura basada en la lengua coloquial del momento. Obras literarias como la *Historia de Genji* o el *Diario de Tosa* fueron escritas en el estilo coloquial del momento; es decir, los autores escribían tal y como hablaba la gente de la época, sus lectores.

Entonces, ¿por qué el *hiragana-bun* no pudo ser el estilo principal de los textos en japonés? En primer lugar, porque cuesta leerlo: siendo los *kanji* ideogramas, los japoneses están acostumbrados a asociar instantáneamente cada carácter con su significado a primera vista. Dicho de otro modo, captan su significado visualmente, en el primer momento. En cambio, los *hiragana* son fonogramas y es difícil distinguir en seguida el final de una palabra y el comienzo de la otra a causa de que la escritura japonesa no deja ningún espacio en blanco entre las palabras. Por ejemplo, en la frase ももすもももものうち (*Momo mo sumomo mo momo no uchi* / tanto el melocotón como el albaricoque pertenecen a la familia del melocotón) es difícil distinguir dónde acaba una palabra y empieza la otra. En cambio, si se escribe con *kanji* y *hiragana*, 桃も李も桃のうち (*Momo mo sumomo mo momo no uchi*), resulta más fácil no sólo distinguir las palabras, sino también comprender la frase a primera vista. Al leer textos en *hiragana* también se necesita más tiempo para distinguir entre palabras homófonas, como por ejemplo 箸, 橋, 端: todas ellas se pronuncian "hashi", pero significan "palillo para comer", "puente" y "rincón, o extremo", respectivamente. Por ello hay casos en que hay que leer un texto en *hiragana* hasta el final para deducir el significado del contexto. Aunque en este estilo también se emplea algún *kanji* que otro, la mayoría del texto está escrito en *hiragana*, lo que dificulta la rápida comprensión.

En segundo lugar, cuando se difundió el uso del *hiragana*, los textos en *hiragana-bun* resultaban los más idóneos para los textos de estilo coloquial, mas se quedaban cortos a la hora de expresar términos muy abstractos o, al contrario, muy específicos para términos como los relacionados con la política, la economía, la ciencia



o la religión.<sup>406</sup> Era, por lo tanto, más conveniente escribir estos términos en *kanji*, tal como todavía sucede hoy en día.

En cambio, 漢字カタカナ交じり文, el *kanji katakana majiri-bun*, era más fácil de leer, porque permitía captar visualmente las palabras esenciales escritas en *kanji* y comprender su significado con presteza, aunque las partes de la oración secundarias, como las partículas relacionantes o los verbos auxiliares, estuvieran escritas en *katakana*. En efecto, sacaba con ello partido de las cualidades tanto de los ideogramas como de los fonogramas.<sup>407</sup> Este estilo *kanji katakana majiri-bun*, llamado también 和漢混交文 *wakan konkō-bun*, se convirtió en el estilo principal, y prácticamente lo sigue siendo en nuestros tiempos.

### 3.4. La evolución del estilo de textos

#### 3.4.1. La transición de los emparejamientos *kakari-musubi*

La lengua evoluciona en relación al desarrollo de la sociedad. En el caso de Japón, mientras que la capital del país se encontraba en Nara (710-794), la gente hablaba en la variante de Nara, y cuando se trasladó la capital a Kioto (794-1868), el lenguaje de la zona se convirtió en el habla de referencia del país.<sup>408</sup> Aunque en la época Heian floreció la literatura femenina, en ella también se encuentra el origen de la época feudal posterior: clanes como los Heishi y Genji, que fueron primero los guardianes del Palacio Imperial, fueron ascendiendo de rango y llegaron a gobernar el país. Estos clanes, originalmente, eran oriundos de Kantō y también ellos, posiblemente, aportaron su habla a Kioto. Aunque no es posible indicar a quién podría atribuirse una mayor transformación del japonés, desde comienzos de la época Heian empezaron a aparecer 音便 (*onbin* / alteraciones fonosintácticas), y se considera que estas alteraciones que aparecen en los escritos eran la transcripción de lo hablado, y que, por lo mismo, también ejercieron una cierta influencia en la transformación de la gramática.<sup>409</sup>

Al entrar en la época Kamakura (1192-1333), el dominio de la sociedad pasó

---

<sup>406</sup> Yamaguchi Nakami, 日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa], Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 85.

<sup>407</sup> Idem., p. 85-86.

<sup>408</sup> Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, 日本語の歴史 4 – 移りゆく古代語 – [Nihongo no rekishi 4 – Utsuriyuku kodai-go – / La historia de la lengua japonesa 4 – La transición de la lengua del tiempo antiguo –], Tokio, Heibon-sha Library, 2007, p. 78.

<sup>409</sup> Idem., p. 47 y p. 62.

de manos del emperador y los nobles a la de los samurái, imponiéndose con ello un sistema feudal. En los primeros momentos, los dirigentes del gobierno de Kamakura tenían que enfrentarse a la tarea de reconstruir el país y reinstaurar un sistema político después de derrotar al clan Heishi. Desde un principio, el clan Heishi se había acostumbrado a la vida de la corte y al estilo de vida de la nobleza; sin embargo, el clan Genji —quien fundaría el sogunato de Kamakura y organizaría un sistema feudal— conservaba las costumbres propias de los samurái rudos y eran ajenos a la vida palaciega y, en general, a una cultura basada en la sutileza y el remilgo. Por ello, no se podían permitir el lujo de dedicarse a la cultura, una actividad que, en consecuencia, continuaría en manos de los nobles. 新古今和歌集 [*Shin kokin waka-shū* / Nueva antología de poemas antiguos y modernos], recopilada por Fujiwara no Teika (1162-1241) es uno de sus frutos. No obstante, por otro lado, los samurái menospreciaban las expresiones emocionales de la época anterior y preferían ritmos más dinámicos. Al mismo tiempo, daban más importancia a la estructura gramatical de la lengua japonesa haciendo hincapié en su orden.<sup>410</sup>

Según Yamaguchi Nakami,<sup>411</sup> el quid de la evolución de los textos se encuentra en la transformación de una regla gramatical llamada 係結び *kakari-musubi*. En la época Heian, esta regla *kakari-musubi* era una fórmula de emparejamiento de unas partículas relacionantes determinadas llamadas 係助詞 *kakari-joshi*, como por ejemplo: ぞ (*zo*) con ける (*keru*), なむ (*namu*) con ける (*keru*), こそ (*koso*) con けれ (*kere*), や (*ya*) con ける (*keru*) o か (*ka*) con ける (*keru*) y alguna forma conjugada de un verbo. El *kakari-musubi* se empleaba para expresar énfasis, duda o preguntas retóricas. Por ejemplo: la combinación de las partículas relacionantes e inflexiones verbales emparejadas de "zo-keru", "namu-keru" y "koso-keru" tienen la función de enfatizar la expresión, mientras que las *kakari-joshi* emparejadas de "ya-keru" y "ka-keru" funcionan para expresar duda o una pregunta retórica.

De hecho, el *kakari-musubi* era un elemento imprescindible para componer

---

<sup>410</sup> Yamaguchi Nakami, 日本語の歴史 [*Nihongo no rekishi* / Historia de la lengua japonesa], Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 88.

<sup>411</sup> Yamaguchi Nakami (1943 - ), profesora de la Universidad de Meiji, Tokio, Japón. Especialista en la historia lingüística del japonés y las onomatopeyas. Ha publicado 日本語の歴史 [*Nihongo no rekishi* / Historia de la lengua japonesa], 日本語の古典 [*Nihongo no koten* / La lengua japonesa en las obras clásicas] y 平安文学の文体の研究 [*Heian bungaku no buntai no kenkyū* / Estudio sobre el japonés literario a través de la literatura de la época Heian], entre otros.

poemas *waka*, y los que sabían componerlos —poetas y nobles— tenían que estar al tanto de esta regla. No obstante, entrada la época Kamakura, las formas de "zo-keru" y "koso-keru" de *kakari-musubi* aparecen frecuentemente en obras que narran las guerras internas de la época Heian, como 平家物語 (*Heike monogatari / El cantar de Heike*),<sup>412</sup> 保元物語 [*Hogen monogatari / Crónica militar de la rebelión de Hogen*]<sup>413</sup> o 平治物語 [*Heiji monogatari / Crónica militar de la rebelión de Heiji*],<sup>414</sup> a pesar de que la forma "namu-keru" casi no aparece en ellas: apenas entrando en la época Kamakura, esta forma empezó a desaparecer. La forma "namu-keru", comparada con otras dos formas de "zo-keru" y "koso-kere", servía para enfatizar de manera suave. Bajo la premisa de que la lengua está viva y su evolución tiene mucho que ver con el desarrollo de la sociedad, podría concluirse que, por ser la época Kamakura la de predominio de los samurái, quienes apreciaban más el brío y la vigorosidad, la forma "namu-keru" no resultaba adecuada a su manera de ser.<sup>415</sup> Al mismo tiempo, aunque los *kakari-musubi* "zo-keru" y "koso-kere" sobrevivieran hasta mediados del siglo XVI, la lengua hablada y la escrita, que evolucionaron conjuntamente hasta finales de la época Heian (finales del siglo XII), o que, por decirlo así, estaban unificadas hasta ese entonces, comenzaron a alejarse: la lengua hablada empezó a desarrollarse a través de la vida cotidiana de la gente, mientras que la escrita persistió conservando su forma tradicional.<sup>416</sup>

En cuanto al uso frecuente de "zo-keru" y "koso-kere", no obstante, era diferente de la época Heian, ya que los *kakari-musubi* que enfatizaban alguna palabra para indicar algún objeto o algún hecho de antaño, empezaron a utilizarse para proporcionar una entonación vigorosa al texto o para recalcar las palabras de algún personaje determinado. Pese a que la partícula "zo" servía para recalcar el significado

---

<sup>412</sup> 平家物語 (*Heike monogatari / El cantar de Heike*); se considera que fue escrita en la época Kamakura, pero se desconocen el año de la aparición de la obra y su autor. Trata de la subida al poder, el esplendor y la caída del clan Heike; traducido por Carlos Rubio Lopéz de la Llave y Rumi Tani Moratalla, Madrid, Editorial Gredos, 2009.

<sup>413</sup> 保元物語 [*Hogen monogatari / Crónica de la batalla de la era Hōgen*], se desconoce el año de la aparición de la obra y su autor. Trata del conflicto entre los emperadores y los nobles en el poder y del enfrentamiento entre los clanes Heike y Genji, que estaban cobrando fuerza.

<sup>414</sup> 平治物語 [*Heiji monogatari / Crónica de la batalla de la era Heiji*], se desconocen el año de aparición de la obra y su autor. Se centra en el enfrentamiento entre los clanes Heike y Genji.

<sup>415</sup> Yamaguchi Nakami, 日本語の歴史 [*Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa*], Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 102-105.

<sup>416</sup> Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, 日本語の歴史 4 – 移りゆく古代語 – [*Nihongo no rekishi 4 – Utsuriyuku kodai-go – / La historia de la lengua japonesa 4 – Transición de la lengua del tiempo antiguo –*], Tokio, Heibon-sha Library, 2007, p. 242.

del verbo emparejándose con la partícula "*keru*", cuando se empezó a alterar la flexión verbal y a dejarse de utilizar la partícula "*keru*", la forma "*zo-keru*" también empezó a perder su función.<sup>417</sup> Este cambio no se limitó a aparecer sólo en el estilo "*zo-keru*", sino que también afectó al estilo "*koso-kere*": las partículas emparejadas "*koso-kere*", que servían para enfatizar, acabaron convirtiéndose en "*koso-sōrae*", que se limitaban a formar una expresión hecha. Sin embargo, más tarde la partícula "*koso*", también enfática, dejó de emparejarse con "*kere*".

En cambio, las partículas emparejadas para expresar duda o una pregunta retórica "*ya-keru*" y "*ka-keru*" sobrevivieron, transformadas en "*ikadeka-beki*", "*nadoka-beki*" o "*nanika-beki*" para enfatizar las preguntas o las cuestiones retóricas, y, de hecho, estas expresiones son las que más aparecen en las obras que narraban las guerras internas de la época Heian —crónicas militares mencionadas—. Igual que las *kakari-musubi* "*zo-keru*" o "*koso-kere*", los autores de estas obras también prefirieron las partículas emparejadas que sonaban fuertes.

En consecuencia, ¿a partir de cuándo estas *kakari-musubi* perdieron su función? En los emparejamientos de las partículas "*zo-keru*", "*namu-keru*", "*koso-kere*", "*ya-keru*" o "*ka-keru*", antes de la partícula "*keru*" se tenía que colocar un verbo conjugado. Dicho de otra forma, "*keru*" formaba parte de la flexión verbal. No obstante, a partir del siglo XIII, empezó a combinarse la forma infinitiva del verbo con la partícula "*keru*", como por ejemplo, en 答へける (*kotaekeru* / *ha contestado*) para concluir una frase y sin emparejarse con un *kakari-musubi*, a pesar de que la forma conjugada de un verbo tendría que ser 答へけり (*kotaekeri* / *ha contestado*) cuando no se formaba el emparejamiento del *kakari-musubi*. Aun así, a medida que se fue perdiendo la necesidad de formar *kakari-musubi* y se fue difundiendo el empleo de estas partículas sin emparejarlas, incluso la terminación verbal "*keri*" empezó a parecer anticuada y quedó en desuso. Por así decirlo, la desaparición de los *kakari-musubi* significa el desvenecerse de una regla gramatical, lo cual dio paso a una nueva evolución del japonés.<sup>418</sup>

Como se ha expuesto hasta aquí, las partículas relacionantes que formaban los *kakari-musubi* como "*zo*", "*namu*", "*koso*", "*ya*" o "*ka*", se empleaban insertándolas

---

<sup>417</sup> Idem., p. 248.

<sup>418</sup> Idem., p. 266-267.

detrás del vocablo que querían enfatizar. La ventaja de estas partículas era que permitían crear un ambiente emocional, mientras que su desventaja era que interrumpían la fluidez del texto. Por ejemplo: en las frases *もと光る竹なむ一筋ありける* (*Moto hikaru take namu hitosuji arikeru* / encontró un bambú cuyo pie resplandecía)<sup>419</sup> y *もと光る竹一筋ありける* (*Moto hikaru take hitosuji arikeru* / encontró un bambú cuyo pie resplandecía), la traducción al castellano no presenta ninguna diferencia; sin embargo, en el texto original en japonés, al leerlo se produce un pequeño corte en la primera frase que no ocurre en la segunda. Las partículas relacionantes de los *kakari-musubi* funcionaban cuando el texto no estaba estructurado con una clara distinción entre sujeto y objeto. No obstante, a lo largo del siglo XIII y hasta mediados del XIV, se empezó a emplear la partícula relacionante *が* (*ga*), que indica el sujeto. La presencia de esta partícula "ga" dificultó la aplicación de las partículas emparejadas de los *kakari-musubi*.<sup>420</sup> Por ejemplo, entre las frases *花が無い* (*Hana ga nai*), *花がぞ無き* (*Hana ga zo naki*) y *花がや無き* (*Hana ga ya naki*) —las tres significan "no hay flor"—, la primera incluye solo la partícula que indica el sujeto "ga", y las demás frases incluyen también las partículas "zo" o "ya". Si las partículas relacionantes de los *kakari-musubi* tienen la función de enfatizar el vocablo que se ubica delante de estas partículas, la "ga" también tiene la función de marcar y aclarar qué vocablo constituye el sujeto. Por lo tanto, la presencia de las dos partículas en una función casi idéntica resulta redundante. Además, a partir de la época Kamakura, a causa de la necesidad de dejar clara la estructura de texto, el uso de la partícula "ga" se hizo común, y la transformación de la estructura gramatical también reflejó la de la lengua japonesa, que antiguamente daba más importancia a una estructura flexible y emocional, que a partir de este momento empezó a propiciar estructuras más consolidadas y lógicas.<sup>421</sup>

### 3.4.2. La formación del japonés moderno

La desaparición de los *kakari-musubi* no se limitó a la transformación del japonés literario, sino que, además, fomentó la evolución del japonés coloquial. Como

<sup>419</sup> La traducción de esta frase se encuentra en *竹取物語* (*El cuento del cortador de bambú*), traducido por Kayoko Takagi, Madrid, Editorial Trotta, 1998, p. 45.

<sup>420</sup> Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史* [*Nihongo no rekishi* / *Historia de la lengua japonesa*], Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 119.

<sup>421</sup> Idem., p. 119-120.

prueba de ello, en una obra titulada 愚管抄 [*Gukanshō* / *Notas budistas de un tonto*], recopilada en la primera mitad del siglo XIII, en la que se describe la evolución de la sociedad a través del principio de causalidad de la filosofía budista, y que incluye bastante vocablos coloquiales, el autor, Jien (1155-1225), insistió en la importancia de comprender el contenido de la obra a partir de la filosofía, la espiritualidad o la razón así como en el objetivo de difundir las ideas que contenía incluyen incluso a gente que no sabía leer. Igual que Jien apreció la importancia de los textos *wabun* —expresión japonesa—, los monjes insignes de la escuela *Jōdo-shū* también dejaron sus escritos sobre la doctrina del budismo en *wabun*, con el fin de predicarlo entre la gente poco ilustrada de entonces.<sup>422</sup> Al mismo tiempo, la modernización de la sociedad se tradujo en un fomento de los estudios y el conocimiento. El deseo de absorber u obtener nuevos conocimientos no fue exclusivo de las clases de nobles y monjes, que antaño se consideraban la élite intelectual, sino que los samurái y los comerciantes adinerados también empezaron a desearlo. Su interés por ampliar conocimientos tampoco se limitó a comprender la doctrina budista, sino que abarcó el confucianismo —que se introdujo en Japón en el siglo V y a partir del siglo XIV se convirtió en estudio obligatorio para los samurái—, la literatura china, el *waka* y la literatura clásica japonesa.<sup>423</sup> En las épocas Kamakura y Muromachi (1336-1573) también aparecieron transcripciones de obras clásicas escritas en chino y glosas de los libros sagrados budistas que incluían vocablos coloquiales y expresiones populares, ya que estos escritos estaban destinados a la gente común y no a los intelectuales o los estudiosos, respondiendo así al deseo de ilustrarse de la población común.<sup>424</sup>

Hasta el final de la época Muromachi (1336-1573), el centro de Japón se encontraba en Kioto. Esta capital no sólo era el núcleo de la política, sino también el alma de la cultura japonesa: el lenguaje de Kioto era la lengua "oficial" del país. Sin embargo, con el inicio del sogunato Tokugawa a partir del siglo XVII, el centro político se trasladó a Edo, el Tokio actual, y a partir de mediados del siglo XVIII esta ciudad también se convirtió en el centro cultural del país. Desde entonces, el lenguaje de Edo

---

<sup>422</sup> Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, *日本語の歴史 4 – 移りゆく古代語 –* [*Nihongo no rekishi 4 – Utsuriyuku kodai-go – / La historia de la lengua japonesa 4 – Transición de la lengua del tiempo antiguo –*], Tokio, Heibon-sha Library, 2007, p. 271-272.

<sup>423</sup> Idem., p. 275-276.

<sup>424</sup> Idem., p. 283-284.

empezó a ocupar el *estatus* de lengua estándar.

Con la transformación del lenguaje, la pronunciación también experimentó su propia transformación. Como hemos expuesto previamente, las vocales y las consonantes, que sumaban sesenta y una en la época Nara, se redujeron a cuarenta y cuatro (Fig. 16). La diferencia que existía entre い (*i*) e ゐ (*i*), y entre え (*e*) y ゑ (*e*) a finales del siglo XII, quedaron reducidas a い (*i*) y え (*e*) a comienzos del siglo XIV.

ば (ba)	だ (da)	ざ (dza)	が (ga)	わ (wa)	ら (ra)	や (ya)	ま (ma)	は (ha)	な (na)	た (ta)	さ (sa)	か (ka)	あ (a)
び (bi)		じ (dʒi)	ぎ (gi)		り (ri)		み (mi)	ひ (çi)	に (ni)	ち (tʃi)	し (ʃi)	き (ki)	い (i)
ぶ (bu)		ず (dzu)	ぐ (gu)		る (ru)	ゆ (ju)	む (mu)	ふ (ɸu)	ぬ (nu)	つ (tsu)	す (su)	く (ku)	う (u)
べ (be)	で (de)	ぜ (dze)	げ (ge)		れ (re)		め (me)	へ (he)	ね (ne)	て (te)	せ (se)	け (ke)	え (e)
ぼ (bo)	ど (do)	ぞ (dzo)	ご (go)		ろ (ro)	よ (jo)	も (mo)	ほ (ho)	の (no)	と (to)	そ (so)	こ (ko)	お (o)

Fig. 16 Pronunciaciones con signos diacríticos y sin ellos de la actualidad<sup>45</sup>

Así mismo, las veintisiete consonantes con el signo diacrítico que existían en el mismo período se redujeron a dieciocho; las pronunciaciones de じ (*ji*) y ぢ (*di*) y de ず (*zu*) y づ (*du*) fueron perdiendo su distinción y se redujeron a las pronunciaciones "dʒi" y "dzu", respectivamente. Esto significa que tampoco por escrito se distinguía la ortografía de, por ejemplo, いづる (*idzuru*) e いぢる (*idzuru*) —las dos palabras significan "salir" o "dirigirse hacia"—.<sup>46</sup> En cuanto a las pronunciaciones de は "*ɸa*" (*ha*), ひ "*ɸi*" (*hi*), ふ "*ɸu*" (*fu*), へ "*ɸe*" (*he*) y ほ "*ɸo*" (*ho*), que eran consonantes bilabiales, se convirtieron "*ha*", "*çi*", "*ɸu*", "*he*" y "*ho*", que son consonantes glóticas —la fricación se produce en las cuerdas vocales—. En resumen, las pronunciaciones que se emplean en la actualidad llegaron a tomar su forma en la época Edo.

En cuanto a los textos, a diferencia de las épocas anteriores, en la época Edo

<sup>45</sup> Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 32-34.

<sup>46</sup> Idem., p. 134-135.

las obras literarias empezaron a utilizar el registro coloquial en los diálogos, acercándolos todo lo posible a la lengua real, mientras que las partes narrativas continuaban estando escritas en lengua literaria clásica. El texto citado a continuación es un fragmento explicativo de la obra 浮世風呂 [Ukiyoburo / Escenas de un baño público en el mundo efímero]<sup>427</sup> (1809), en el que el autor describe aspectos de la vida cotidiana de los ciudadanos:

明日 貰湯に入て六欲の皮を磨き、いつも初湯の心地せらるるは、げにも朝ゆの入加減、嗚呼結構とや  
いはん。

*(Myonichi moraiyu ni irite rokuyoku no kawa wo surimuki, itsumo hatsuyu no kokochi seraruru wa, genimo asayu no irikagen, aa kekko toya ihan / Mañana cuando tome un baño, purificaré mis codicias acumuladas en los ojos, en el oído, en la nariz, en el paladar, en el cuerpo y en el alma mientras me lavo, y me sentiré tan afortunado como si me tomara un baño antes que nadie porque la temperatura del agua caliente será muy agradable).*<sup>428</sup>

En este texto explicativo se observa que aún se emplean vocablos de composición china como 明日 (*myōnichi*) o 六欲 (*rokuyoku*), es decir, palabras compuestas en *kanji*, así como *kakari-musubi* como en とやいはん (*toya ihan*), que ya no se empleaba para hablar; sin embargo, también palabras coloquiales como 磨き (*surimuri*). Este texto pertenece a un género literario que fue popular desde comienzos del siglo XVII hasta la segunda mitad del XVIII llamado 仮名草子 (*kana-zōshi*) o 浮世草子 (*ukiyo-zōshi*), que consiste en obras de ficción o semificción que abarcan temáticas variadas a través de los acontecimientos de la vida cotidiana. La popularización de este género contrasta con la estética de épocas anteriores, en las que se daba gran importancia a la elegancia, y que prefiere emplear vocablos conocidos por la mayoría de los lectores.<sup>429</sup> Por así decirlo, al entrar en la época Edo, la población propició la evolución del japonés moderno.

---

<sup>427</sup> El autor de esta obra, Shikitei Sanba (1776-1822), describió la vida cotidiana de los ciudadanos de los barrios populares utilizando unos baños públicos como escenario. Se considera una obra importante para la evolución de la lengua japonesa en la época Edo.

<sup>428</sup> Yamaguchi Nakami, 日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa], Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 131.

<sup>429</sup> Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, 日本語の歴史 5 –近代語の流れ– [Nihongo no rekishi 5 –Kindai-go no nagare– / La historia de la lengua japonesa 5 –La evolución hacia la lengua moderna–], Tokio, Heibon-sha Library, 2007, p. 260-261.



### 3.4.3. La evolución del lenguaje según la variación social

El momento en el que el japonés de lenguaje coloquial se hizo más patente con la aparición de nuevos estilos literarios, empezaron a aparecer como consecuencia de ello también nuevos vocablos: en la época Edo empezaron a aparecer pronombres personales como *わたくし (watakushi)*, *わたし (watashi)*, *わし (washi)*, *おれ (ore)* y *ぼく (boku)*, que significan "yo", o *おまえ (omae)*, *あなた (anata)* o *きさま (kisama)*, que significan usos similares a "usted" o "tú". El pronombre "watakushi" empezó a emplearse a partir de la época Kamakura, y en la época Edo se convirtió en "watashi" o "washi". Como en japonés existe el habla masculina y el femenina —que se expondrán con más detalle dentro del apartado "creación del japonés moderno" perteneciente a este capítulo—, entre estos pronombres personales mencionados arriba también existen algunos de uso exclusivo para hombres y mujeres: por ejemplo, "watakushi" o "watashi" son de uso femenino, aunque los hombres también los pueden usar, mientras que "washi", "ore" o "boku" son exclusivamente para hombres. "Anata" puede ser usado tanto por hombres como por mujeres, pero "omae" y "kisama" son de uso masculino en la actualidad. En la época Edo, "washi" era de uso femenino y "ore" lo usaban tanto mujeres como hombres; sin embargo, en el siglo XIX las mujeres dejaron de usar estos dos pronombres, que pasaron a ser de uso exclusivamente masculino, tal y como sucede hoy en día. En cambio, en el siglo XVII, hasta que apareció "anata", "omae" era la forma más respetuosa de dirigirse al interlocutor. Del mismo modo, "kisama" también era un pronombre respetuoso, mas en el siglo XIX ya no se lo consideraba así, y a comienzos del siglo XX pasó a utilizarse para insultar al interlocutor.

Por otro lado, con el inicio del sogunato Edo a comienzos del siglo XVII y el establecimiento de un nuevo sistema social, el lenguaje se dividió en función de la clase social que lo producía. La clase social que ostentaba el poder era la de los samurái, mientras que, por debajo de ella y por orden jerárquico, estaban la de los agricultores, artesanos y comerciantes. En la ciudad de Edo se hablaba el argot de los samurái, los artesanos y los comerciantes.

El argot de los samurái se basaba en el dialecto de la región de Mikawa —la actual provincia de Shizuoka— a causa de que el fundador del sogunato, Tokugawa Ieyasu, era oriundo de esta región y era esta la variante que hablaban sus vasallos. Los

samurái empleaban pronombres como *それがし (soregashi / yo)*, *われ (ware / yo)*, *われら (warera / nosotros)*, *われわれ (wareware / nosotros)*, *なんぢ (nanji / tú)*, *その方 (sono ho / tú)*, *そち (sochi / tú)*, *貴殿 (kiden / usted)* o *貴公 (kiko / usted)*, cuyo uso quedó establecido a mediados del siglo XVII.<sup>430</sup>

En el argot de la clase samurái había una clara distinción entre hombres y mujeres. Por ejemplo, si los hombres decían *言わさっしゃる (iwasassharu / dicen)*, en su lugar, las mujeres decían *お言いあそばす (oii asobasu / dicen)*. No obstante, el lenguaje típico de los samurái, incluidos estos pronombres, quedó en desuso a causa de la desaparición de la clase samurái al inicio de la restauración Meiji, por estar muy ligado este tipo de habla al sistema social de la época Edo.<sup>431</sup>

Aun así, ya que los samurái y sus familias formaban parte de la alta sociedad, los ciudadanos acomodados deseaban acercarse a ellos y enviaban para hacerlo a sus hijas a trabajar en las mansiones de los samurái de alto rango. Así, las hijas que fueron formadas a través de sus servicios en las residencias de los samurái empezaron a hablar como las mujeres de esta clase, lo cual permitió la difusión del lenguaje de los samurái entre las clases media y alta. Lo típico del lenguaje femenino era añadir el prefijo *お (o)* o el sufijo *もじ (moji)* a las palabras, como en *おみやげ (omiyage / souvenirs)*, *おさつ (osatsu / billete)*, *おさしみ (osashimi / sashimi, lonchas de pescado crudo)*, *しゃもじ (syamoji / espátula para servir arroz)*, *ゆもじ (yumoji / ropa interior)*, *ふもじ (fumoji / carta)* y *そもじ (somoji / tú)*. El origen de *お (o)* y *もじ (moji)* era el lenguaje de las doncellas de la corte imperial de la época Muromachi, y su uso empezó a difundirse entre las mujeres de la clase alta durante la época Edo. Finalmente, este lenguaje de las mujeres de la clase samurái se convirtió en el lenguaje de Yamate —*Yamate kotoba*—, difundido en la zona alta de Tokio a partir de la restauración Meiji.

Por otro lado, los comerciantes que trataban con los samurái no debían hablar como los ciudadanos de los barrios populares, aunque tampoco hablaban el lenguaje de los samurái: empleaban más bien un registro cortés. La época Edo fue un periodo en el que evolucionaron también los tratamientos, tal y como se expondrá en otro apartado.

---

<sup>430</sup> Mizuhara Akito, *江戸語・東京語・標準語 [Edo-go, Tokio-go, hyōjun-go / Los lenguajes de Edo, de Tokio y estándar]*, Tokio, Kōdan-sha Gendai Shinsho, 1994, p. 22-23.

<sup>431</sup> Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 158-159.

### 3.5. Las primeras traducciones de lenguas occidentales al japonés

#### 3.5.1. Antes de la restauración Meiji

Tal y como se ha expuesto hasta aquí, con la evolución de la escritura y la aparición de los silabarios *hiragana* y *katakana*, al ser difundido su uso en la sociedad también empezó a evolucionar el propio estilo literario. Sin embargo, no sólo aparecieron las primeras prosas y poesías de la literatura japonesa, sino que también empezaron a traducirse libros importados, aparte de los libros sagrados.

Según Donald Keene, crítico literario y difusor de la cultura japonesa, en el primer momento en que se tradujeron poemas chinos, las comparaciones y las metáforas de su estilo sonaban poco estilizadas para quienes los traducían, y no encajaban bien con las expresiones y referencias de la lengua japonesa; sin embargo, en poco tiempo no sólo se asimilaron estas técnicas, sino que se empezó a adaptarlas para que produjeran un mejor efecto literario en japonés.<sup>432</sup>

Cuando los misioneros católicos españoles y portugueses empezaron a llegar a Japón a finales del siglo XVI, su objetivo era predicar el catolicismo en el país, y uno de los primeros misioneros, San Francisco Javier, prestó atención al hecho de que los libros sagrados del budismo están escritos con *kanji* y a que, a pesar de que los chinos y los japoneses los leían cada uno a su manera, el significado de los textos sagrados era el mismo. Por ello pensó que podrían aplicar el mismo sistema a los catecismos y traducirlos en *kanji*.<sup>433</sup> Así, intentaron traducir diversos libros, no sólo los relacionados con el catolicismo —escribieron en *kanji* los libros destinados a la clase intelectual, pero lo hicieron en *hiragana* y *katakana* con los libros para la gente común—,<sup>434</sup> sino también textos de la gramática japonesa y diccionarios para los misioneros, con el fin de aprender el japonés. También se interesaron en la literatura japonesa y tradujeron *El cantar de Heike*, *太平記 (Taihei-ki / La gran pacificación)*<sup>435</sup> y *和漢朗詠集 [Wakan*

---

<sup>432</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 10 [Nihon bungaku no rekishi 10 / Historia de la literatura japonesa 10]*, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 95.

<sup>433</sup> Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, *日本語の歴史 4 – 移りゆく古代語 – [Nihongo no rekishi 4 – Utsuriyuku kodai-go – / La historia de la lengua japonesa 4 – Transición de la lengua del tiempo antiguo –]*, Tokio, Heibon-sha Library, 2007, p. 398-399.

<sup>434</sup> *Idem.*, p. 404.

<sup>435</sup> *太平記 (Taihei-ki / La gran pacificación)*; epopeya histórica japonesa, escrita a finales del siglo XIV. Trata principalmente del período de guerras continuas entre la Corte del Norte, dirigida por Ashikaga Takauji, y la Corte del Sur, regida por el emperador Godaigo en Yoshino; traducido por Twiggy Hirota, Carlos Rubio y Akikazu Yano, Madrid, Editorial Trotta, 2016.

*rōei-shū* / *Antología de poemas japoneses y chinos*]<sup>436</sup> así como libros de texto para los misioneros que aprendían japonés<sup>437</sup> y libros de carácter pedagógico al japonés, como las *Fábulas de Esopo*. Sin embargo, no prestaron atención a las obras consideradas maestras a causa a sus prejuicios contra el budismo. Del mismo modo, en los primeros momentos de la predicación, emplearon la palabra *Dainichi* para que los japoneses superpusieran la imagen de Jesucristo y la divinidad budista *Dainichi* (*Vairóchana*, en el nombre hindú) y asimilaban la primera, mas comprendieron que era imposible aplicar el nombre de la figura divina de otra religión al catolicismo y empezaron a utilizar términos específicos del catolicismo como *Dios*, *Santa Cruz*, *oración*, *padre*, *hermanos*, entre otros, y directamente sin traducirlos al japonés.<sup>438</sup>

Después de la introducción de los *kanji* y de la difusión de los *kanshi* —poemas en chino— entre la clase noble, la influencia ejercida por los misioneros fue la última impronta extranjera en la historia de Japón, ya que a partir de 1639 el país entró en un período del aislamiento diplomático que duró hasta 1854, y los únicos extranjeros que pudieron pisar suelo del territorio japonés fueron los chinos y los holandeses —aunque no podían circular libremente, sino que sólo podían acceder a un terreno ganado al mar llamado *Dejima*, que estaba en la bahía de Nagasaki—. Los estudiosos japoneses tradujeron libros especializados en medicina, astronomía, geografía o historia por indicación del gobierno; sin embargo, nadie tuvo la iniciativa de traducir obras literarias. En efecto, el objetivo de traducir los textos era asimilar los conocimientos útiles y necesarios y, por ello, el deleitarse con obras literarias traducidas estaba fuera de lugar.<sup>439</sup> Por lo tanto, aunque se tradujeron libros especializados, se tendría que esperar hasta finales del siglo XIX, después de la restauración Meiji, para que se tradujeran las primeras obras literarias.

En 1779, el décimo sogún, Ieharu, el gobernante de aquellos tiempos en Japón, recibió unos artículos de obsequio. Entre ellos se encontraba un texto compuesto por

---

<sup>436</sup> 和漢朗詠集 [*Wakan rōei-shū* / *Antología de poemas japoneses y chinos*], compilación de poemas chinos *kanshi* y poemas japoneses *waka*. La antología fue realizada por Fujiwara no Kintō a comienzos del siglo XI y contiene 588 poemas chinos compuestos por 30 poetas chinos y 50 poetas japoneses, y 216 poemas *waka* compuestos por 80 poetas japoneses.

<sup>437</sup> Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, 日本語の歴史4 – 移りゆく古代語– [*Nihongo no rekishi 4 --Utsuriyuku kodai-go / La historia de la lengua japonesa 4 –Transición de la lengua del tiempo antiguo–*], Tokio, Heibon-sha Library, 2007, p. 443-444.

<sup>438</sup> Idem., p. 401-402.

<sup>439</sup> Donald Keene, 日本文学の歴史 10 [*Nihon bungaku no rekishi 10 / Historia de la literatura japonesa 10*], Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 12 y 99.

una oda y un pasaje de prosa en latín cincelado en una lámina de cobre. Encargó traducirlo a Maeno Ryōtaku,<sup>440</sup> y este lo tradujo con la ayuda de un diccionario latín-japonés que había sido traído en los tiempos de la llegada de los misioneros a Japón en el siglo XVI. El método de traducción que empleó Maeno fue trasladar la oda al modo de la majestuosa poesía china, y la parte de prosa como un resumen traducido libremente. Era un método bastante atrevido, pero creó un precedente para las traducciones posteriores.<sup>441</sup> Antes de este trabajo, en 1771, Maeno había traducido junto con Sugita Genpaku<sup>442</sup> un tratado de anatomía traído de Holanda —*Anatomische Tabellen*, en su título original— que recibió el título de 解体新書 [*Kaitai Shinsho* / *Nuevo texto de anatomía*] en japonés. Debido a que no existían diccionarios holandés-japonés ni podían preguntar el significado de los términos a ningún intérprete holandés de *Dejima*, lo tradujeron como si se tratara de un criptograma, no palabra por palabra sino libremente o casi por intuición.<sup>443</sup> Como consecuencia de ello, la obra resultó ser un compendio sobre anatomía reescrito por los dos traductores.

La única excepción en este momento eran las traducciones de literatura china: desde la época Heian fueron traducidos tanto poemas como prosas y moralejas budistas. Sin embargo, como método, además de sustituir las palabras chinas por las japonesas siguiendo el contexto, modificando el orden de las partes y añadiendo las palabras necesarias como partículas relacionantes para adaptar el texto a la gramática japonesa, hacían tan sólo una “japonización” del texto que evitaba las expresiones chinas que resultaban poco claras para los lectores japoneses. Por lo tanto, la traducción de la literatura china propiamente dicha empezó en el siglo XVII.

### 3.5.2. El estilo literario a comienzos de la era Meiji

En cuanto al lenguaje que los autores de antaño empleaban, hay que remontarse en el tiempo hasta la época Heian: el estilo de lenguaje coloquial y el estilo

---

<sup>440</sup> Maeno Ryōtaku (1723-1803). Médico y experto en medicina holandesa. Desde 1771, tradujo junto con Sugita Genpaku un texto especializado de anatomía holandés, "*Anatoische Tabellen*", una tarea que requirió cuatro años. La traducción se conoce en Japón con el título 解体新書 (*Kaitai shinsho*).

<sup>441</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 10 [Nihon bungaku no rekishi 10 / La historia de la literatura japonesa 10]*, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 100.

<sup>442</sup> Sugita Genpaku (1733-1817), médico que ejerció la medicina occidental. Cuando se realizó la primera autopsia en Japón en 1754, comprobó la exactitud de la anatomía que estaba descrita en un libro especializado holandés, y años más tarde decidió traducirlo junto con Maeno Ryōtaku.

<sup>443</sup> Yamaguchi Nakami, *日本語の古典 [Nihongo no koten / El japonés clásico en obras clásicas]*, Tokio, Iwabam Shinsho, 2011, p. 218-219.

literario se asimilaban entonces, ya que los nobles escribían tal y como hablaban. No obstante, a partir del siglo XIII estos dos estilos empezaron a distanciarse, ya que a partir de la época de los samurái se daba preferencia al estilo literario de tono brioso y varonil.<sup>44</sup> Mientras el estilo de lenguaje coloquial evolucionaba, el estilo literario mantenía su forma a causa de su carácter conservador. En la época Edo, del siglo XVIII al XIX, aparecieron obras escritas en lenguaje coloquial, pero se consideraban de poco valor literario, a causa de que el estilo de lenguaje coloquial resultó quedar muy distanciado del literario. Asimismo, Ueda Akinari (1734-1809) y Takizawa Bakin (1767-1848) tradujeron obras chinas al japonés, pero como su método de traducción era muy libre, estas obras se consideran más creaciones literarias suyas que traducciones.<sup>45</sup>

Los textos oficiales estaban escritos, en general, en expresión china o en *kanji kana majiri-bun*. Sin embargo, eran compuestos con palabras y expresiones literarias que no se usaban en las conversaciones cotidianas, sino con las *gago* —palabras clásicas sofisticadas— escritas en *hiragana* y que se empleaban en la época Heian. El motivo de escribir los documentos oficiales en expresión china era que el empleo de dicho procedimiento atestiguaba la oficialidad del texto. La manera de expresarse en estos textos era como si se tradujera un texto chino palabra por palabra.<sup>46</sup> El distanciamiento de los estilos literario y de lenguaje coloquial resultó crucial para que se iniciara el movimiento de unificación de estos dos estilos.

Por otro lado, aún ya habiendo entrado en la era Meiji, las obras literarias se seguían escribiendo con el estilo literario que se mantenía desde hacía cientos de años y que nadie empleaba para hablar. Aunque era difícil de comprender, dicho estilo poseía una sonoridad que era agradable al oído gracias a un ritmo solemne que, incluso, al escucharlo era capaz de transmitir su elegancia al público que no sabía leer. Por ello, muchos autores eran reticentes a abandonar un estilo que sobrevivía desde hacía casi mil años, aunque los dramaturgos de comienzos del siglo XIX ya escribían en estilo de

---

<sup>44</sup> Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 105-125.

<sup>45</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 10 [Nihon bungaku no rekishi 10 / Historia de la literatura japonesa 10]*, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 97.

<sup>46</sup> Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 176-177, y Konno Shinji, *百年前の日本語 [Hyakunenmae no nihongo / El japonés de hace cien años]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2012, p. 46.

lenguaje coloquial.<sup>447</sup>

### 3.5.3. Las traducciones después de la restauración Meiji

Entrado el siglo XIX, algunos intelectuales tradujeron poesía europea, pero era imposible mantener el significado original, sobre todo por la falta de vocablos que expresaran adecuadamente las emociones en japonés, independientemente de que la traducción se alargara con todos los adjetivos posibles. A finales del mismo siglo —ya en la era Meiji (1868-1912)—, este mismo problema aún pervivía como una barrera insuperable, y los traductores se conformaron con el método de trasladar al japonés sólo las expresiones de sentimientos que existían y estaban codificados en la lengua japonesa.<sup>448</sup> Su lenguaje y tonalidad eran conservadores: los traductores seguían empleando los vocablos clásicos y el ritmo basado en la combinación de versos de cinco y siete sílabas (*shichi-go chō*) —la alternancia que confieren sutileza y elegancia al texto—. <sup>449</sup> La difícil tarea de traducir la poesía lírica europea se hizo posible abandonando el estilo y el lenguaje tradicionales, en el momento en el que la lengua japonesa asimiló nuevos vocablos después de que los traductores repitieran innumerables veces la labor de traducir palabra por palabra y empezaran a valorar cuán fiel era la traducción al original.<sup>450</sup>

Después de la restauración Meiji, la traducción de la Biblia y el Libro de Himnos evangelista fue un paso importante en la introducción de la cultura europea,<sup>451</sup> y la traducción de literatura occidental fue indispensable, como punto de partida, para la creación y evolución de la nueva literatura japonesa. En ese sentido, la traducción de novelas europeas fue la que ejerció más influencia en la literatura japonesa moderna; sin

---

<sup>447</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 10 [Nihon bungaku no rekishi 10 / Historia de la literatura japonesa 10]*, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 18.

<sup>448</sup> Idem., p. 105.

<sup>449</sup> Estilo de poesía que repite versos de 5 sílabas y 7 sílabas. Se suele emplear este estilo, aparte de poemas japoneses tradicionales *waka*, en las canciones infantiles, los himnos escolares y los cantos militares.

<sup>450</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 10 [Nihon bungaku no rekishi 10 / Historia de la literatura japonesa 10]*, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 104.

<sup>451</sup> El motivo del aislamiento político fue que los señores feudales de finales del siglo XVI se sintieron amenazados por la manera en que llegaron los misioneros a Japón: por ejemplo, un prelado español se dirigió a Japón en una fragata. Por ello, los señores feudales llegaron a la conclusión de que el catolicismo era beligerante y peligroso, y al mismo tiempo que el catolicismo era prohibido, los misioneros fueron expulsados del país. Después de la prohibición, los creyentes fueron perseguidos y apresados; si no renegaban de sus creencias, eran torturados y ejecutados. La prohibición del catolicismo duró hasta 1873.

embargo, las obras en sí no eran muy destacadas por su valor literario, puesto que el interés principal de entonces se dirigía a la modernización y la industrialización del país, y por tanto no importaba mucho mejorar el nivel cultural de los lectores ni se pensaba en introducir obras que ilustraran el nivel intelectual y cultural del momento.

Aun así, la traducción al japonés de *Self-Help* (1859), de Samuel Smiles, 西国立志篇 [*Saigoku risshi-hen*]<sup>452</sup> (1870), traducida por Nakamura Keiu (1832-1891), tuvo buena acogida entre unos jóvenes que querían aprender cómo alcanzar el éxito en la nueva sociedad moderna, mientras que en otras obras, como *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe o *La vuelta al mundo en ochenta días* de Julio Verne, también traducidas en 1878 y 1850 respectivamente, se empleó el estilo de expresión china *kanbun-tai*, y fueron obras que los lectores acogieron para satisfacer sus afanes de abrir su mente.<sup>453</sup> El momento en que aparecieron estas traducciones coincide con la insistencia de Tsubouchi Shōyō (1859-1935) en su obra 小説神髓 [*Shōsetsu shinzui* / *La esencia de novelas*] en elevar la literatura hasta un nivel artístico, y en su defensa de la literatura como instrumento para comprender la esencia de la civilización occidental.<sup>454</sup> Por otro lado, un traductor llamado Kobayashi Kenkichi defendía que las traducciones de textos extranjeros debían servir para introducir la cultura extranjera utilizando palabras fáciles de comprender, incluso para mujeres y niños y que debían ofrecer moralejas.<sup>455</sup> Por ello, los traductores no sólo intentaban emplear palabras fáciles para que los lectores entendieran las referencias y situaciones extranjeras, sino que también añadían comentarios explicativos. Así pues, la traducción, en los primeros momentos, solía emplearse como método para recalcar las cualidades y defectos de la manera de ser del pueblo japonés, aprovechando la cultura europea como reflejo.<sup>456</sup>

Los traductores de esos tiempos podían dividirse en tres grupos. Los del primer grupo consideraban que el objetivo de su trabajo era instruir a los lectores incultos, tales como mujeres y niños principalmente, y daban más importancia a ofrecer

---

<sup>452</sup> 西国立志篇 [*Saigoku risshi-hen*], 1870, sin ningún dato de la editorial; en la actualidad, se encuentra una edición de dicha obra publicada por Kōdansha Gakujutsu Bunko, Tokio, 1981.

<sup>453</sup> Okuno Takeo, 日本文学史 -近代から現代へ- [*Nihon bungaku-shi -kindai kara gendai he-* / *Historia de la literatura japonesa -de la era moderna a la contemporánea-*], Tokio, Chūkō Shinsho, 1970, p. 19.

<sup>454</sup> Idem., p. 24-25.

<sup>455</sup> Donald Keene, 日本文学の歴史 10 [*Nihon bungaku no rekishi 10* / *Historia de la literatura japonesa 10*], Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 111.

<sup>456</sup> Idem., p. 111.



una moraleja útil para los lectores que a reproducir la calidad literaria del original en sí mismo. Los del segundo grupo eran los que aparecieron cuando empezó el movimiento de Defensa de la Libertad y los Derechos Civiles a finales del siglo XIX, y el público al que se dirigían eran varones adultos, a los que intentaban inculcar las ideologías políticas europeas. Sin embargo, el grupo más importante para la historia de la traducción de la era moderna japonesa es, sin duda, el tercero: el de aquellos traductores que apreciaban la literatura extranjera por su valor literario y artístico. Su objetivo principal era difundir la sensibilidad emocional de los europeos a través de la literatura.<sup>457</sup> En este aspecto, Ōyama Teiichi (1904-1974) señaló en su obra *洛中書簡 [Rakuchū shokan / Misivas en Kioto]* (1944) que "las obras literarias traducidas son las obras publicadas en forma de traducción. No es una simple traducción de una obra literaria", y también que "la traducción bien hecha tiene que nacer de la firme ambición de crear una obra literaria".<sup>458</sup>

Entre los traductores del tercer grupo se encuentran Oda Jun'ichirō (1851-1919) y Fukuzawa Yukichi (1835-1901). Oda leyó las *Ernest Maltravers* y su segunda parte *Alice* de Edward Bulwer-Lytton en el barco en el que volvía a Japón después de estudiar derecho en Inglaterra, y decidió traducirlas bajo el título japonés de *花柳春話 [Karyū shunwa]* a causa de la gran emoción que le produjeron. Intentó describir la variación de los sentimientos o las emociones en la vida europea citando ejemplos concretos, pero su método era el de traducir palabra por palabra en el estilo chino *kanbun chokuyaku-tai*. Además, la traducción publicada en 1878 no corresponde completamente al texto original, aunque fue publicada de nuevo en 1883 utilizando el ritmo *七五調 shichigo-chō* así como añadiendo lecturas auxiliares, *furigana*, para facilitar su lectura con el fin de presentar las costumbres occidentales y ayudar a los lectores japoneses a entender esta historia inglesa moderna. El método empleado por Oda era, por así decirlo, una extranjerización del texto en la primera traducción y una domesticación en la segunda. Por otro lado, Fukuzawa Yukichi formó parte de la delegación enviada a los Estados Unidos en 1859, un año después de que Japón firmara

---

<sup>457</sup> Idem., p. 111-113.

<sup>458</sup> Inoue Ken, 文豪の翻訳力 近現代日本の作家翻訳 谷崎潤一郎から村上春樹まで [Bungō no honyaku-ryoku – Kingendai Nihon no sakka hon'yaku, Tanizaki Jun'ichirō kara Murakami Haruki made / El valor de escritores como traductor – la traducción de los escritores japoneses modernos y contemporáneos desde Tanizaki Jun'ichirō hasta Murakami Haruki], Tokio, Random House Japan, 2011, p. 24 y p. 29.

el tratado de Amistad y Comercio —también conocido como Tratado Harris—, y viajó tres veces a Europa; más tarde, explicaría las costumbres occidentales a partir de su propia experiencia.

Cuando un traductor, Asahina Chisen (1862-1939),<sup>459</sup> tradujo la obra inglesa *Kenelm Chillingley*, también de Edward Bulwer-Lytton, bajo el título japonés de 繫思談 *Keishidan* —el título en japonés viene de las iniciales del título original adaptadas en los *kanji* utilizados por su valor fonético— en 1885,<sup>460</sup> intentó trasladar lo mejor posible el ambiente del texto original en el texto traducido y evitó tergiversar el original, temiendo que los lectores japoneses no fueran capaces de entender el texto. Puesto que tradujo literalmente no sólo el texto sino también las frases hechas, la traducción sonaba algo forzada, aunque este estilo de traducción literal terminaría por ejercer una gran influencia tanto en traducciones posteriores como en la propia evolución del japonés moderno. Por ejemplo, antes de la publicación de esta traducción no era normal encontrar pronombres personales como 彼 (*kare* / él) o 彼女 (*kanojo* / ella) en los textos japoneses; sin embargo, al poco tiempo el uso de estos pronombres personales se hizo habitual. Las comparaciones y las metáforas, que en un primer momento no armonizaban en absoluto con las expresiones japonesas, fueron siendo asimiladas sin que nadie se diera cuenta, y se convirtieron en recursos indispensables para elaborar textos.

Sin embargo, las dificultades con las que los traductores se enfrentaban al traducir las novelas europeas eran formidables, hasta el punto de verse olvidados a omitir algunas partes del texto o añadir frases explicativas acerca de, por ejemplo, los nombres de los personajes o los de los lugares, costumbres y tradiciones europeas mencionados que, si bien eran muy evidentes para los lectores europeos, eran totalmente desconocidos para los japoneses.

También era frecuente que el desenlace de la historia fuera completamente diferente en el original y en la traducción. Por ejemplo, una obra de Fortuné du

---

<sup>459</sup> Asahina Chisen (1862-1939), periodista y crítico de política. Mientras estudiaba Derecho en la Universidad de Teikoku, empezó a trabajar como periodista. Su ideología política se basaba en la teoría de la constitución estatal de Karl Rathgen. Despreciaba los partidos políticos y las asambleas, y se aferraba al ideal de la nación administrada por la burocracia.

<sup>460</sup> Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, 日本語の歴史6 –新しい国語への歩み– [Nihongo no rekishi 6 –Atarashii kokugo heno ayumi– / La historia de la lengua japonesa 6 –El avance hacia el nuevo japonés–], Tokio, Heibon-sha Library, 2007, p. 198.

Boisgobey titulada *Les deux merles de m. de Saint-Mars* se tradujo al japonés bajo el título de 鉄仮面 [*Tekkamen / La máscara de hierro*].<sup>461</sup> En el original, al final de la historia el protagonista aparece muerto, pero en la primera traducción no muere, o más bien, sí parece haber muerto pero resucita. Esta obra ha sido traducida al japonés varias veces, pero quien la tradujo por primera vez, el traductor que "no mató" al protagonista, fue Kuroiwa Ruikō.<sup>462</sup> Este tradujo varias obras europeas como *Los miserables* de Víctor Hugo o *El Conde Montecristo* de Alexandre Dumas entre otras, pero su método de traducción no era palabra por palabra, sino que leía toda la obra y después, a partir de su sinopsis, creaba una nueva obra para presentarla como traducción. Su método no era traducir, sino más bien realizar la "refundición" de la obra. Por añadido, para Ruikō, que era periodista, lo importante era la integración del periódico como medio de comunicación en el campo del entretenimiento con el fin de atraer potenciales lectores.<sup>463</sup>

### 3.5.4. La contribución de Morita, Futabatei y Mori a la traducción

Alrededor de 1890, empezaron a aparecer algunos traductores que defendían la fidelidad al texto original. Futabatei Shimei,<sup>464</sup> Mori Ōgai,<sup>465</sup> Uchida Roan<sup>466</sup> y Morita

---

<sup>461</sup> Fue traducido por Kuroiwa Ruikō y fue publicado en serie desde diciembre del 1892 hasta junio del 1893 en el periódico *Yorozu Chōhō* del que Kuroiwa era propietario y director de redacción. Después, fue publicado en un volumen separado. En 1938, el escritor Edogawa Ranpō (江戸川乱歩) —la transliteración en *kanji* de Edgar Allan Poe— (1894-1965, novelista) reescribió la obra para destinarla a los niños basándose en la versión de Kuroiwa.

<sup>462</sup> Kuroiwa Ruikō (1862-1920). Su nombre real es Kuroiwa Shūroku. Pensador, novelista, traductor y periodista. Le apodaron "Shūroku, el Víbora". También creó el género de novela policíaca. Su idea sobre la literatura era que las lecturas debían reflejar la belleza tanto artística como ética. Rechazaba totalmente el naturalismo, que ponía énfasis en el feísmo y elogiaba las ideas moralizadoras.

<sup>463</sup> Kōnosu Yukiko, 明治大正翻訳ワンダーランド [*Meiji Taishō honyaku wonderland / Meiji y Taishō, las épocas de mil asombros para las traducciones*], Tokio, Shinchō Shinsho, 2005, p. 64

<sup>464</sup> Futabatei Shimei (1864-1909). Novelista de la era Meiji. Su verdadero nombre era Tatsunosuke Hasegawa. Fue el precursor de la literatura moderna e intentó difundir el estilo unificado de lo hablado y lo escrito. También estableció el estilo con el análisis psicológico profundo. Su nombre, Futabatei Shimei, es su seudónimo, y se dice que escogió este nombre como corrupción fonética de "Kutabatte shimae (¡Que te jodas!)", para hacerse sentir apocado por la publicación de su obra más representativa, 浮雲 [*Ukigumo / Nubes errantes*] y también debido a que publicó esta obra en nombre de su amigo Tsubouchi, por no tener confianza en sí mismo como literato.

<sup>465</sup> Mori Ōgai (1862-1992). Literato y médico militar. Después de estudiar Medicina en Alemania, presentó el poemario de poesías europeas traducidas 於母影 [*Omokage / Imágenes*] y su primera novela 舞姫 (*Maihime / La bailarina*). Publicó varias novelas y sus traducciones de las novelas 即興詩人 (*Sokkyō shijin / El improvisador*) de Andersen y *Fausto* de Goethe son muy conocidas. Se considera el mejor conocedor del naturalismo europeo, junto con Natsume Sōseki; por lo tanto, también era uno de los mayores oponentes del naturalismo japonés.

<sup>466</sup> Uchida Roan (1868-1929). Crítico literario y novelista. También tradujo algunas obras de la literatura rusa como 罪と罰 (*Tsumi to batsu / Crimen y castigo*) de Dostoiévski y 復活 (*Fukkatsu / Resurrección*) de Tolstói.

Shiken<sup>467</sup> formaron parte de este grupo. También aparecieron mujeres traductoras como Wakamatsu Shizuko<sup>468</sup> —la primera traductora en Japón— y Koganei Kimiko.<sup>469</sup> Sin embargo, tal fue la importancia de Morita, Futabatei y Mori como traductores que Tsubouchi Shōyō,<sup>470</sup> en su ensayo *文学その折々* [*Bungaku sono oriori / Obras literarias de cada etapa*], los alabó en gran medida, calificando a Morita como el principal experto en traducción de literatura inglesa, a Mori en literatura alemana y a Futabatei en literatura rusa.<sup>471</sup>

La dedicación de Morita a la traducción coincide con la época en que los traductores se esforzaban por escribir combinando armónicamente palabras japonesas autóctonas —*yamato-kotoba*— con palabras de composición china —*kango*— y europeas. Morita encontró su propio estilo empleando más palabras de composición china y menos de origen europeo, además de las japonesas. Pese a que en esa época también abundaban las traducciones no sólo libres, sino incluso atrevidas, que modificaban libremente la historia y el desenlace, sus traducciones eran muy fieles al texto original, y su trabajo llegó a sentar cátedra para traducciones posteriores. Su método era cercano a la traducción palabra por palabra, pero sirvió para estimular la evolución del estilo de la traducción. Por así decirlo, este cambio en el estilo de las traducciones incluso provocó una evolución de la lengua japonesa.

Según Kōnosu Yukiko, traductora de obras literarias, Morita afirmaba que la traducción no consistía en "allanar" las diferencias que existían entre el texto de partida y el de llegada, sino que tenían que mostrarse estas diferencias tal y como se daban. Dicho en otras palabras, la traducción era el producto del choque entre dos lenguas y

---

<sup>467</sup> Morita Shiken (1861-97). Traductor. Después de viajar por Europa como periodista, despertó a la literatura y desarrolló sus actividades en el ámbito de la traducción y la crítica literaria. Contribuyó a la traducción de las obras de Víctor Hugo y, aparte de esta labor, su traducción de *十五少年* (*Jūgo shōnen / Dos años de vacaciones*), de Julio Verne es muy reconocida.

<sup>468</sup> Wakamatsu Shizuko (1864-1896), pedagoga, traductora y escritora. Tradujo al japonés *小公子* (*Shōkōshi / El pequeño lord / Little Lord Fauntleroy*) de Frances Hodgson Burnett.

<sup>469</sup> Koganei Kimiko (1870-1956), poeta y traductora. Era la hermana menor de Mori Ōgai y colaboró con el grupo literario *Shinsei-sha*, del que su hermano era uno de sus fundadores, para traducir la recopilación de poemas europeos *Omokage* [*Imágenes*] (1889).

<sup>470</sup> Tsubouchi Shōyō (1859-1935), novelista, crítico literario, traductor y dramaturgo. Ejerció una gran influencia con su obra *小説神髓* [*Shōsetsu Shinzui / La esencia de novela*] en la formación de la literatura moderna japonesa.

<sup>471</sup> Kōnosu Yukiko, *明治大正翻訳ワンダーランド* [*Meiji Taishō honyaku wonderland / Meiji y Taishō, las épocas de mil asombros para las traducciones*], Tokio, Shinchō Shinsho, 2005, p. 13; según Kōnosu, Tsubouchi calificaba en su obra a estos traductores destacados con la palabra "nyorai" (*divinidad budista*).

dos culturas. A veces, entre las dos lenguas y culturas se producen discrepancias, y Morita cuestionaba que estas discrepancias debieran borrarse. Desde su punto de vista, una traducción que intentara homogeneizar las diferencias irreconciliables entre dos lenguas y culturas no era aceptable.<sup>472</sup> Los autores de las primeras traducciones de obras extranjeras se habían esforzado por domesticar los textos extranjeros para los lectores japoneses —quienes tenían muy pocos conocimientos sobre Occidente—, y el cuestionamiento que Morita planteaba era hasta qué punto era lícita dicha domesticación. En este aspecto, Venuti comenta en su obra *The Translator's Invisibility* (1995):

Translation is the forcible replacement of the linguistic and cultural difference of the foreign text with a text that will be intelligible to the target-language reader. This difference can never be entirely removed, of course, but it necessarily suffers a reduction and exclusion of possibilities -and an exorbitant gain of other possibilities specific to the translating language. (...) The aim of translation is to bring back a cultural other as the same, the recognizable, even the familiar; and this aim always risks a wholesale domestication of the foreign text, often in highly self-conscious projects, where translation serves an appropriation of foreign cultures for domestic agendas, cultural, economic, political.<sup>473</sup>

Morita se esmeraba, cotejando los dos textos, en afinar la distinción de las palabras, las distintas partes de la oración, la longitud de las frases e incluso las connotaciones de cada palabra a la hora de traducir: por así decirlo, perseguía la armonía de las palabras japonesas, *wago*, y las de composición china, *kango*. Estaba convencido de que siempre existía una frase o una palabra en la lengua de llegada que encajaba espontáneamente en el contexto de la frase o la palabra del texto original, y de que el traductor no debía cejar en su esfuerzo por encontrarlas.<sup>474</sup>

Futabatei Shimei dio un gran impulso a la difusión de la literatura rusa en Japón al traducir obras de Turguénev incluidas en 獵人日記 (*Ryojin nikki* / *Memorias de un cazador*), tales como あひびき [*Aibiki* / *Encuentro secreto de los enamorados*] y

---

<sup>472</sup> Idem, p. 20-21.

<sup>473</sup> Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility —A history of translation*, Londres, Routledge, 1995, p. 18.

<sup>474</sup> Kōnosu Yukiko, 明治大正翻訳ワンダーランド [*Meiji Taishō honyaku wonderland* / *Meiji y Taishō, las épocas de mil asombros para las traducciones*], Tokio, Shinchō Shinsho, 2005, p. 18-19 y p. 23.

めぐりあひ [*Meguriai / Reencuentro*] en 1888, y desde entonces hasta el principio de la era Taishō, Turguénev y Tolstói fueron muy populares.<sup>475</sup>

Cuando Tsubouchi incitó a Futabatei a traducir obras rusas, éste intentó traducir en 1886 una parte de 父と子 (*Chichi to ko / Padres e hijos*), también de Turguénev, aplicando el estilo *genbun-icchi*, que unifica la lengua oral y la escrita. Shimei realizaba sus traducciones con el objetivo de forjar el estilo *genbun-icchi* en el campo de la traducción. Al traducir *Encuentro secreto de los enamorados* y *Reencuentro* rehusó modificar en absoluto el original: no le parecía bien omitir ni siquiera un punto o una coma del texto original, e incluso procuró hacer coincidir el número de palabras empleadas en la traducción y en el original. No sólo tradujo con total fidelidad al texto original, sino que también se esmeró en seleccionar las palabras japonesas que producían el mejor efecto posible en la traducción: descartó las expresiones y las figuras retóricas japonesas tradicionales e introdujo un lenguaje coloquial novedoso para reflejar el mundo literario de Turguénev.<sup>476</sup>

Ante esta postura de Futabatei, muchos años después de su muerte, Mori Ōgai señalaría:

El trabajo de traducción de Futabatei merece ser elogiado. Su manera de traducir fue canónica, y la traducción en general debe ser realizada de esta manera. Existen muchas traducciones que lo hacen de otra; sin embargo, es un error. Aunque fuera muy elogiado por su trabajo, el difunto nunca se habría mostrado satisfecho.<sup>477</sup>

En cuanto a Mori Ōgai, publicó, junto con otros traductores del grupo literario *Shinsei-sha*, la recopilación de poemas europeos 於母影 [*Omokage / Imágenes*] (1889), que incluía obras de Heine, Kellner, Schaeffer y Byron. A pesar de que esta traducción fue objeto de críticas por su estilo sutil y tradicional y porque mezclaba hábilmente palabras japonesas y palabras de composición china bien seleccionadas, lo cual parecía

---

<sup>475</sup> Idem., p. 9.

<sup>476</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 10 [Nihon bungaku no rekishi 10 / Historia de la literatura japonesa 10]*, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 200.

<sup>477</sup> Sekikawa Natsuo, *二葉亭四迷の明治四十一年 [Futabatei Shimei no Meiji yonjū-ichi nen / Lo que significaba el año 41 de la era Meiji para Futabatei Shimei]*, Tokio, Bunshun Bunko, 2003, p. 49-50; la traducción del pasaje citado se ha realizado por la autora de esta tesis por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

ir en contra del objetivo de presentar la lírica europea moderna en Japón, fue, sin embargo, el segundo libro de poemas europeos traducido después de *新体詩抄* [*Shintaishi-shō* / *Poemario de nuevos poemas*] (1882), y con su uso de la rima occidental ejerció una innegable influencia sobre el movimiento romántico japonés.<sup>478</sup>

El texto más emblemático de Mori en el ámbito de la traducción de obras europeas es *即興詩人* (*Sokkyō shijin* / *El improvisador*),<sup>479</sup> de Hans Christian Andersen, que requirió nueve años de trabajo (1892-1901). Es una obra maestra que su ritmo fluido invitaba a los lectores a entrar en el ambiente romántico italiano, y hoy en día se valora como un clásico de la traducción por la belleza del texto. Aun así, Mori también tuvo que enfrentarse a la misma dificultad que tenían los demás traductores contemporáneos: cómo hacer comprensibles los nombres de personas o lugares que eran desconocidos para los lectores japoneses. Entre explicarlos o eliminarlos, Mori optó por añadir muchas notas a la traducción.<sup>480</sup> Por otro lado, Mori también inventó numerosas palabras nuevas: algunas traducidas respetando el significado original, como *交響曲* (*kōkyō-kyoku* / *sinfonía*), *協奏曲* (*kyōsō-kyoku* / *concierto*) o *奏鳴曲* (*sōmei-kyoku* / *sonata*), y otras con las que intentaba transmitir el sentido general. Aunque los nombres concretos podían escribirse en *katakana* sin que los japoneses conocieran el referente, nombres abstractos como *世紀* (*seiki* / *siglo*) eran más difíciles, y a veces la lengua japonesa, después de buscar otras alternativas, optó por utilizar la palabra creada por Mori.<sup>481</sup>

Aunque no se trate de ningún método de traducción, también merece la pena incluir un episodio relacionado con Mori: cuando surgió la cuestión de actualizar la ortografía en 1908, Mori también formó parte del comité para debatir y conformar la cuestión. Su postura fue la de una rotunda oposición a actualizarla. Su argumento se basaba en que la ortografía está relacionada con la historia de la lengua japonesa; aunque la comprensión de la lengua oral se inicia a través del oído y la de la lengua

---

<sup>478</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 10* [*Nihon bungaku no rekishi 10* / *Historia de la literatura japonesa 10*], Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 264.

<sup>479</sup> *即興詩人* (*Sokkyō shijin* / *El improvisador*), una obra de Hans Christian Andersen, publicada en 1835 en Dinamarca; traducida por Mori Ōgai al japonés literario clásico entre 1892-1901 y publicada 1902 por Shunyō-dō, Tokio. La traducción al castellano por Enrique Bernádez, Madrid, Nórdica Libros, S.L., 2009.

<sup>480</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 10* [*Nihon bungaku no rekishi 10* / *Historia de la literatura japonesa 10*], Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 120-122.

<sup>481</sup> Idem., p. 122.

escrita a través de la vista, la diferencia entre la pronunciación y la escritura que corresponde a ella se puede atribuir al carácter conservador de la expresión escrita, aunque tampoco sería necesario que la escritura tenga que obedecer a la evolución fonética.<sup>482</sup> Finalmente, debido a esta resistencia por parte de Mori, la actualización tuvo que esperar hasta el año 1946 para su realización, tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. Este episodio demuestra que la figura de Mori fue muy influyente no solo en el mundo literario, sino también en el escenario gubernamental.

Hubiera inventado o no Mori alguna palabra que otra, cada vez que aparecía una nueva traducción, no sólo de obras literarias sino también de textos especializados, el número de vocablos de la lengua japonesa se enriquecía. Los autores de poemas escritos en formas japonesas insistieron en conservar las palabras y expresiones antiguas y tradicionales, pero finalmente se vieron obligados a admitir la necesidad de incorporar nuevas palabras para crear obras ligadas a la vida moderna. Las dificultades y los esfuerzos por traducir las obras europeas contribuyeron a aumentar el vocabulario y enriquecer el lenguaje japonés en apenas veinte años.

En relación a la traducción de poesía europea moderna, no se debe olvidar del nombre de Ueda Bin,<sup>483</sup> uno de los escritores laureados que reconocieron el talento literario de Tanizaki en el inicio de su trayectoria, que publicó una recopilación de poemas europeos traducidos bajo el título de 海潮音 (*Kaichō-on / Murmullos de la mar*) en 1905. En este poemario se incluyen cincuenta y siete poemas de veintinueve poetas, entre ellos catorce franceses. En aquellos tiempos se conocía un poco la poesía inglesa y alemana, pero Ueda dio a conocer la francesa por primera vez en Japón. Tenía una habilidad sorprendente con las lenguas extranjeras, pero también era capaz de expresarse en un japonés literario clásico y elegante, y tradujo los poemas con maestría. Aunque esta traducción ha sido criticada por ser poco fiel al significado y la estructura de los originales, también es cierto que su éxito ejerció una gran influencia en los poetas posteriores.

---

<sup>482</sup> Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, *日本語の歴史7 – 世界の中の日本語 – [Nihongo no rekishi 7 – Sekai no naka no nihongo – / La historia de la lengua japonesa 7 – La posición del japonés en el mundo –]*, Tokio, Heibon-sha Library, 2007, p. 211-215.

<sup>483</sup> Ueda Bin (1874-1916). Poeta y crítico literario. Es conocido como traductor de poemario 海潮音 *Kaichō-on (Murmullos de la mar)*. Impartió clases en la Universidad Imperial de Tokio y la de Kioto. No publicó muchas obras, pero ejerció una gran influencia en los escritores e intelectuales posteriores por su vasto conocimiento de las corrientes literarias y culturales europeas de la época.



El *boom* de la traducción de obras modernas de la segunda mitad del siglo XIX fue relativamente corto, a causa de que alrededor de la década de 1880 se produjo la revalorización de Ihara Saikaku<sup>484</sup> como reacción a la literatura europea. Pese a eso, las obras occidentales se traducían no sólo una vez, sino en muchas ocasiones varias veces y de manera simultánea por parte de varias editoriales. Por añadido, cada vez que se traducía la misma obra, tanto el estilo como las expresiones que en un primer momento resultaban poco familiares o rígidas los lectores las iban asimilando.

Ante el hecho de que la traducción era algo ininteligible y de que a menudo era resultado de una libre interpretación o incluso tergiversación por parte del traductor, en el ensayo 翻訳製造株式会社 [*Honyaku seizō kabushiki kaisyā / La industria de fabricantes de traducciones Cía.*], Togawa Shūkotsu realizó esta crítica irónica :

読んだ処で斯うして出来た翻訳は容易に解りっこないからである。解っては翻訳ではない。解らない処に翻訳の価値があるのである。実に不思議な事であるが、日本では翻訳と云ふと解らないものになつて居る。

(Aunque la lean, no comprenderán la traducción realizada de esta manera. Porque si es comprensible, es que no se trata de una traducción. El valor de la traducción se encuentra en el hecho de que no se comprenda. Es muy extraño, pero en Japón tienen entendido que la traducción es algo ininteligible.)<sup>485</sup>

En su ensayo 現代口語文の缺點について [*Gendai kōgo-bun no ketten ni tsuite / Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno*], Tanizaki hace el siguiente comentario:

早い話が西洋哲學の翻譯書で、敢えて名文と云はない迄も、意味がはつきり分るやうに書いてあるものは甚だ少い。英語もしくは獨逸語の書に着いて、コツコツと字引を引きながらでも拾ひ讀みをした方がまだ呑み込めると云ふ場合が多い。

(Hay muy pocas traducciones de textos filosóficos occidentales que expongan contenidos de

---

<sup>484</sup> Ihara Saikaku (1642-93). Poeta de haiku y escritor de libros populares *Ukiyo-zōshi*. Tenía la habilidad de componer muchos poemas haiku en poco tiempo, y después de la muerte de su maestro, se convirtió en escritor de *ukiyo-zōshi*.

<sup>485</sup> Togawa Shūkotsu, 翻訳製造株式会社 [*Honyaku seizō kabushiki kaisyā / La industria de la traducción Cía.*], Tokio, Kaizō, 1927, versión Kindle, location No.38. La traducción ha sido realizada por la autora de esta tesis.

manera clara, y mucho menos que contengan pasajes realmente bien escritos. En muchos casos es mejor leer las obras en inglés o alemán, aún teniendo que consultar pacientemente el diccionario, pues así se entienden mejor.)<sup>486</sup>

Así mismo, en el ensayo 文章読本 *Bunshō dokuhon* [Manual para elaborar textos], Tanizaki pone de manifiesto su desaprobación acerca de no sólo mala calidad de traducciones sino también la postura pasiva de lectores hacia dicha producción:

實際、翻譯文と云ふものは外國語の素養のない者に必要なのでありますが、我が國の翻譯文は、多少とも外國語の素養のない者には分りにくい。ところが多くの人々はこの事實に氣が付かないで、化け物的文章でも立派に用が足せるものと思つてゐる、考へると寔に滑稽であります。

(De hecho, la traducción se hace necesaria para quienes no comprenden idiomas extranjeros; no obstante, el texto traducido a nuestro idioma es difícil de comprender para la gente que no sabe lenguas extranjeras. A pesar de eso, mucha gente no se da cuenta de este hecho y es ridículo que estos textos transformados sean suficientes.)<sup>487</sup>

Pero esos tiempos quedaron atrás, y la traducción consolidó su posición rápidamente en el seno de la literatura de la era Meiji. Como consecuencia, los japoneses se fueron acostumbrando a la literatura europea y hoy en día siguen leyendo obras traducidas de géneros muy variados.

### 3.6. Referentes para la renovación del japonés literario moderno

#### 3.6.1. El inicio del movimiento *genbun-itchi*

Al entrar en la era Meiji, tal y como hemos expuesto en el capítulo anterior, se produjeron numerosos cambios a causa de la restauración Meiji (1868). Entre dichos cambios, uno fue el del libre tránsito para los japoneses, quienes —especialmente

---

<sup>486</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 現代口語文の歛點について [Gendai kōgo-bun no ketten ni tsuite / Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno], Tokio, Kaizō, 1929; la obra citada para la tesis está incluida en 谷崎潤一郎全集第21卷 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol. 21], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 155. La traducción del pasaje citado se encuentra en la página 541 de Anexo I de la tesis, realizada por la autora de esta.

<sup>487</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos], Tokio, Chūō Kōron, 1934; la edición empleada para la tesis está incluida en 谷崎潤一郎全集第21卷 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 47; la traducción del pasaje citado se encuentra en la página 618 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

agricultores y artesanos— a lo largo de la época Edo no podían trasladarse ni circular libremente. Esta prohibición fue la causa de la diferencia dialectal existente entre un sitio y otro, que propiciaba que en el transcurso de pocos kilómetros ya se hablara un dialecto distinto.<sup>488</sup> Por lo tanto, unificar el lenguaje era un asunto que urgía de solución. Como expondremos con más detalle el proceso de formación del japonés estándar en otra sección de la presente tesis, en este punto nos limitaremos únicamente a comentar que, finalmente, fue el dialecto que se hablaba en una zona concreta de Tokio llamada Yamanote, el que se convirtió en el japonés estándar que se sigue hablando en la actualidad.

Aunque se decidiera que el dialecto de Yamanote fuese el japonés estándar, el hecho de que el japonés hablado y el escrito estuvieran todavía muy lejos el uno del otro fue el motivo por el que se inició el movimiento de *genbun-itchi*; la unificación de lo hablado y lo escrito por la que se buscaba acercar la expresión escrita a la oral. A pesar de que lo oral y lo escrito son expresiones de naturaleza completamente distinta —ya que lo oral es una herramienta para transmitir o comunicar información a los interlocutores o al público en general que se encuentra frente al mensajero o el hablante, al tiempo que lo escrito sería una forma de expresar lo sentido o lo pensado de un modo objetivo— surgió la idea entre los intelectuales de la época de unificarlas al darse cuenta de lo alejadas que estaban entre ellas estas dos formas de expresión.<sup>489</sup> No obstante, el movimiento de *genbun-itchi* no empezó con la llegada de la restauración Meiji, sino que tiene su origen unos años antes, concretamente en 1866, con la presentación de un memorial de Maejima Hisoka (1835-1919), que reclamaba la abolición del uso del *kanji* para, en su lugar, dar paso a una escritura integral basada en el *hiragana* o *katakana* que incluyera palabras fáciles de comprender y que, así mismo, cumpliera con el propósito de unificar lo oral y lo escrito.<sup>490</sup> En el trasfondo de esta reclamación subsistía también el hecho de que los intelectuales de entonces se percataron de la cercanía de lo hablado y lo escrito en las lenguas occidentales. Algo,

---

<sup>488</sup> Mizuhara Akito, 江戸語・東京語・標準語 [Edo-go, Tokio-go y hyōjun-go / Los lenguajes de Edo, de Tokio y del estándar], Tokio, Kōdan-sha Gendai Shinsho, 1994, p. 14.

<sup>489</sup> Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, 日本語の歴史 6 – 新しい国語への歩み – [Nihongo no rekishi 6 – Atarashii kokugo heno ayumi – / La historia de la lengua japonesa 6 – Un paso hacia el nuevo japonés –], Tokio, Heibon-sha Library, 2007, p. 200.

<sup>490</sup> Yamaguchi Nakami, 日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa], Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 174.

que a su vez, extendió la impresión de una cierta preeminencia cultural occidental sobre la japonesa. Esta impresión resultó también en pos de este movimiento.<sup>491</sup> Otro objetivo de impulsar el movimiento de *genbun-itchi* no fue solo el de elevar el nivel cultural, sino que a través del movimiento, se buscaba que los japoneses reconocieran a Japón como un único país ya que durante el sogunato de Tokugawa, la población no tenía libertad de desplazamiento y cada feudo en el que habitaban era un territorio independiente para sus propios habitantes.<sup>492</sup> Aparte de Maejima, Nishi Amane (1829-1897) propuso que se escribiera en *rōma-ji* —una forma de transcripción de textos japoneses al alfabeto occidental—. Entre los partidarios de disminuir el uso de *kanji* de forma gradual con el fin de evitar un cambio brusco que dificultara la adaptación a los usuarios, se encontraban Fukuzawa Yukichi (1835-1901) y Yano Fumio (1851-1931); Fukuzawa, quien opinó que era suficiente con dos o tres mil *kanji*, mientras que Yano insistió en que se debería reducir su cantidad hasta los tres mil.<sup>493</sup>

Por otro lado, los intelectuales del siglo XIX —desde finales de la época Edo hasta los primeros años de la era Meiji— escribían en *kanbun*, textos en expresión china, y en *kanji kanamariji-bun*. Aunque incluso escribieran en *kanbun kundoku-tai*, todo lo hacían en 文語体 —el japonés literario clásico— que contaba con vocablos que no se empleaban para hablar. A pesar de que a lo largo de la época Edo, todos los documentos oficiales fueron redactados en *kanbun* o *kanshiki wabun* —japonés en estilo de expresión china—, cuando el nuevo gobierno de la restauración Meiji promulgó el 五箇条の御誓文 *Go-kajō no go-seimon* —Juramento en cinco artículos— (1868) lo hizo en *kanji kanamajiri-bun* para que los ciudadanos también pudieran leerlo y comprenderlo, ya que los mandatarios eran conscientes de que no era suficiente con que solo los intelectuales comprendieran el contenido de los documentos o los decretos si se quería construir un Estado moderno.<sup>494</sup> Ante esta iniciativa del gobierno, Fukuzawa procuró redactar textos fáciles de leer y comprender sin recurrir por ello al estilo de *kanji kanamajiri-bun*, pese a que este estilo se iría convirtiendo en el estilo principal. Veamos el siguiente ejemplo:

---

<sup>491</sup> Idem., p. 201.

<sup>492</sup> Nakamura Momoko, 女ことばと日本語 [Onna kotoba to nihongo / El lenguaje femenino y la lengua japonesa], Tokio, Iwanami Shinsho, 2012, p. 70.

<sup>493</sup> Yamaguchi Nakami, 日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa], Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 174.

<sup>494</sup> Idem., p. 177-179.

天は人の上に人を造らず人の下に人を造らずと云へり

(Ten wa hito no ue ni hito wo tsukurazu hito no shita ni hito wo to ieri)<sup>495</sup>

文ハ貫道ノ器ナリト古人亦之ヲ言ヘリ

(Bun wa kando no utsuwa nari to inishiebito mata kore wo ieri)<sup>496</sup>

En la primera frase de Fukuzawa, son empleados vocablos literarios como 造らず (*tsukurazu / no han creado*) o 云へり (*ieri / dicen*). Se trata de vocablos literarios clásicos, pero las partículas relacionantes y las inflexiones verbales están escritas en *hiragana*, que resulta fácil de leer y comprender, mientras que la segunda frase de Nishi está escrita en *kanji kanamariji-bun* y cuesta leerlo si no se comprenden vocablos en *kanji* como 貫道 (*kandō / alcanzar al objetivo*), 古人 (*inishiebito / gente de antaño*), 亦 (*mata / también*) o 之 (*kore / así o eso*). Por añadido, y en referencia al ritmo del texto, hay que añadir que parece traducido palabra por palabra de un texto de expresión china. Aunque Fukuzawa escribió en japonés literario clásico prácticamente toda su vida, era consciente de que el *hiragana* era más adecuado para la población no intelectual. Por añadido, el estilo de escritura de Fukuzawa, llano y fácil de comprender, sirvió también como fundamento de una variante del 口語体 —japonés literario de lenguaje coloquial— 普通文 (*futsu-bun / textos llanos*)<sup>497</sup>

En el mundo literario, con la aparición de Yamada Bimyō (1868-1910) y Futabatei Shimei (1864-1909), también fue aplicado el estilo *genbun-itchi* a las obras literarias. Yamada empleó la terminación verbal だ (*da*), pero no le convenció y empezó a escribir en su lugar con la terminación verbal です (*desu*). Mientras, Futabatei hizo lo contrario de Yamada; es decir, primero empleó la terminación verbal です (*desu*) y luego pasó a emplear la terminación verbal だ (*da*). No obstante, la

---

<sup>495</sup> Es el inicio de un ensayo de Fukuzawa Yukichi, titulado 学問のすすめ [*Gakumon no susume / Exhortación para estudiar*] (1872) y significa: "Dicen que en este mundo no existen hombres que dominen a otros, ni tampoco hay hombres sometidos al dominio de otros", traducido por la autora de esta tesis por no encontrarse la traducción en castellano publicada.

<sup>496</sup> Es un fragmento de un ensayo de Nishi Amane, titulado 洋字ヲ以テ国語ヲ書スルノ論 [*Yoji wo motte kokugo wo shosuru no ron / Dictamen para que los alfabetos occidentales sean letras para redactar escritos*] (1874) y significa "Dicen que la gente de tiempos pasados también afirmaba que los textos eran la herramienta para alcanzar el objetivo en muchos caminos", traducido por la autora de esta tesis por no encontrarse la traducción en castellano publicada.

<sup>497</sup> Yamaguchi Nakami, 日本語の歴史 [*Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa*], Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 182-183.

cuestión más difícil de solucionar era la de cómo resolver las expresiones para el trato que, deben ser empleadas para un uso adecuado del lenguaje, depende de con quién se trata y que, a su vez, en japonés, tienen una serie de rigurosas pautas socialmente hablando. Por ello, si se escribiera tal y como se hablaba terminarían por incluir expresiones poco adecuadas en sus obras. La única solución, en consecuencia, era componerlas de manera neutral, sin mostrar la diferencia de rango social entre los personajes para evitar con ello las expresiones respetuosas *keigo*.<sup>498</sup>

### 3.6.2. Noción de "texto literario"

Más adelante se expondrá el proceso de difusión del movimiento *genbun-itchi* y, por tanto, el posicionamiento del japonés literario de lenguaje coloquial; a continuación se expondrá el proceso de la evolución de estilos literarios modernos. Mas, antes de entrar en detalle, expondremos aquí la definición de "texto literario".

Como el objetivo de esta tesis es analizar el japonés literario moderno a través de las ideas que Tanizaki manifestó en sus ensayos, nos centraremos en sus textos dedicados a la prosa. Con "texto literario clásico" se refiere a textos escritos con morfosintaxis para escribir textos o, dicho de otro modo, textos escritos conforme a la gramática del lenguaje clásico. Por el contrario, con "texto literario moderno" se refiere a textos escritos que, bajo las premisas introducidas a partir del movimiento *genbun-itchi*, se empezaron a emplear para escribir textos. Sin embargo, el lenguaje empleado no es exactamente el mismo que el que usaba la población, aunque se basara en la lengua contemporánea. Además, hasta entrar en la era Meiji, la mayoría de los textos se escribían conforme a la gramática clásica, considerándose el hecho de escribir un texto en lengua coloquial como una alteración del estilo.<sup>499</sup>

Citaremos aquí la definición de estos términos 文語文 "texto literario clásico" y 口語文 "texto literario en lenguaje coloquial" —texto literario moderno, dicho en otras palabras— en los diccionarios. En el diccionario 広辞苑 (*Kōjien* / *Gran diccionario del japonés*), la definición del primero es:

---

<sup>498</sup> Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, 日本語の歴史 6 – 新しい国語への歩み – [Nihongo no rekishi 6 – Atarashii kokugo heno ayumi – / La historia de la lengua japonesa 6 – Un paso hacia el nuevo japonés –], Tokio, Heibon-sha Library, 2007, p. 208-209.

<sup>499</sup> Yoshioka Kyōsuke, 文語口語対照語法 [Bungo kōgo taishō gohō / La comparación del japonés literario clásico y del moderno], Tokio, Kōfūkan Shoten, 1912, p. 1-2.

平安時代語を基礎として発達・固定した言語の体系で書かれた文章

(Heian jidai-go wo kiso toshite hattatsu kotei shita gengo no taikai de kakareta bunshō / texto escrito en el lenguaje que se desarrolló y se formó basándose en el lenguaje de la época Heian)<sup>500</sup>,

mientras que la del segundo es:

はなしことばを基礎とした文体のことばで書かれた文章

(hanashi kotoba wo kiso toshita buntai no kotoba de kakareta bunshō / texto escrito en base al lenguaje con el que se habla).<sup>501</sup>

Por otro lado, según Miura Katsuya, diccionarios como *新潮現代国語辞典* [*Shinchō gendai kokugo jiten / Diccionario del japonés moderno de la editorial Shinchō*], *新明解国語辞典* [*Shin meikai kokugo jiten / Nuevo diccionario del japonés de definición clara*] y *岩波国語辞典* [*Iwanami kokugo jiten / Diccionario del japonés de la editorial Iwanami*] definen "texto literario clásico" como:

平安時代の国語の文法と語彙に基づき、それに幾分の後世の潤色を加えた構成を持つ文体

(Heian jidai no kokugo no bunpō to goi ni motozuki, sore ni ikubun no kōsei no junshoku wo kuwaeta kōsei wo motu buntai / estilo cuya estructura se formó basándose en la gramática y en el lenguaje de la época Heian y que se modificó en tiempos posteriores)

平安時代の雅語とか候文などの文語によって書き表された表現文体

(Heian jidai no gago toka sōrō-bun nadono bungo ni yotte kakiarawasareta hyōgen buntai / estilo de texto escrito con expresiones de vocablos elegantes y con la finalización *sōrō* de la época Heian)

平安時代の文法を基礎として発達した文章だけに用いる特別の言語で綴った文章体

---

<sup>500</sup> Shinmura Izuru (ed.), *広辞苑* [*Kōjien / Diccionario de la lengua japonesa*], Tokio, Iwanami Shoten, 1995, p. 2142.

<sup>501</sup> Idem., p. 799.

(Heian jidai no bunpō wo kiso toshite hattatsu shita bunshō dake ni mochiiru tokubetsu no gengo de tsuzutta bunshō-tai / estilo con lenguaje específico para texto escrito que se desarrolló basándose en la gramática de la época Heian).<sup>302</sup>

Por lo que se ve a través de la definición de los diccionarios, el texto literario clásico tiene al lenguaje de la época Heian como su fundamento.

De hecho, como se ha expuesto en el apartado previo de este capítulo acerca de la evolución de la lengua y la escritura japonesa, la época Heian fue el momento clave para el desarrollo de la misma, ya que fue el momento en el que el uso de los *kanji* estaba asimilado al mismo tiempo que se evidenciaban, por el contrario, los inconvenientes de escribir sólo en *kanji* — 万葉仮名 *man'yō-gana*—. Estos inconvenientes eran fruto de las diferencias existentes entre la sintaxis japonesa y la china. La dificultad que suponía tener que escribir letras con muchos trazos con los pinceles y la tinta china también debió servir como motor secundario para crear los *katakana* primero y los *hiragana* más tarde resumiéndolos con ello a pocas palabras. Aunque la época Heian fue el momento en el que más se desarrolló la lengua japonesa, con la aparición de los *katakana* y *hiragana*, también fue cuando la lengua oral y la escrita fueron más afines.

Al pensar en las características de una lengua, lo primero que hay que tener en cuenta es que es una herramienta para comunicarse; históricamente hablando, mientras que la comunicación se limitaba a lo oral, podía existir sólo la lengua en forma hablada. Sin embargo, a medida que la sociedad se desarrollaba y se veía la necesidad de comunicarse con gente de otras zonas o de transmitir alguna información como legado a las generaciones posteriores, empezó a resultar indispensable la presencia de la lengua escrita. Aunque en general la lengua oral y la escrita constituyen juntas la "lengua" en su conjunto, debido a las características de las dos formas de expresión, cada una tiene su propia naturaleza y su forma de evolución. La lengua oral posee mayor flexibilidad y es propensa a dejarse influir por las tendencias del momento. Por ello, con el transcurso de tiempo van transformándose, apareciendo y desapareciendo en ella unas expresiones

---

<sup>302</sup> Miura Katsuya, 近代日本語と文語文 — 今なお息づく美しきことば — [Kindai nihongo to bungo-bun — Imanao ikizuku utsukushii kotoba — / El japonés moderno y el texto literario — el bello lenguaje que aún sobrevive —], Tokio, Bensei Shuppan, 2014, p. 7.



u otras —las palabras de moda serían un buen ejemplo de ello—. En cambio, la lengua escrita es más conservadora y sigue manteniendo la forma en la que se consolidara hace largo tiempo. Pese a las posibles transformaciones que se produzcan en la lengua escrita, su evolución es, por norma, mucho más lenta que la de la lengua oral. Este ritmo descompensado en la evolución de cada una de las formas de una lengua se presenta como la causa por la que se producen diferencias entre estas dos formas de expresión. Como prueba de ello, en el caso de la lengua japonesa, estas dos formas de comunicarse, que estaban muy cercanas en la época Heian, empezaron a alejarse en la época Kamakura (1185-1133) y, entrando en la época Edo (1603-1868), su distancia, lingüísticamente hablando, ya era casi insalvable.<sup>503</sup>

A pesar de que el japonés literario clásico —que en la época Heian era muy afín a la lengua oral— se fuera refinando a través del transcurso de tiempo y llegara hasta finales de la era Taishō, a causa de la influencia y difusión del proceso de la unificación de lo oral y lo escrito *genbun-itchi* se consideró que no era suficiente para expresar todo lo necesario y que, por el contrario la lengua literaria en lenguaje coloquial resultaría más adecuada para tal fin.<sup>504</sup> No obstante, los escritores que desarrollaron sus actividades creativas en las eras Meiji y Taishō se educaron con el estilo del japonés literario clásico e incluso, como en el caso de Tanizaki, fueron a academias privadas para aprender los textos de expresión china 漢学 *kangaku*, y eran capaces no sólo de comprender los textos en esta expresión, sino también de componer poemas chinos. Hubo literatos como Ueda Bin (1874-1916) que insistieron en el uso del japonés literario clásico. Publicó de hecho una recopilación de poemas europeos traducidos 海潮音 *Kaichō-on* [*Murmullos de la mar*] (1905) en los que mezclaba el lenguaje del japonés literario clásico y el de lenguaje coloquial, fomentando con ello su uso entre los poetas posteriores. También Satō Haruo (1892-1964) y Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927) —quienes formaban parte de la última generación de literatos del "período del japonés literario clásico"— mantuvieron el espíritu de este estilo de japonés.<sup>505</sup> A pesar de ello, la influencia del movimiento *genbun-itchi* fue tan poderosa

---

<sup>503</sup> Yamaguchi Nakami, 日本語の歴史 [*Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa*], Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 7-8.

<sup>504</sup> Yamamoto Natsuhiko, 文語文 [*Bungo-bun / Textos en japonés literario clásico*], Tokio, Bunshun Bunko, 2003, p. 17.

<sup>505</sup> Idem., p. 97-98.

que llegó a poner fin a la supervivencia del japonés literario clásico, por lo menos en relación a las obras literarias —de este aspecto, se hablará más adelante—. No obstante, según Yamamoto Natsuhiko, el japonés literario clásico, que era el lenguaje coloquial de la época Heian y que fue forjado a lo largo de una existencia milenaria, posee una belleza y elegancia tanto al oído como a la vista que el japonés literario moderno no puede aspirar a conseguir.<sup>506</sup>

Sobre los poemas de *Murmullos de la mar*, hay que decir de paso que Ueda los tradujo empleando versos de siete y cinco sílabas —七五調 *shichi-go chō*—. El ritmo de la lengua japonesa se marca con esta métrica, del mismo modo que los poemas de tiempos antiguos hasta el *新体詩 shintai-shi* —*Nuevo estilo de poesía*— están compuestos también con dicha cadencia. No obstante, la métrica de *shichi-go chō*, que en tiempos antiguos introducía una pausa después del verso, en la época del poemario *Man'yō-shū*, las composiciones *長歌 chōka* (*poemas largos*) de *万葉集 Man'yō-shū*, por ejemplo, eran de composición libre en el sentido de que no tenían un número de versos establecido y daban más importancia a la cadencia, mientras tanto, la forma de composición *和歌 waka*, que se desarrolló en la era Heian, compuso de una forma más fluida sin introducir dicha pausa, aunque sí se estipulara la extensión métrica de cinco-siete-cinco-siete-siete sílabas. Eso significa que la forma libre de componer poemas en la época de *Man'yō-shū* pasó a ser regida por una regla que los autores de *waka* durante la era Heian debían acatar. Ya entrando en la era Meiji, volvió a marcarse la métrica con dicha pausa.<sup>507</sup> Sin embargo, con la difusión del nuevo estilo de poesía *shintai-shi*, aunque se mantenía el ritmo de *shichi-go chō*, se alejaban del japonés literario clásico y se convertía a la poesía en un género literario no pensado para recitar, con lo que ya no satisfacía el gusto de los lectores que la apreciaban.<sup>508</sup>

### 3.6.3. Noción de "estilos"

Además de la definición expuesta previamente, ¿cómo se define el concepto "estilo"? Igual que en el caso de la definición del japonés literario clásico, si

---

<sup>506</sup> Idem., p. 166

<sup>507</sup> Yamaguchi Yōji, *日本語通 [Nihon-go tsū / Saber a fondo la lengua japonesa]*, Tokio, Shinchō Shinsho, 2016, p. 107.

<sup>508</sup> Yamamoto Natsuhiko, *文語文 [Bungo-bun / Textos en japonés literario clásico]*, Tokio, Bunshun Bunko, 2003, p. 17.

consultamos el diccionario 広辞苑 [*Kōjien / Gran diccionario del japonés*] en su entrada para 文体 (*buntai / estilo literario*), se encuentra la definición que sigue:

1) 文章のスタイル。語彙・語法・修辞など、いかにもその作者らしい文章表現上の特色

(Bunshō no style. Goi, gohō, shūji nado, ikanimo sono sakusya rashii bunshō hyōgen-jō no tokushoku / Estilo literario. La característica que cada autor se demuestra en su fraseología, a través de los vocablos, la sintaxis y retórica)

2) 文章の様式。国文体・漢文体・洋文体または書簡体・議論体など。

(Bunshō no yōshiki. Kokubun-tai, kanbun-tai, yōbun-tai matawa shokan-tai, giron-tai nado / Estilo literario. Estilo de texto japonés, estilo de texto en composición china, estilo de texto extranjero o estilo de misiva, estilo de discurso, entre otros)<sup>509</sup>

En cuanto a la primera definición, Yamamoto Takamitsu (1971 - ) señala en su ensayo 文体の科学 *Buntai no kagaku [El estilo literario desde una observación científica]* (2015), que Kūkai (774-835) lo definía como la forma de redactar un texto o la naturaleza del texto que surge entre líneas:

凡そ製作の士は、祖述、門多く、人心同じからず、文体各おの異なる。較して之を言へば、博雅有り、清典有り、綺艶有り、宏壮有り、要約有り、切至有り。

(Oyoso seisaku no shi wa, sojutsu, mon ooku, jiknshin onaji karazu, buntai onoono kotonaru. Kakushite kore wo ieba, hakuga ari, seiten ari, kien ari, kōsō ari, yōyaku ari, sesshi ari. / Los que se dedican a crear textos, normalmente, desarrollan lo que han heredado de sus antecesores de varios campos pero, como no piensan de la misma manera, el estilo de sus textos también varía mucho. Dicho en otras palabras, hay textos de estilo docto, de estilo claro, de estilo encantador, de estilo dinámico, de estilo resumido y de estilo esmerado)<sup>510</sup>

De hecho, a veces mencionamos el "estilo" de un escritor, y en ese caso se trataría de la naturaleza o el carácter del autor, que puede atisbarse a través de su texto. Por lo tanto,

---

<sup>509</sup> Shinmura Izuru (ed.), 広辞苑 [*Kōjien / Diccionario de la lengua japonesa*], Tokio, Iwanami Shoten, 1995, p. 2144.

<sup>510</sup> Yamamoto Takamitsu, 文体の科学 [*Buntai no kagaku / El estilo literario desde una observación científica*], Tokio, Shinchō-sha, 2015, versión Kindle location No. 78; la traducción del fragmento citado hecha por la autora de este estudio, por no encontrarse publicada la traducción en castellano.

el comentario de Kūkai corresponde a la definición 1) del diccionario *Kōjien*. En consecuencia, antes de llegar hasta este punto y remontándonos en la historia hasta después de la introducción de los *kanji*, los japoneses redactaron sus textos siguiendo la pauta del estilo chino. Dicho en otras palabras, se conformaron con plasmar las expresiones en japonés al estilo literario chino empleándolos como fonogramas —*man'yō-gana*—. Con el paso del tiempo, empezaron a adaptar los *kanji* a un uso conveniente, ingeniándose las con sistemas de pautas como el *okoto-ten* o el *re-ten*, tal y como se ha expuesto en el apartado anterior de este capítulo, centrado en la evolución de la lengua japonesa. Con la aparición de los sistemas *katakana* y *hiragana*, los japoneses empezaron a elaborar su propio estilo literario.<sup>511</sup>

Aparte de alguna regla a la que atenderse como sucedía en el caso de la poesía, se requería una transmisión de información exacta cuando dicha información en general era abundante, compleja y además requería ser asimilada. También cuando la difusión de esa información no estaba dirigida a alguien en concreto, sino que se proyectaba para un público más general. En consecuencia, los apuntes acerca de lo que se iba a hablar no tenían entidad suficiente para convertirse directamente en un texto literario. Para ello, se necesitaría una clasificación del contenido del que se ha hablado o, en otras palabras, una selección de la información para convertirlo según la forma del texto literario. Por añadido, si se considera que este es un proceso por el que se esencializa o densifica la información, los textos literarios serían, como resultado, una forma de información comprimida.<sup>512</sup> Así pues, "estilo" se puede definir como el fruto formado al final del proceso de selección y eliminación de dicha información.

Así mismo, Borges nos recuerda que los textos tienen su principio en la combinación de letras; la combinación de dichas letras genera vocablos y estos llegan a formar frases. Por último, la estructuración de frases constituye el texto.<sup>513</sup> Por consiguiente, para constituir textos en prosa que expresen o describan algo con palabras, existe la necesidad de estructurarlos y poner en orden las ideas de forma lógica. Así pues, aquí también se requiere una regla para redactar textos, a causa de que las ideas

---

<sup>511</sup> Konno Shinji, 図説 日本語の歴史 [Zusetsu nihongo no rekishi / La historia de la lengua japonesa con ilustraciones], Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2015, p. 10.

<sup>512</sup> Idem., p. 9.

<sup>513</sup> Yamamoto Takamitsu, 文体の科学 [Buntai no kagaku / Estilo literario como una observación científica], Tokio, Shinchō-sha, 2015, versión Kindle location No. 244-247.

que se emplean para hacerlo provendrían de información almacenada en su mente. Igualmente, las palabras no son creadas por sí mismas, sino que forman parte de la información que cada uno acepta y almacena en su mente. En ese sentido, las palabras son compartidas con los demás y el autor las expresaría empleando sus propias ideas. Ahí es donde se requiere un estilo basado en la gramática y la costumbre del uso:<sup>514</sup> dicho en otras palabras, la gramática y el uso habitual de lenguaje generan el estilo literario. No obstante, no sólo la gramática y el uso habitual del lenguaje son los únicos elementos para crear estilo. También estaría siempre implicado como elemento estructural determinado lapso temporal y espacial comunicativo dedicado al mismo fin. Como ejemplo de ello, podrían aportarse los subtítulos de una película o el límite del número de vocablos posible a la hora de redactar un texto —por ejemplo, en la redacción de un artículo de prensa— así como las distintas prescripciones métricas estipuladas para la poesía, tal y como se ha señalado antes. En efecto, La cuestión de dicho lapso de tiempo o espacio puede resultar un caso especial: sin embargo, cuando hay que transmitir la información en un tiempo o un espacio determinado, el estilo del lenguaje debe adaptarse a las propiedades y extensión de ese lapso de tiempo o espacio.

### 3.6.4. La transición del japonés literario moderno y del estilo literario

Con la premisa expuesta previamente acerca de la noción de texto literario y la de estilo literario, entramos ahora en el tema de su transición.

Hubo intentos de fomentar la difusión del *genbun-itchi*, como por ejemplo, el del periódico Yomiuri en 1874, que empezó a redactar los artículos de las páginas de Sociedad en japonés literario moderno con la terminación verbal *です* (*desu*), *ます* (*masu*), *ございます* (*gozaimasu*) o *であります* (*de arimasu*) e incluso en *口語* —el lenguaje coloquial— con términos como *だ* (*da*), *なんだ* (*nanda*) o *とサ* (*tosa*), aunque posteriormente, en 1878, volvería a redactar los artículos en japonés literario clásico.<sup>515</sup>

Así pues, pese a que el movimiento *genbun-itchi* reclamara la necesidad de unificar lo escrito y lo hablado, no lograría su objetivo con facilidad en un primer

---

<sup>514</sup> Idem., location No. 296.

<sup>515</sup> Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 184-185.

momento debido a que, de un lado, el japonés literario clásico —que habitualmente usaba la gente de la época para escribir— tenía una historia milenaria y, del otro, para aquellos que empleaban el japonés literario clásico, el de lenguaje coloquial en contraste no ofrecía suficiente seguridad a la hora de poder expresar lo que querían transmitir, precisamente por intentar transcribir todo tal y como se hablaba.<sup>516</sup> Por añadido, los intelectuales y los literatos de finales de la era Meiji achacaban los siguientes defectos al estilo de lenguaje coloquial:

- a) es difuso,
- b) no tiene retórica y carece de estética,
- c) no maneja la connotación,
- d) es monótono y carece de variedad,
- e) no demuestra buen gusto ni solemnidad.<sup>517</sup>

En conjunto, estos defectos resultaron dar la impresión de faltar a la seriedad en el escrito. Por ello, no era una cuestión decidida que el japonés basado en lenguaje coloquial fuera a ser la alternativa al japonés literario. No obstante, alrededor de 1900, los textos bien redactados de *kanbun-tai* y *wabun-tai*, que limitaban las expresiones, fueron aflojando su "rigidez" y mezclándose con el estilo de lenguaje coloquial, mientras que en los textos de este estilo fueron añadiéndose expresiones del estilo literario clásico para evitar con ello el carácter confuso de aquel. Dicho en otras palabras, a medida que evolucionaba el movimiento de *genbun-itchi*, tanto intelectuales como literatos fueron escogiendo los puntos ventajosos de los dos estilos según la necesidad o las circunstancias que requerían uno u otro.

De igual manera, el momento en el que el movimiento *genbun-itchi* estaba a punto de cobrar fuerza, coincide con aquel en el que el gobierno Meiji pretendía extender la educación universal a todo el pueblo. Por lo tanto, se hizo necesario convertir al japonés en un idioma fácil de comprender para todo el mundo incluyendo en ello, por lo mismo, el proyecto de enseñar y difundir las pronunciaciones estándar.

---

<sup>516</sup> Miura Katsuya, 近代日本語と文語文 — 今なお息づく美しきことば — [Kindai nihongo to bungo-bun — Imanao ikizuku utsukushiki kotoba — / El japonés moderno y textos en japonés literario clásico — el bello lenguaje que aún sobrevive —], Tokio, Bensei Shuppan, 2014, p. 83.

<sup>517</sup> Idem., p. 123

Así pues, para llevar a cabo este propósito, surgieron tres posibilidades:

- a) simplificar las letras y los vocablos sin unificar lo escrito y lo hablado,
- b) promover de forma gradual la simplificación de letras y vocablos al tiempo que se llevaba a cabo la unificación de lo escrito y lo hablado,
- c) procurar, al mismo tiempo la unificación de lo escrito y lo hablado junto con la simplificación de las letras y los vocablos.<sup>518</sup>

Aunque la difusión de *genbun-itchi* empezó en el mundo de la literatura y se desarrolló según la forma b), expuesta en el capítulo II, el gobierno Meiji optó por emplear *kanbun kundoku-tai* como el estilo oficial y no lo cambió hasta mediados del siglo XX —en función de la importancia del documento, este tenía que estar redactado en *kanbun kundoku-tai*, y en el caso de las misivas tenían que estar escritas en *sōrō-bun*—,<sup>519</sup> es decir, los funcionarios consideraron que los textos en *genbun-itchi* no eran adecuados para documentos oficiales. Este hecho se atribuye a que, por un lado, los funcionarios o los dignatarios del gobierno estaban familiarizados con los textos de *kanbun kundoku-tai*, y, por otro lado, a que los *kanji* eran aptos para traducir y transcribir de forma concisa los términos específicos occidentales introducidos en aquellos tiempos. Además, como reacción y crítica a la introducción masiva de elementos extranjeros, hubo un movimiento de retorno hacia lo japonés alrededor de 1890, por lo que en dicho lapso se hizo más habitual el uso de *wabun-tai*.<sup>520</sup> Sin embargo, los textos de estilo *wabun-tai* tienen como particularidad el volverse con frecuencia sentimentales y emocionales aunque agradables al oído y, por ello, no resultaba un estilo adecuado para emplearlo en textos oficiales como decretos, que requerían de una mayor precisión y solemnidad.

La ventaja de los textos de *kanbun kundoku-tai* es que están escritos al estilo de expresión china, con expresiones rítmicas y marchosas. Sin embargo, como punto

---

<sup>518</sup> Idem., p. 108

<sup>519</sup> Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, 日本語の歴史 6 –新しい国語への歩み– [Nihongo no rekishi 6 –Atarashii kokugo heno ayumi– / La historia de la lengua japonesa 6 –Un paso hacia el nuevo japonés–], Tokio, Heibon-sha Library, 2007, p. 201.

<sup>520</sup> Miura Katsuya, 近代日本語と文語文 –今なお息づく美しきことば– [Kindai nihongo to bungo-bun –Imanao ikizuku utsukushiki kotoba– / El japonés moderno y textos en japonés literario clásico –el bello lenguaje que aún sobrevive–], Tokio, Bensei Shuppan, 2014, p. 80.

negativo está en el hecho de que esas expresiones suelen sonar rígidas. Debido al dilema que planteaban los aspectos positivos y negativos de los dos estilos, se empezaron a sustituir esos vocablos por palabras japonesas escritas mezclando *kanji* y *hiragana*. Simultáneamente, mientras que el estilo *genbun-itchi* se fue difundiendo, el estilo *kanji kanamajiri-bun* también resucitó como estilo modelo de los libros de texto escolares aproximadamente a partir de 1900.<sup>521</sup> Además, a lo largo de las eras Meiji, Taishō y Shōwa —en el caso de la era Shōwa hasta finalizar la Segunda Guerra Mundial—, en el escenario de la educación escolar se sostenía la política de dar importancia a la enseñanza del japonés literario clásico aunque tenían en cuenta el peso del proceso *genbun-itchi*.<sup>522</sup>

Aunque coexistieron el japonés literario clásico y el de lenguaje coloquial a lo largo de la era Meiji, los textos de *kanbun kundokutai* y los textos de estilo literario clásico que empleaban vocablos arcaicos o poéticos fueron progresivamente desapareciendo. Igualmente, a pesar de que los periodistas y los críticos consideraron que el estilo del japonés literario moderno no era adecuado para escribir sus artículos y para cumplir con el fin de desplegar y argumentar sus opiniones durante la segunda mitad de la era Meiji (alrededor de los 1890-1910), lo cierto es que a partir de los 1920 los periódicos empezaron a publicar sus ediciones en japonés literario moderno.<sup>523</sup> Comparada con la narrativa que logró difundir el estilo *genbun-itchi* en 1900, la introducción de este estilo en el mundo de la información llevaba un retraso de unos veinte años.

Sin embargo, esto no significaría el final definitivo del japonés literario clásico. Aunque se escribían las reseñas, comentarios y opiniones en el estilo de *kanbun kundoku-tai*, los textos de reportajes se aproximaban al estilo del japonés literario de lenguaje coloquial. Además, antes de que los periódicos empezaran a escribir en el japonés literario moderno, apareció un estilo llamado 時文 (*Jibun*) que, por así decirlo, era un estilo ecléctico resultado de textos de expresión china alterada —漢文崩し *kanbun-kuzushi*— y textos de estilo occidentalizado o la adaptación de morfosintaxis extranjero al japonés —歐文脈 *ōbun-myaku*—, que se asemejaban un poco al estilo de

---

<sup>521</sup> Idem., p. 101.

<sup>522</sup> Idem., p. 131.

<sup>523</sup> Idem., p. 142 y p. 148.



*genbun-itchi*.<sup>524</sup> Además, los textos de los artículos periodísticos no se limitaron a ser funcionales para comunicar e informar acerca de los detalles de los sucesos, sino que más bien servían para comunicar opiniones a los lectores, aprovechando las características del japonés literario clásico. Por ejemplo:

山を越えて一戸、谷を渉りて二戸、山隈に一、峽底に一とやうに点々彼方此方に散在して僅に十余戸を訪ふに五時間余を費せり窮民の窮状は個々相同じからずと雖も其窮せるや一なり(中略)<sup>525</sup>

(Yama wo koete ikko, tani wo watarite niko, sanwai ni hitotsu, tanisoko ni hitotsu to yōni tenten kanata konata ni sanzai shite wazuka ni jūyoko wo otonau ni go-jikan amari wo tsuiyaseri kyūmin no kyūjō wa koko aionajikarazu to iedomo sono kyūseru ya hitotsu nari (...)<sup>526</sup>

Este es un párrafo que cita Miura Katsuya en su obra 近代日本語と文語文 —今なお息づく美しきことば— [*Kindai nihongo to bungo-bun —Imanao ikizuku utsukushiki kotoba— / El japonés moderno y el texto literario —el bello lenguaje que aún sobrevive—*]. En complemento, a continuación se cita un párrafo de *El improvisador* de Hans Christian Andersen (1805-1875) que tradujo Mori Ōgai y que Tanizaki escogería para su ensayo 文章読本 [*Bunsho dokuhon / Manual para elaborar textos*].<sup>527</sup>

忽ちフラスカアチの農家の婦人の装したる姫ありて、我前に立ち現れぬ。その背はあやしき迄直なり。その顔の色の目立ちて黒く見ゆるは、頭より肩に垂れたる、長き白紗のためにや、膚の皺は繁くして、縮めたる網の如し。

(Tachimachi Frascatia no nōka no fujin no yosooi shitaru ouna arite, waga mae ni tachiarawarenu. Sono se wa ayashiki made sugu nari. Sono kao no iro no medachite kuroku miyuru wa, atama yori kata ni taretaru, nagaki hakusa no tame niya, hadae no shiwa wa

<sup>524</sup> Idem., p. 161.

<sup>525</sup> Idem., p. 160.

<sup>526</sup> La traducción del texto citado es: "Una casa tras atravesar las montañas y otra cruzando los valles: tardé más de cinco horas para visitar unas diez casas que están esparcidas por aquí y por allá, una entre montañas y la otra en el fondo de los valles. Aunque la situación precaria de cada uno es diferente, en el sentido de lo miserables que son se encuentran en las mismas circunstancias (...)", traducción obra de la autora de este estudio.

<sup>527</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el texto citado está incluido en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 57. El pasaje citado se encuentra en las páginas 631-632 de Anexo II de la tesis, traducido del por la autora de esta.

shigeku shite, chijimetaru ami no gotoshi.)<sup>528</sup>

Como se analizará el texto de Mori en el capítulo posterior, aquí no entraremos en detalle acerca de él y nos limitaremos a cotejar el lenguaje y la tonalidad de estos dos textos. El primer texto es un fragmento de un reportaje publicado en 1906, recopilado entre la bibliografía de Miura Katsuya, redactado en *jibun*; el segundo texto es un fragmento de *El improvisador*, de Andersen, traducida por Mori y escrito en japonés literario clásico. Aunque estos dos textos tienen una naturaleza completamente opuesta, el texto de *jibun* mantiene el ritmo del japonés literario clásico aunque difiriendo del *kanbun kundoku-tai*, al evitar el empleo del lenguaje típico del *kango* —vocablos de composición china—. En cambio, el texto traducido por Mori, aunque está escrito en japonés literario clásico, también emplea vocablos como *その* (*sono*), que es pronombre demostrativo del *ōbun-myaku*. Por estos aspectos, estos dos textos se asemejan y, así mismo, se considera que el *jibun* muestra su propiedad de ser una mezcla del *kanbun-kuzushi* y *ōbun-myaku*.

Por otro lado, además del *kanbun kundoku-tai* para redactar documentos de carácter oficial o el estilo de misiva *sōrō-bun*, apareció un nuevo estilo llamado 普通文 (*futsū-bun*), que significa literalmente "textos generales". Pero, ¿en qué consistía este nuevo estilo *futsū-bun*? Esta denominación del estilo deriva del sentido de "textos que se emplean amplia y generalmente", que sería por lo mismo indiferente frente a la distinción del estilo literario clásico y el de lenguaje coloquial.<sup>529</sup> Dicho de otro modo, es un texto que se empezó a emplear de forma habitual para escribir. Así pues, se puede definir según los siguientes criterios:

- 1) que no fuera un texto en esencia de estilo de expresión china *kanbun*,
- 2) que no fuera un texto que imitara al estilo clásico *giko-bun* ni al estilo poético *gabun*,

---

<sup>528</sup> La traducción del texto citado es: "Vi allí, de pronto, una mujer muy anciana pero muy erguida, vestida como suelen las campesinas de Frascati. El largo velo blanco que le caía desde la cabeza sobre los hombros contribuía a hacer que su rostro y su cuello parecieran más oscuros como si fuera mulata, de lo que realmente debían de ser; las arrugas estaban muy juntas, haciendo que la piel pareciese una red arrugada;" traducido por Enrique Bernárdez, Madrid, Nórdica Libros S.L., 2009, p. 51

<sup>529</sup> Miura Katsuya, 近代日本語と文語文 —今なお息づく美しきことば— [*Kindai Nihongo to bungo-bun – Imanao ikizuku utsukushiki kotoba – / El japonés moderno y textos en japonés literario clásico –el bello lenguaje que aún sobrevive–*], Tokio, Bensei Shuppan, 2014, p. 132.

- 3) que no fuera un texto de estilo de lenguaje coloquial,
- 4) que estuviera escrito en el estilo alterado del *kanbun kundokutai*.<sup>530</sup>

Por así decirlo, el *futsū-bun* era un variante de *kanji kanamajiri-bun*. Para su clasificación, en líneas generales pertenecería al estilo del japonés literario clásico, con la diferencia de que era una variante en la que también se empleaban los vocablos del lenguaje popular y los vocablos escritos con *kanji* de uso habitual. En efecto, era de alguna manera un estilo de *kanji kanamajiri-bun* simplificado.

Si *jibun* era una variante del japonés literario clásico que los periodistas de las eras Meiji y Taishō empleaban para redactar los artículos y manifestar sus opiniones, este *futsū-bun* fue otra variante que se convirtió en el estilo de textos de tipo técnico a lo largo de la era Meiji. Incluso hasta el año 1916, fue la variante en la que los aspirantes que se examinaban para ingresar en las escuelas secundarias o en las de magisterio debían redactar un pequeño artículo.<sup>531</sup> Aunque el japonés literario clásico fue cambiando su apariencia a la forma del *futsū-bun* durante las eras Meiji y Taishō, siguió siendo el estilo con el que muchos escritores escribían sus obras. No obstante, desde la década de 1920 el japonés literario clásico dejó de ser definitivamente el modelo de los textos.

Aunque el japonés literario clásico se fue modernizando a su manera y transformando su estilo a la forma *futsū-bun*, después de la Segunda Guerra Mundial, ya no era considerado uno de los estilos del japonés literario en general. Más bien, siéndole denegada la "modernización" del japonés literario durante las eras Meiji y Taishō y una parte de la era Shōwa, el japonés literario clásico se convirtió en un lenguaje medieval que se limitaban a enseñar en las clases de literatura clásica en las escuelas.

### **3.6.5. La supervivencia del japonés literario clásico en la actualidad**

Lo cierto es que el *futsū-bun* ya no se considera como modelo entre los estilos del japonés literario moderno ni el *jibun* tampoco es empleado a causa de que el periodismo en sí ha cambiado. En la actualidad, se usa principalmente para comunicar

---

<sup>530</sup> Idem., p. 134.

<sup>531</sup> Idem., p. 140.

noticias, quedando el argumentario de las opiniones en un segundo plano respecto a lo que sucedía antaño. Por lo mismo, el lenguaje que en tiempos pasados emplearon para redactar los artículos ha sobrevivido únicamente en los títulos y subtítulos de los mismos. La causa está en la tonalidad briosa del japonés literario clásico, sobre todo la del estilo *kanbun kundoku-tai*, que resulta idóneo para comunicar la esencia de las noticias. Al mismo tiempo, las letras de canciones infantiles en *wabun-tai* son adecuadas para transmitir las emociones y las sutilezas que se contienen en ellas. Por ejemplo:

菜の花畠に、入日薄れ	Na no hana batake ni, irihi usure
見わたす山の端、霞ふかし	Miwatasu yama no ha, kasumi fukashi
春風そよふく、空を見れば、	Harukaze soyofuku, sora wo mireba,
夕月かかりて、にほひ淡し	Yūzuki kakarite, nihoi awashi <sup>52</sup>

Las canciones llamadas 文部省唱歌 *Monbushō shōka*, fueron canciones que el Ministerio de Educación y Cultura recopiló entre 1910 y 1941 como material educativo para las clases de música en escuelas de primaria y secundaria. Sus letras están compuestas en japonés literario clásico. La canción que se ha transcrito anteriormente fue compuesta en el 1914, cuando aún había gente que escribía en japonés literario clásico. A pesar de que en la actualidad ya no existe esta denominación de *Monbushō shōka*, aún se puede encontrar dicho término en los libros escolares de música y sobreviven todavía sus letras en la mente de los japoneses más nostálgicos.

En cuanto a la letra, en ella riman 霞ふかし (*kasumi fukashi* / *neblina densa*) de la segunda línea con にほひ淡し (*nihoi awashi* / *fragancia tenue*) de la cuarta y hay que añadir que se trata de una letra escrita en japonés literario clásico. Si se hubiera escrito en japonés literario de lenguaje coloquial, la letra se convertiría en 霞は深かった (*kasumi wa fukakatta* / *la neblina hacía densa*) y en 淡く匂った (*awaku niotta* / *se impregnaba de la fragancia tenue*), respectivamente. Cuando las letras de las canciones conservan su tono altisonante y elegante, ayudan a evocar los paisajes que describen en

---

<sup>52</sup> La traducción de la letra es: "La luz del sol poniente se va desvaneciendo en el campo de colza en flor. La línea de las laderas de las montañas se ve lejana y se oculta tras la densa neblina. Sintiendo la brisa de la primavera, elevo la mirada hacia el cielo. Acaba de salir la luna en el crepúsculo y transporta una fragancia tenue". Traducido por la autora de esta tesis.

la mente de quien las escucha, al igual que los poemas escritos en cursiva o en *kanji* abreviados aumentan su gusto, tal y como comenta Tanizaki en su ensayo y tal y como se expone más adelante. Por lo tanto, si la letra hubiera sido escrita en japonés literario de lenguaje coloquial, con la inflexión verbal た (*ta*), aunque no perdiera su rima ni tampoco se trastocara su significado, resultaría que el conjunto de dicha letra no causaría la misma gracia que si la canción se hubiera compuesto en japonés literario clásico.

Del mismo modo, las letras de los himnos de las residencias estudiantiles de las escuelas superiores en la era Taishō y los primeros años de la era Shōwa también estaban compuestas en japonés literario clásico, con estilo de poesía china 漢詩 *kanshi*; compuesta por estrofas de siete y cinco sílabas. Es por ello que sonaban tanto briosas como marchosas y alentadoras. El tema de estas canciones se centraba en la búsqueda de la verdad, la emoción o el entusiasmo hacia la vida y se siguieron componiendo hasta 1948, cuando se llevó a cabo la reforma educativa.<sup>533</sup>

Así mismo, remontándonos al tiempo de las épocas Heian-Kamakura, las expresiones emparejadas *kakari-musubi*, que se ha expuesto en la sección anterior, se trata de una expresión que se usaba mucho en su época pero ya no existe en la gramática japonesa actual. Sin embargo, sí hay un caso donde la expresión *koso-kere* ha sobrevivido. Es un caso determinado, pero la supervivencia del *kakari-musubi* de *こそ* (*koso*) y *けれ* (*kere*), que distingue y enfatiza la palabra que se coloca antes de la partícula *koso*, se observa en una canción popular:

松竹立てて門ごとに祝う今日こそ楽しけれ

(*Matsutake tatete kado-goto ni iwau kyo koso tanoshikere* / ¡Qué alegría poder celebrar el Año Nuevo decorando la puerta de casa con pinos y bambúes!).

Es un fragmento de la canción, que su letra está compuesta en japonés literario clásico. No obstante, por regla general, la partícula *koso* ya no va emparejada con otra partícula relacionante como antaño sucedía, por ejemplo, en casos como *今でこそ* (*ima de koso*),

---

<sup>533</sup> Miura Katsuya, 近代日本語と文語文 –今なお息づく美しきことば– [Kindai Nihongo to bungo-bun – Imanao ikizuku utsukushiki kotoba – / El japonés moderno y textos en japonés literario clásico –el bello lenguaje que aún sobrevive–], Tokio, Bensei Shuppan, 2014, p. 211-213.

que significa "ahora que", "hoy en día" o *だからこそ* (*dakara koso*), cuyo significado es "por eso". También puede verse en otros ejemplos como *今日こそ* (*Kyō koso* / *Hoy mismo*) o *あの人こそ* (*Ano hito koso* / *Aquella persona misma*). Como se observa, esta partícula *koso* en sí tiene la función de enfatizar el significado del vocablo que se encuentra antes de ella, mas no tiene su propia traducción en castellano.

En cuanto a los títulos o subtítulos de los periódicos, aunque pudiera parecer paradójico escribirlos en japonés literario clásico después de haber empezado a escribir los artículos en japonés literario de lenguaje coloquial, según Miura Katsuya, durante la época bélica habría resultado más adecuado expresarlos en aquel por servir mejor para estimular el ánimo de los japoneses. Por ejemplo:

現地交渉決裂す

(Genchi kōshō ketsuretsu su / Se rompieron las negociaciones en el lugar)

弾痕、身に数ヶ所死すとも退かず

(Dankon, mi ni sūkasho shisu tomo hikazu / Recibiendo algunos balazos,

aunque muerto no se rindió)<sup>534</sup>

Si hubieran escrito estos títulos en japonés literario moderno, serían *現地での交渉は決裂した* (*Genchi deno kōshō wa ketsuretsu shita*) o *弾痕を身に数ヶ所受け、死んでも退かなかった* (*Dankon wo mi ni sūkasho uke, shindemo shirizokanakatta*). Aunque el significado no cambie en nada, el hecho de añadir las partículas o los verbos correspondientes resulta no cumplir con el objetivo de estimular el entusiasmo patriótico de los japoneses a través de dichos títulos. Al mismo tiempo, el ritmo cadencioso del japonés literario clásico del *kanbun kundoku-tai* es capaz de evocar el ambiente de tensión. La naturaleza del japonés literario moderno de poder expresar cualquier cosa libremente, en este caso, funciona negativamente haciendo perder el enfoque y el impacto del título.

Sin embargo, no sólo los títulos y artículos de los periódicos de tiempos pasados emplearon el lenguaje literario clásico: también en la actualidad los periódicos y las revistas siguen empleando el lenguaje literario clásico para los títulos con el fin de captar la atención de sus lectores. Por ejemplo: la foto que se expone más adelante es la

---

<sup>534</sup> Idem., p. 221.

portada de una revista con un reportaje del terremoto que azotó a Japón en marzo del 2011.



Fig. 17 Portada de la revista *Sunday Mainichi* (número especial de abril 2011)<sup>588</sup>

escritos en *kanji* excepto los dos números arábigos. Por otro lado, en las palabras de esta portada, no hay ningún verbo; sin embargo, a pesar de que las palabras 襲来 (*shūrai / azote*), 超 (*chō*) o 溶融 (*yōyū*) no lleven ningún sufijo conjugado que indique su función como verbos, para los lectores japoneses, se convierten en 襲来した (*shūrai shita / azotó*), 超える (*koeru / supera*) y 溶融した (*yōyū shita / generó la fusión nuclear*) en su mente. De hecho, al no tener el sufijo del verbo conjugado, los textos causan un mayor impacto a la hora de transmitir la gravedad del suceso.

Títulos recogidos como los de los primeros ejemplos son de 1937: la portada de la revista sobre el Gran Terremoto es de 2011. Pese a que habiendo un lapso de más de setenta años entre uno y otro, ambos emplean prácticamente el mismo tipo de lenguaje para transmitir con él un ambiente de tensión acerca de los sucesos. Dicho de otra manera, estos títulos atestiguan que aún hoy en día la expresión contraída del japonés literario clásico es útil para transmitir y recrear la realidad impactante de una situación. Según indican los ejemplos expuestos más arriba, incluso hoy en día, el estilo *kanbun kundoku-tai*, de tonalidad rítmica y concisa, resulta eficaz para transmitir una sensación real, así como la expresión *kakari-musubi* lo sería para recalcar

<sup>588</sup> La foto aquí expuesta es de la portada de la revista *Sunday Mainichi*, en un número especial, publicado en abril de 2011, Periódico de Mainichi, Tokio.

sentimientos y determinaciones.

Por mencionarlo de paso, los vocablos de origen inglés que están tan bien infiltrados en la vida cotidiana de los japoneses en la actualidad —expondremos más abajo la cuestión acerca de la influencia de lenguas extranjeras en la lengua japonesa— demuestran o por lo menos pueden demostrar otro tipo de efecto: la pandemia COVID-19, que ha azotado al planeta prácticamente en su totalidad durante la primavera del 2020 tampoco resultó ajena a Japón. En la prensa se observan con frecuencia los vocablos como オーバーシュート (*overshoot*), ロックダウン (*lock down*), クラスター (*cluster*) o メガクラスター (*mega-cluster*) en *katakana*. No es que no haya palabras en japonés que correspondan a estas expresiones; de hecho, en japonés, se dice 爆発的患者急増 (*bakuhatsu-teki kanja kyūzō* / *el incremento acelerado de enfermos*), 都市封鎖 (*toshi fūsa* / *bloqueo de ciudades y municipios*), 感染者集団 (*kansensya shūdan* / *colectividad masiva de contagiados*) y 巨大な感染者集団 (*kyodaina kansensha shūdan* / *colectividad masiva de contagiados en cantidad numerosa*),<sup>536</sup> respectivamente. No son precisamente las palabras de uso habitual; es más, serán muchas las personas que las oyen por primera vez en toda su vida. A pesar de ello, el motivo por el que los expertos prefieren estos términos es, precisamente, porque "no son palabras de uso cotidiano". Es decir, en consonancia con lo expuesto previamente sobre los títulos de los artículos de prensa en la época bélica o acerca de la portada de una revista en el momento de la catástrofe sísmica y nuclear del 2011, recordemos que en dichas ocasiones emplearon palabras en *kanji* con el fin de obtener el efecto más directo y más impactante. En cambio, para el caso del COVID-19, era conveniente que no cundiera el pánico entre la población de Japón. Por ello, se ha pretendido que la percepción del significado de las expresiones sea ambigua e indirecta y que, con ello, el efecto resulte más atenuante. Para conseguirlo, se ha optado por expresiones poco conocidas o poco empleadas en la vida cotidiana de los ciudadanos acostumbradas en la vida cotidiana de los ciudadanos. Aunque no se atestigua la supervivencia del japonés literario clásico con este testimonio, es un caso inverso acerca del empleo del *kanji*, y justifica el uso adecuado de cada estilo.

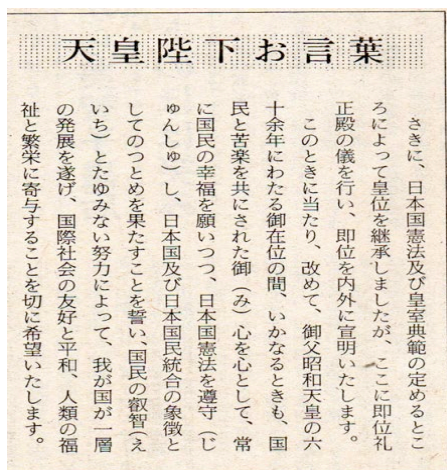
---

<sup>536</sup> Yamashita Makoto, オーバーシュート、ロックダウン・・・専門用語なぜカタカナ語ばかり? [Overshoot, lock down... senmon yōgo naze katakana-go bakari? / Overshoot, lock down... ¿por qué los términos específicos se escriben todos en katakana?], <https://headlines.yahoo.co.jp/hl?a=20200330-00010001-nishinp-soci>, la edición de 30 de marzo de 2020.



Otro ejemplo que expondremos aquí es el discurso de la entronización de los emperadores: el que dio el emperador Akihito en su entronización en noviembre de 1990 como el que el emperador Naruhito ofreció en mayo de 2019, están escritos en *wabun-tai*, lo que sería otra prueba de que el japonés literario clásico sigue sobreviviendo:

### 1) El texto de la proclamación del emperador Akihito en 1990



(Tennō heika o-kotoba)

Saki ni, Nihonkoku kenpō oyobi Kōshitsu tenpan no sadameru tokoro ni yotte kōi wo keishō shimashita ga, koko ni sokui-rei seiden no gi wo okonai, sokui wo naigai ni senmei itashimasu.

Kono toki ni atari, aratamete, onchichi Shōwa Tennō no rokujū yonen ni wataru go-zaii no aida, ikanaru toki mo, kokumin to kuraku wo tomo ni saretā mikokoro wo kokoro toshite, tsune ni kokumin no kōfuku wo negaitsutsu, Nihonkoku kenpō wo junshu

Fig. 18 el discurso del emperador Akihito del 1990<sup>537</sup>

shi, Nihonkoku oyobi nihon kokumin tōgō no shōchō toshite no tsutome wo hatasu koto wo chikai, kokumin no eichi to tayumi nai doryoku ni yotte, wagakuni ga issō no hatten wo toge, kokusai shakai no yūko to heiwa, jinrui no fukushi to han'ei ni kiyo suru koto wo setsu ni kibō itashimasu.)<sup>538</sup>

### 2) El texto de la proclamación del emperador Naruhito en 2019:

日本国憲法及び皇室典範特例法の定めるところにより、ここに皇位を継承しました。

<sup>537</sup> El texto recogido de la revista *Shūkan Yomiuri*, edición del 25 de noviembre de 1990.

<sup>538</sup> Es el texto que fue escogido en la revista *Shukan Yomiuri*, edición del 25 de noviembre de 1990, Tokio, Periódico *Yomiuri*. La traducción, hecha por la autora de esta tesis, es: "Conforme con la Constitución Japonesa y con la Ley de la Familia Imperial, he sucedido el trono del crisantemo. Y proclamo nacional e internacionalmente mi entronización tras realizar los rituales pertinentes para la ceremonia. Ante este momento solemne, declaro mi decisión de tomar como ejemplo la postura de mi padre el emperador Shōwa, quien ocupó el trono más de sesenta años, que compartía siempre las alegrías y las penas de su pueblo. Así mismo, deseo la felicidad del pueblo en cualquier momento, respeto la Constitución Japonesa y juro cumplir mis compromisos como el símbolo de la unificación de Japón y del pueblo japonés. Manifiesto mi deseo de que, con la inteligencia y los esfuerzos constantes del pueblo, el país se desarrolle aún más y contribuya a la amistad y la paz con la sociedad internacional y al bienestar y prosperidad de todos los humanos". Traducido por la autora de esta tesis por no encontrarse la traducción en castellano publicada.

この身に負った重責を思うと肅然たる思いがします。

顧みれば、上皇陛下には御即位より、三十年以上の長きにわたり、世界の平和と国民の幸せを願われ、いかなる時も国民と苦楽を共にされながら、その強い御心を御自身のお姿でお示しになりつつ、一つ一つのお務めに真摯に取り組んでこられました。上皇陛下がお示しになった象徴としてのお姿に心からの敬意と感謝を申し上げます。

ここに、皇位を継承するに当たり、上皇陛下のこれまでの歩みに深く思いを致し、また、歴代の天皇のなさりようを心にとどめ、自己の研鑽に励むとともに、常に国民を思い、国民に寄り添いながら、憲法の通り、日本国及び日本国民統合の象徴としての責務を果たすことを誓い、国民の幸せと国の一層の発展、そして世界の平和を希望します。<sup>59</sup>

(Nihonkoku kenpō oyobi Kōshitsu tenpan tokurei-hō no sadameru tokoro ni yori, koko ni kōi wo keishō shimashita.

Kono mi ni otta jūseki wo omou to syukuzen taru omoi ga shimasu.

Kaerimireba, Jōkō Tennō heika niwa go-sokui yori, sanjūnen ijō no nagaki ni watari, sekai no heiwa to kokumin no shiawase wo negaware, ikanaru toki mo kokumin to kuraku wo tomo ni sarenagara, sono tsuyoi mikokoro wo gojishin no o-sugata de oshimeshi ni naritsutsu, hitotsu hitotsu no o-tsutome ni shinshi ni torikunde koraremashita. Jōkō heika ga oshimeshi ni natta shōchō toshite no o-sugata ni kokoro kara no keii to kansha wo mōshiagemasu.

Koko ni, kōi wo keishō suru ni atari, Jōkō heika no koremade no ayumi ni fukaku omoi wo itashi, mata, rekidai no Tennō no nasariyō wo kokoro ni todome, jiko no kensan ni hagemu to tomoni, tsuneni kokumin wo omoi, kokumin ni yoriso nagara, kenpō ni nottori, Nihonkoku oyobi nihon-kokumin tōgō no shōchō toshite no sekimu wo hatasu koto wo chikai, kokumin no shiawase to kuni no issō no hatten, soshite sekai no heiwa wo kibō shimasu.)

---

<sup>59</sup> Yoshikawa Kei, 新天皇陛下、最初のおことばは「平成流」を踏襲。平易な言葉遣いで国民に呼びかけ [Shin Tennō heika, saisho no okotoba wa "Heisei-ryū" wo tōshū. Heii na kotobazukai de kokumin ni yobikake / El nuevo emperador, heredado el estilo de la era Heisei para las primeras palabras. Ha hablado al pueblo con las palabras fáciles y claras]. Artículo colgado en [www.yahoonews.co.jp](http://www.yahoonews.co.jp), 1 de mayo 2019. La traducción es: "Conforme con la Constitución Japonesa y el artículo extraordinario de la Ley de la Casa Imperial, he sucedido el trono del crisantemo. Al pensar en la gran responsabilidad de la que me encargo, mi corazón se llena de la solemnidad. El emperador emérito ha venido deseando la paz del mundo y la felicidad del pueblo desde que subió al trono durante más de treinta años, y compartiendo siempre con el pueblo las alegrías y las penas, demostraba su voluntad firme con su actitud y cumplía cada compromiso con sinceridad. Rindo mi más profundo respeto hacia su actitud como símbolo del país y doy mi agradecimiento por su enseñanza. Ahora que he sucedido al trono, teniendo mucho en cuenta no sólo la trayectoria del emperador emérito, sino también las hazañas de todos los emperadores hasta ahora, conforme a la Constitución de Japón, juro cumplir mis compromisos como símbolo de la unificación de Japón y del pueblo japonés, al tiempo que deseo tanto la felicidad del pueblo como un mayor desarrollo del país y la paz del mundo", traducido por la autora de este estudio.

No es de extrañar que estos dos textos en su contenido se parezcan bastante, a pesar de haber un lapso de treinta años entre el primer y el segundo discurso, ya que los textos están redactados bajo el protocolo de la Casa Imperial. No obstante, merece la pena prestar atención a que han empleado *wabun-tai* con el lenguaje llano y claro para estos discursos, aunque incluye algunos vocablos en *kango* —vocablos de composición china— como 継承しました (keishō shimashita / he sucedido), 宣明いたします (senmyō itashimasu / declaro), 遵守し (junshu shi / obedeciendo), 象徴として (shōchō toshite / como símbolo), 叡智 (eichi / sabiduría), 繁栄 (han'ei / prosperidad), y 寄与する (kiyo suru / contribuir) en el primer discurso, y 重責 (jūseki / responsabilidad), 肅然たる (shukuzen / solemne) y 真摯に (shinshi / con seriedad), 敬意 (keii / respeto), 感謝 (kansha / agradecimiento), 研鑽 (kensan / esfuerzos), 責務 (sekimu / compromiso) en el segundo. El objetivo de estos discursos es que el emperador se dirija a su pueblo, por lo que se aprovecha la capacidad del estilo *wabun-tai* para expresar lo sentimental y emocional, pero también se busca que esta transmisión resulte más compacta y directa con el empleo de los vocablos en *kanji*. Como no se trata de un incidente ni mucho menos de una catástrofe, no existe la necesidad de suscitar impacto con la noticia, sino que más bien es conveniente que sea funcional a la hora de dar una impresión de cercanía. En complemento, otro aspecto interesante es que el estilo es una mezcla de 講義体 *kōgi-tai* —estilo de conferencia— y 口上体 *kōjō-tai* —estilo de mensaje verbal—, según la clasificación de los estilos de Tanizaki, por lo que los emperadores lo emplearían para informar de su entronización al pueblo y dirigirse, de paso, a un público de número indeterminado. Aunque Tanizaki opine que estos estilos ya no existen, lo cierto es que pueden "resucitar" dependiendo de la ocasión.

### **3.7. La influencia de las lenguas extranjeras en el japonés**

Con la abolición del aislamiento diplomático en 1854 y el inicio de la modernización del país en el periodo de la restauración Meiji, se introdujeron innumerables elementos extranjeros, tanto científicos y políticos como socioculturales. La introducción de dichos elementos vino a producir el enriquecimiento del japonés moderno, sobre todo en relación al número de nuevos vocablos. No obstante, para la sociedad de entonces, hubo muchos elementos desconocidos para los que, en consecuencia, no existían vocablos con los que expresarlos. La pregunta es, ¿cómo

solucionaron los japoneses esta cuestión? La trataron de las siguientes maneras, tal y como se indica en la siguiente clasificación:

- 1) Aprovechando el significado de cada *kanji*, y haciendo que correspondiera con el significado de la palabra; por así decirlo, recuperaron el método del *manyō-gana*.
- 2) Escribieron tanto en *kanji* como en *katakana* los nombres propios de países, lugares o personas.
- 3) Escribían los términos sólo en *katakana* desde el momento de la introducción de su correspondiente vocablo.<sup>540</sup>

### 3.7.1. Influencia de la lengua china

Entre las influencias que se ejercieron en el japonés a lo largo de toda la historia, la influencia china, que se hizo notar en dos ocasiones, es la más relevante y amplia: la primera fue en el momento de la introducción de los *kanji* y su difusión. La segunda fue cuando Japón empezó su modernización después de la restauración Meiji.

Como se ha expuesto en la primera sección de este capítulo, no se sabe a ciencia exacta cuándo fue dicha introducción de los *kanji* en Japón; no obstante, es obvio que supuso un suceso revolucionario para los japoneses de entonces que carecían de escritura alguna hasta entonces. Los supuestos primeros textos introducidos en Japón, 千字文 [*Senji-Mon / Texto de mil caracteres*] y 論語 (*Rongo / Analectas de Confucio*), —decimos "supuestos" por no coincidir el momento en que fueron introducidos dichos textos en Japón con el momento en que fue redactado el *Texto de mil caracteres*— llegaron a través de la península coreana.<sup>541</sup> De paso, hay que mencionar que en un tiempo antiguo en la historia, emigró un número bastante considerable de habitantes de la península coreana a Japón, quienes prestaron sus servicios en diversos sectores como la política, la diplomacia, el transporte, o la comunicación al asentarse en el país; no obstante, la posible influencia que la lengua coreana antigua ejerciera en el japonés de

---

<sup>540</sup> Kamei Takashi, Ōtoh Tokihiko, Yamada Toshio, 日本語の歴史6 –新しい国語への歩み– [*Nihongo no rekishi 6 –Atarashii kokugo heno ayumi– / La historia de la lengua japonesa 6 –Un paso hacia el nuevo japonés–*], Tokio, Heibon-sha Library, 2007, p. 369-371.

<sup>541</sup> Shinmura Izuru, 外来語の話 [*Gairaigo no hanashi / Observaciones sobre las palabras de origen extranjero*], Tokio, Kōdan-sha Bungei Bunko, 1995, p. 60.

entonces no ha dejado ninguna huella, salvo en algunos nombres de localidades o en los apellidos de descendientes nacionalizados en Japón.<sup>542</sup>

Si la primera influencia china fue revolucionaria para los japoneses de entonces, en primer lugar por no disponer de escritura alguna y, en segundo lugar, porque la propia evolución de la lengua japonesa antigua se produjo bajo dicha influencia —se puede decir que incluso hoy día los japoneses se benefician de su legado—, la segunda influencia se basó fundamentalmente en la adaptación de los *kanji* a los nuevos vocablos extranjeros y en especial a los occidentales. En ese sentido, la primera influencia dio sus frutos cuando los japoneses lograron "domesticar" los *kanji* a sus necesidades. La segunda influencia supuso, más bien, el aprovechamiento de dicha "domesticación" de los *kanji* de tiempos pasados para "japonizar" los vocablos de origen occidental. Kindaichi Haruhiko (1913-2004) indica en su obra *日本語 [Nihon-go / La lengua japonesa]* que se introdujeron y asimilaron vocablos de forma directa con la introducción de los *kanji* tales como 天地 (*tenchi / el universo*) o 太陽 (*taiyo / el sol*), así como otros vocablos cuya composición en *kanji* era inversa a la japonesa. Por ejemplo, 降雨 (*kōu / lluvia*), 風雨 (*fūu / viento y lluvia*), 修身 (*shūshin / la educación de la ética*) o 建国 (*kenkoku / la fundación del país*). Estos, si fueran en japonés se expresarían más bien como 雨降り (*amefuri*), 雨風 (*amekaze*), 身を修める (*mi wo osameru*) y 国造り (*kunizukuri*), respectivamente. Al mismo tiempo, también se crearon vocablos compuestos a la forma japonesa como 油断 (*yudan / desprevención*) o 怪我 (*kega / herida*), una tendencia a crear nuevos vocablos que perduró en la era Meiji, cuando empezaron a introducirse muchos elementos socioculturales occidentales en Japón tales como 映画 (*eiga / película*) o 放送 (*hōsō / transmisión*), entre otros.<sup>543</sup>

Así pues, con el inicio de la restauración Meiji, para enfrentarse a la introducción de nuevos términos específicos acerca de temas científicos como medicina, derecho, química, o de áreas socialculturales como la filosofía, la literatura y el arte, que hasta entonces no existían en japonés, los japoneses optaron por traducirlos a vocablos escritos en *kanji*, asociando con ello el significado de *kanji* con el del correspondiente vocablo: es decir, aplicaron el método de la primera clasificación que se ha citado

---

<sup>542</sup> Idem., p. 44-49

<sup>543</sup> Kindaichi Haruhiko, *日本語(上) [Nihon-go (jō) / La lengua japonesa, la primera parte]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 1988, p. 147-149.

anteriormente. Los japoneses aprovecharon la propiedad de ideogramas de los *kanji* por la que resultaban adecuados a la hora de expresar el significado de una manera compacta y concisa. 衛生学 (*eisei-gaku* / *higiene*), 幾何学 (*kiga-gaku* / *geometría*), 科学 (*kagaku* / *ciencia*), 化学 (*kagaku* / *química*), 心理学 (*shinri-gaku* / *psicología*), 会社 (*kaisyā* / *compañía, empresa*), 蓋然性 (*gaizensei* / *probabilidad*), 価値 (*kachi* / *valor*), 可能性 (*kanōsei* / *posibilidad*), 感性 (*kansei* / *sensibilidad*), 金額 (*kingaku* / *importe*), 国粹 (*kokusui* / *nacionalismo*), 広告 (*kōkoku* / *propaganda*), 合理的 (*gōri-teki* / *racional, razonable*), 思考 (*shikō* / *pensamiento*), 人格 (*jinkaku* / *personalidad*), 新刊 (*shinkan* / *nueva edición*), 必要 (*hitsuyō* / *necesidad*), o 郵便 (*yūbin* / *correo postal*)<sup>544</sup> son una pequeña parte de los vocablos que fueron inventados adaptando los *kanji* al significado de las palabras introducidas y que aún hoy en día se emplean. No sólo los términos específicos extranjeros fueron traducidos, sino que también fueron inventados vocablos relacionados con términos concretos como 防腐剤 (*bōfu-zai* / *antiséptico, antipútrido*), 鎮痛剤 (*chintsū-zai* / *calmante, analgésico*), 分娩 (*bunben* / *parto*), 簿記 (*boki* / *contabilidad*), 微分 (*bibun* / *cálculo diferencial*), 積分 (*sekibun* / *cálculo integral*), 直角 (*chokkaku* / *ángulo recto*), 直径 (*chokkei* / *diámetro*), 文法 (*bunpō* / *gramática*), 文体 (*buntai* / *estilo*), 分類 (*bunrui* / *clasificación*), 治外法権 (*chigai hōken* / *jurisdicción extraterritorial*) o 治安裁判 (*chian saiban* / *juicio por orden público*), entre otros.<sup>545</sup>

Por otro lado, había vocablos que aplicaron los *kanji* fonéticamente. Por así decirlo, recurrieron al método de *manyō-gana*, igual que se había hecho durante el momento de la introducción de los *kanji* en general para adaptarlos a su término conveniente: 珈琲 (*kōhī* / *coffee / café* / コーヒー), 瓦斯 (*gasu* / *gas / gas* / ガス), 微針 (*mishin* / *machine / máquina de coser* / ミシン) o 武力 (*buriki* / *tin / hojalata* / ブリキ), entre otros. En otros casos, aplicaron el método de asociar los vocablos con la imagen que evocan los *kanji* empleados como en el caso de 卷煙草 (*shigā* / *cigarette / cigarrillo* / シガー), 硝子 (*garasu* / *glass / cristal, vidrio* / ガラス), 卓子 (*tēburu* / *table / mesa* / テーブル), 極樂園 (*gokuraku-en* / *Paradise / Paraíso* / パラダイス), 金剛石 (*daiamondo*

<sup>544</sup> Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 187.

<sup>545</sup> Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, *日本語の歴史 6 – 新しい国語への歩み [Nihongo no rekishi 6 – Atarashii kokugo heno ayumi – / La historia de la lengua japonesa 6 – Un paso hacia el nuevo japonés –]*, Tokio, Heibon-sha Library, 2007, p. 368

/ *diamond* / *diamante* / ダイアモンド), 麦酒 (*mugishu* / *beer* / *bīru* / *cerveza*), o 洋袴 (*zubon* / *pants, trousers* / *pantalón* / ズボン) entre otros. Las palabras en paréntesis resultan de la siguiente manera: la primera es la lectura inventada asimilando la imagen del objeto, la segunda es la traducción al inglés, la tercera al castellano y la cuarta es la palabra escrita en *katakana*. Cerca de 1900, en relación a la ortografía de estos vocablos se fue optando por escribir algunos en *kanji* y otros solo en *katakana*.<sup>546</sup>

En cuanto a la segunda clasificación expuesta más arriba, hay vocablos que se escribían en *katakana* desde su misma introducción, tales como コロンブス (*Koronbusu* / *Colón*), イサペルラ女帝 (*Isaperra jotei* / *La reina Isabel*), ハンブルク (*Hanburuku* / *Hamburgo*) o シュマトラ (*Shumatora* / *Sumatra*), mientras que el nombre de países extranjeros como 伊太利 (*Itarī* / *Italia* / イタリア), 和蘭 (*Oranda* / *Holanda* / オランダ), 獨逸 (*Doitsu* / *Alemania* / ドイツ) o 西班牙 (*Isupania* / *España* / スペイン) se escribían tanto en *kanji* como en *katakana*; sin embargo, este resulta el trato más común de los japoneses ante nuevos vocablos que no existían anteriormente y todavía aún siguen empleándolo dentro de casos concretos, escribiendo en ellos algún vocablo en *kanji* —por ejemplo, cuando pretenden dar un ambiente antiguo y exótico a un texto—. En el lapso de la primera década del siglo XX, como el caso de la adaptación de *kanji* al significado del vocablo, la tendencia cambió para que se escribiera sólo en *katakana*.<sup>547</sup>

A pesar de que los vocablos introducidos —sobre todo occidentales— después de la restauración Meiji fueron traducidos en palabras compuestas en *kanji*, que cumplieron su papel como "puente" que unían los vocablos occidentales y japoneses, con el paso del tiempo, las palabras occidentales importadas al vocabulario japonés han empezado a transcribirse directamente en *katakana* siendo hoy en día el uso de esas palabras más predominante tanto en la vida cotidiana como en diferentes sectores tales como la informática, la maquinaria o la moda.

### 3.7.2. Influencia de las lenguas occidentales

El vocabulario que corresponde a la tercera clasificación propuesta previamente lo conforman palabras de origen occidental. El primer encuentro del japonés con las lenguas del mundo occidental se remonta al siglo XVI, cuando un barco

---

<sup>546</sup> Idem., p. 369-370.

<sup>547</sup> Idem., p. 370-371.

de ocupantes portugueses naufragó y arribó fortuitamente a una isla del sur del archipiélago japonés llamada Tanegashima. Tras este suceso, empezaron a llegar misioneros españoles y portugueses a Japón, encontrándose San Francisco Javier entre ellos. Desde 1549 —año en el que San Francisco Javier llegó a Japón— hasta 1587, cuando Toyotomi Hideyoshi (1537-1598) ordenó la expulsión de los misioneros, hubo una influencia lingüística recíproca entre ambas partes, ya que los misioneros estudiaron el japonés con el fin de utilizarlo para evangelizar a la población autóctona al tiempo que ellos mismos enseñaron a su vez a los japoneses palabras relacionadas con el catolicismo. Entre ellas algunas como キリシタン (*kirishitan* / *christān*) —esta palabra original proviene del portugués debido a que la mayoría de los misioneros que llegaron a Japón eran jesuitas portugueses—,<sup>548</sup> バテレン (*bateren* / *padre*), パアテレ (*pātere* / *pater*), ヒイリヨ (*hiiryō* / *filho, hijo*), スピリツ・サント (*Supiritu Santo* / *Espíritu Santo*), イルマン (*iruman* / *irmão, hermano*), コンヘソール (*konhesōru* / *confesor*), アメン (*Amen* / *Amén*), サンタ・クルス (*Santa Kurusu* / *Santa Cruz*) o デウス (*Deusu* / *Deus, Dios*), entre otras.<sup>549</sup> Por otro lado, junto con la llegada del catolicismo a Japón, se produjo el intercambio comercial con los españoles y portugueses, denominado *Namban-bōeki* al tiempo en que se introdujeron vocablos para los objetos importados en esa época como ジバン (*jiban* / *jibão*), カパ (*kapa* / *capa*), パン (*pan* / *pan*), テン普拉 (*tenpura* / *tempura*),<sup>550</sup> コンペイトウ / 金平糖 (*konpeito* / *confeitão*), メリヤス (*meriyasu* / *meias, medias*),<sup>551</sup> ビロード (*birōdo* / *terciopelo, velludo*) o ボタン (*botan* / *botón*). Entre los vocablos relacionados con el catolicismo y los de objetos introducidos en Japón en esa época, algunos aún perduran hasta nuestros tiempos aunque los del catolicismo desaparecieron de forma obligatoria a causa de la prohibición de dicha religión y la consecuente persecución de sus creyentes tras el inicio del aislamiento diplomático en

<sup>548</sup> Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, 日本語の歴史 4 —移りゆく古代語— [*Nihongo no rekishi 4 —Utsuriyuku kodai-go— / Historia de la lengua japonesa 4 —La transición del japonés antiguo—*], Tokio, Heibon-sha Library, 2007, p. 388-389, p. 384.

<sup>549</sup> Idem., p. 404-405.

<sup>550</sup> Se considera que el origen de esta palabra está en el término "tempero", del portugués, que significa "cocinar", o de "templo" en español, que empleaba esta palabra para indicar el día en el que se prohibía comer carne y pescado. La fuente de la información: 語源由来辞典 [gogen-allguide.com/te/tenpura.html](http://gogen-allguide.com/te/tenpura.html) (último acceso, 20 febrero 2020).

<sup>551</sup> Se considera que se alteró de la palabra "meias" en portugués o "medias" en español, y que se introdujo en Japón en la segunda mitad del siglo XVI. Hoy en día, esta denominación se emplea para indicar el tipo de telas. La fuente de la información: 世界大百科事典第2版 [*Sekai daihyakka jiten dai-2 han / Enciclopedia del Mundo, la segunda edición*], Heibon-sha Limited, Tokio, kotobank.jp. (último acceso, 20 febrero 2020)



1640. No obstante, incluso durante el aislamiento diplomático, objetos procedentes de España y Portugal continuaron entrando a Japón a través del tráfico comercial realizado por los holandeses, a los cuales fue permitido entrar a Japón.<sup>552</sup>

A partir del 1720, cuando empezaron a difundirse los estudios occidentales —que en los primeros momentos, se hicieron llamar 蘭学 (*rangaku* / el estudio holandés) por conseguirse los materiales de estudio a través de Holanda—, también se introdujeron con ellos muchos vocablos, sobre todo, acerca de términos específicos relacionados con la medicina y la farmacología. Al mismo tiempo, gracias al intercambio comercial con Holanda, también se introdujeron vocablos relacionados con términos de la vida cotidiana como los referentes a aparatos, alimentos o nombres de animales y plantas, entre otros.<sup>553</sup> Siendo la influencia holandesa la segunda en orden para Japón, una diferencia entre esta y la influencia hispano-portuguesa fue que los españoles y portugueses también tuvieron que aprender japonés con el fin de convertir a los nipones; dicho en otras palabras, tuvieron de paso la necesidad de familiarizarse con el japonés mientras que, el caso de los holandeses, sus actividades se limitaron a lo comercial. Unas actividades que realizaban a través de intérpretes que hacían que ellos mismos no tuvieran la necesidad ni la obligación de aprender japonés.<sup>554</sup>

Por otro lado, el médico alemán Philipp Franz Von Siebold (1796-1866), fundó una escuela en 1824 para enseñar medicina y anatomía en Nagasaki al mismo tiempo que contribuyó a introducir la cultura japonesa en Europa. Sin embargo, no sólo Von Siebold, sino también otros alemanes llegarían a Japón. Más tarde, tras la restauración Meiji, Japón aprendió la medicina de Alemania —Prusia entonces— y, por lo mismo, se emplearon términos específicos relacionados con la medicina en alemán. A partir del 1900, también se empezaron a emplear los vocablos del campo de la filosofía, aunque no dejaron ninguna huella de la lengua alemana en la japonesa.<sup>555</sup> De hecho, las huellas de la influencia holandesa tampoco perviven en el japonés actual. Hay para ello dos posibles explicaciones: por un lado, que el inglés —que llegó más

---

<sup>552</sup> Shinmura Izuru, 外来語の話 [Gairaigo no hanashi / Observaciones sobre las palabras de origen extranjero], Tokio, Kōdan-sha Bungei Bunko, 1995, p. 160.

<sup>553</sup> Idem., p. 166-167.

<sup>554</sup> Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, 日本語の歴史 6 – 新しい国語への歩み [Nihongo no rekishi 6 – Atarashii kokugo heno ayumi– / La historia de la lengua japonesa 6 – Un paso hacia el nuevo japonés–], Tokio, Heibon-sha Library, 2007, p. 135.

<sup>555</sup> Shinmura Izuru, 外来語の話 [Gairaigo no hanashi / Observaciones sobre las palabras de origen extranjero], Tokio, Kōdan-sha Bungei Bunko, 1995, p. 155-156.

tarde— borrara la presencia de la influencia holandesa y, por otro que, tratándose de la misma familia lingüística, las palabras inglesas que llegaron posteriormente absorbieran aquéllas.<sup>556</sup>

Aunque el Ejército, formado bajo el gobierno Meiji, también acogió el sistema militar alemán, el sogunato de Edo en sus últimos años introdujo el sistema militar francés antes del traspaso de poder al gobierno Meiji. Con ello, las voces de mando como 回れ右 (*maware migi* / ¡den la vuelta hacia la derecha!), 駆け足 (*kakeashi* / ¡a correr!) o 捧げ銃 (*sasage tsutsu* / ¡Apunten!) son vocablos introducidos entonces traducidos del francés. Aún hoy en día, "maware migi" o "kakeashi" se emplean en las clases de educación física en las escuelas. Aparte de los vocabulos relacionados con lo militar, del francés fueron introducidos los términos relacionados con el arte, la literatura, la cocina y la moda.<sup>557</sup>

En cambio, la influencia del inglés se dejó ver con gran potencia en muchos sectores como la política, la ley, la economía, la ciencia, la educación, el comercio y el transporte marítimo. Aunque fueron vetados los vocablos de origen inglés durante la Segunda Guerra Mundial hasta su fin por tratarse de la lengua enemiga, las fuerzas navales japonesas también empleaban términos introducidos del inglés.<sup>558</sup> Así mismo, tras la restauración Meiji y con la aparición de las obras literarias traducidas, empezaron a emplearse las palabras 彼 (*kare* / él) o 彼女 (*kanojo* / ella) como pronombres personales pese a que, en tiempos pasados, estas palabras se usaban como pronombres demostrativos añadiendo un sustantivo detrás de la palabra 彼. Como ejemplo, estarían 彼の山 (*kano yama* / aquella montaña), 彼方 (*kanata* / allá, allí), o 彼の女性 (*kano josei* / aquella mujer), entre otras.

De los vocablos introducidos hasta la restauración Meiji, sean de la lengua que sean, se puede inferir que su difusión no llegó a ser amplia esencialmente a causa de la limitación de los usuarios —en el caso del portugués y del español, estos eran los misioneros y los creyentes y, en el caso holandés, los intelectuales—, por lo que no se observa en ellos la "japonización". No obstante, en el caso de los vocablos de origen

---

<sup>556</sup> Idem., p. 167.

<sup>557</sup> Kindaichi Haruhiko, 日本語(上) [*Nihongo*, (*jō*) / *La lengua japonesa, la primera parte*], Tokio, Iwanami Shinsho, 1988, p. 151.

<sup>558</sup> Shinmura Izuru, 外来語の話 [*Gairaigo no hanashi* / *Observaciones sobre las palabras de origen extranjero*], Tokio, Kōdan-sha Bungei Bunko, 1995, p. 173-174.

inglés fue distinto, ya que toda la población participó de la restauración Meiji y era parte a la hora de participar en la modernización del país con la introducción de nuevos vocablos de origen extranjero incluida. Por consiguiente, los vocablos se tornaron "japonizados" como sucede en los casos ノックする (*nokku suru* / *llamar a la puerta*) o ダンスする (*dansu suru* / *bailar*), que crearon un nuevo verbo añadiendo el verbo する (*suru* / *hacer, realizar, ejecutar*) a un sustantivo como, por ejemplo, en el caso de エスケープ (*escape* / *hacer novillos*) o カンニング (*cunning* / *usar una chuleta en un examen*), que deriva su significado del original o también en センチメンタルな (*sentimental-na* / *sentimental*) o ロマンチックな (*romantic-na* / *romántico*), donde se añadió la sílaba な (*na*) para convertir el adjetivo inglés en japonés. También en オールドミス (*old miss* / *solterona*) o ハイカラ (*high collar* / *novedoso*), que han sido inventados en Japón. Los ejemplos que se han expuesto anteriormente son una pequeña parte de los vocablos "japonizados". Sin embargo, dicha "japonización" no se restringió sólo al momento de su introducción en la era Meiji, sino que de hecho los vocablos domesticados entonces siguen existiendo en la actualidad. Igual que las palabras mencionadas anteriormente, en 1910 apareció otro tipo de "palabras japonizadas"; sin embargo, esta vez en lugar de convertirlas en verbos o adjetivos, mezclaban *kanji* y *katakana*, como sucede en 記念スタンプ (*kinen stamp* / *sellos conmemorativos*), 窓ガラス (*mado glass* / *cristal de la ventana*), アルコール漬け (*alcohol zuke* / *macerado en alcohol*), インク壺 (*ink tsubo* / *tintero*), 食パン (*shoku-pan* / *pan de molde*) o ビール樽 (*beer daru* / *barril de cerveza*), entre otros.<sup>559</sup>

Pese a la introducción masiva y a la difusión de los vocablos de origen extranjero, la pronunciación de la lengua japonesa no se vio influenciada, difiriendo así de lo que había ocurrido a causa de la influencia fonética proveniente de la lengua china durante la primera etapa.<sup>560</sup>

De paso, hablando acerca de la tendencia en nuestros tiempos, la pronunciación de los vocabulos en japonés consiste en la combinación de consonante y vocal, excepto en algunos casos, como la doble consonante o el diptongo. Según Kindaichi Haruhiko (1913-2004), por norma general, existe cierta propensión a abreviar

<sup>559</sup> Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, 日本語の歴史4 – 移りゆく古代語 – [Nihongo no rekishi 4 – Utsuriyuku kodai-go – / Historia de la lengua japonesa 4 – la transición del japonés antiguo –], Tokio, Heibon-sha Library, 2007, p. 388-389, p. 401 y p. 381.

<sup>560</sup> Idem., p. 172-173.

las palabras largas en cuatro sílabas, probablemente por la facilidad que da a la hora de pronunciarlas.<sup>561</sup> Algunos ejemplos de ello serían 卒業論文 → 卒論 (*sotsugyō ronbun* → *so-tsu-ro-n / tesina*), 天ぷら丼 → 天井 (*tempura donburi* → *te-n-do-n / arroz con rebosada de gambas*), 原子力発電 → 原発 (*genshiryoku hatsuden* → *ge-n-pa-tsu / centro nuclear*), 懐かしのメロディー → 懐メロ (*natsukashi no melody* → *na-tsu-me-lo / canciones que producen nostalgia*), パーソナル・コンピューター → パソコン (*personal computer* → *pa-so-co-n / PC*), o 歩行者天国 → ホコ天 (*hokōsha tengoku* → *ho-ko-te-n / isla de peatones*). Otro caso es aquel en el que recogen sólo las primeras cuatro sílabas del vocablo y se elimina el resto, como por ejemplo en バス停, que en su forma original es バス停留所 (*bus tei* ← *bus teiryūjo / parada de autobuses*), インテリ, que viene de インテリゲンチャ (*intelli* ← *intelligenzija / intelligentsia*) y así mismo en マスコミ ← マスコミュニケーション (*mascomi* ← *Mass Communication / medio de comunicación de masas*). Tal y como sucede con 携帯 (*keitai / móvil*), hay vocablos que han cambiado completamente su significado: originalmente, esta palabra *keitai* significaba —y sigue significando— "algo que se lleva consigo", pero en la actualidad se ha convertido en la palabra para designar "teléfono móvil", siendo la abreviatura de 携帯電話 (*keitai denwa / teléfono móvil*). También, hay casos en los que varía la pronunciación entre la palabra original y la abreviada, como por ejemplo 早稲田大学 → 早大 (*Waseda daigaku* → *Sō dai / la Universidad de Waseda*) o 外国為替 → 外為 (*gaikoku kawase* → *gaitame / cambio de la divisa extranjera*), entre otros. Esto ocurre porque, por ejemplo, para el caso de *Waseda*, los japoneses emplearon los *kanji* 早稲 —literalmente, el primer *kanji* significa "pronto" y el segundo "planta de arroz"— para significar con ello "arroz precoz". Así mismo, en el caso de *kawase*, escogieron estos *kanji* para la palabra que significaba "cambio monetario"; es decir, aplicaron sólo el significado de cada *kanji* haciendo caso omiso de la pronunciación *on-yomi* de ellos aprovechando la propiedad por la que no existe ninguna regla acerca de la pronunciación de *kun-yomi*.<sup>562</sup> Por lo tanto, cuando pronuncian estas palabras de manera abreviada, resulta que la pronunciación peculiar de la palabra desaparece y recupera la habitual. Así pues, en las pronunciaciones de la

<sup>561</sup> Kindaichi Haruhiko, 日本語(上) [*Nihongo (jō) / La lengua japonesa, la primera parte*], Tokio, Iwanami Shinsho, 1988, p. 157.

<sup>562</sup> Yamaguchi Yōji, 日本語通 [*Nihongo-tsū / Seamons expertos de la lengua japonesa*], Tokio, Shinchō Shinsho, 2016, p. 46.

palabra original y la abreviada se produce una diferencia radical.

### 3.8. Los dialectos de Edo y Kamigata

#### 3.8.1. La "estandarización" del japonés hablado

En principio, no es el objetivo de esta tesis hablar del lenguaje oral, sin embargo, sí sería interesante comentar el proceso de formación del lenguaje estándar para así aclarar mejor la necesidad de unificar lo oral y lo escrito desde el punto de vista de la lengua oral. Como se ha comentado al inicio de esta sección, a causa de las limitaciones en la libertad de tránsito a lo largo de la época Edo, existían innumerables dialectos que surgían simplemente al desplazarse de un sitio a otro. Por ello, si uno se trasladaba a otro lugar encontraba la dificultad de comunicarse con la gente de dicha localidad a causa de las diferencias de un dialecto que, en ocasiones, era a causa de ellas prácticamente ininteligible para quien resultaba forastero. Además del dialecto, debido a la distinción del rango social, también se producían diferencias en el habla entre clases sociales. Limitándonos a hablar del caso del periodo Edo, principalmente los argots existentes eran el que se hablaba entre los miembros de la clase samurái y el de la clase de los ciudadanos, que diferían también el uno del otro. El origen del argot de la clase samurái era el dialecto de Mikawa —la zona que en la actualidad abarca las provincias de Aichi y Shizuoka— ya que el fundador del sogunato de Tokugawa, Tokugawa Ieyasu, era oriundo de Mikawa y sus vasallos más allegados también lo eran.<sup>563</sup>

A pesar de que las expresiones de los miembros de la clase samurái —que no sólo estaba compuesta por varones, sino que también incluía a sus familiares femeninos— eran expresiones peculiares como *して進ぜよう* (*shite shinzeyō* / *tomaré la molestia de hacerlo por ti*), *よいにしやれ* (*yoi ni shiteyare* / *como tu quieras, como te convenga*), *申しきかせる* (*mōshi kikaseru* / *te lo digo*) u *おいであそばしました* (*oide asobashi mashita* / *ha venido*), este argot de samurái empezaría a difundirse entre todos los samurái de Japón en general desde mediados del siglo XVII hasta finales del mismo siglo a causa del sistema de *Sankin kōtai*. Este consistía en un servicio alternante en Edo realizado por los señores feudales: por este sistema, los señores feudales tenían que dirigirse a Edo con sus vasallos y quedarse allí medio año o un año completo

---

<sup>563</sup> Mizuhara Akito, *江戸語・東京語・標準語 [Edo-go, Tokio-go y hyōjun-go / Los lenguajes de Edo, de Tokio y de estándar]*, Tokio, Kōdan-sha Gendai Shinsho, 1994, p. 23.

dependiendo del rango del señor feudal. Mientras estaban en Edo, los vasallos se acostumbraron al argot samurái de Edo que posteriormente llevarían consigo al volver a su tierra.<sup>564</sup> Dicho en otras palabras, el argot samurái de Edo se posicionó como el lenguaje "oficial" de la clase samurái para todo Japón.

Por otro lado, el lenguaje femenino de la clase samurái —se expondrán más adelante aspectos acerca de las diferencias entre el lenguaje masculino y el femenino— se difundió entre la clase de los ciudadanos acomodados porque sus hijas solían servir como doncellas en las mansiones de los samurái de rango alto o en la de algún señor feudal en Edo cuando estaban en su etapa de servicio alternado. Esta habla, cortés y recatada, llamado *遊ばせ言葉* (*asobase-kotoba*) que contaba con expresiones como *お召し上がり遊ばせ* (*omeshi agari asobase / que coman*), *お出し遊ばせ* (*odashi asobase / que saquen*) u *おなり遊ばせ* (*onari asobase / que salgan, que se conviertan* —depende del contexto—), entre otras, en las que se coloca *遊ばせ* (*asobase*) al final del verbo conjugado como sufijo, se convertiría en la base del lenguaje femenino de Yamanote posteriormente.<sup>565</sup>

Al entrar en la era Meiji, los intelectuales comprendieron la necesidad de determinar el japonés "estándar". Ante la cuestión de qué lenguaje escoger como estándar, Miyake Yonekichi (1860-1929) mencionó tres alternativas: la primera era escoger el dialecto de Kioto, la segunda era el lenguaje hablado de forma cotidiana —dentro de esta alternativa, había dos opciones que eran el dialecto de Tokio o el de Kioto—, y una tercera opción, que era la del dialecto que se hablara en el grupo más numeroso. Okakura Yoshisaburō (1868-1936) y Ueda Kazutoshi (1867-1937), por su parte, mostraron una postura partidaria de escoger el dialecto de Tokio como estándar.<sup>566</sup> Finalmente, los intelectuales se pusieron de acuerdo en que sería conveniente determinar el dialecto de Edo como el japonés estándar, ya que Edo era el centro político durante el sogunato de Tokugawa y, con la llegada de la restauración Meiji, Edo cambiaría su nombre por Tokio y se convertiría en la capital del país. No obstante, los oficiales del nuevo gobierno de Meiji, que se veían comprometidos a enfrentarse e

---

<sup>564</sup> Idem., p. 31-32.

<sup>565</sup> Idem., p. 27.

<sup>566</sup> Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio (eds.), *日本語の歴史6 —新しい国語への歩み—* [*Nihongo no rekishi 6 —Atarashii kokugo heno ayumi— / La historia de la lengua japonesa 6 —Un paso hacia el nuevo japonés—*], Tokio, Heibon-sha Library, 2007, p. 388-390.

igualar a los países occidentales a nivel tanto industrial como cultural, descartaron el argot de los ciudadanos de barrios populares porque contenía muchas alteraciones fonosintácticas, llamadas *ベランメー口調 (beranmee-kuchō)* y, optaron en su lugar por el habla de Yamanote, el *Yamanote kotoba*.<sup>567</sup> En mención a ello, este *beranmee-kuchō* puede tener su origen en el argot de Edo llamado *六方ことば "roppō-kotoba"*, que se hablaba entre los sirvientes de los samurái —escuderos o portadores del equipaje de su señor— de rango bajo y también entre los maleantes a comienzos del siglo XVII; era una mezcla del argot de samurái y el dialecto de Kantō muy ruda que empezó a difundirse entre buhoneros y vendedores ambulantes e incluso se empezó a emplear en el teatro *kabuki* a finales del mismo siglo.<sup>568</sup> Esta alteración era el blanco de las burlas de la gente de Kioto, quienes mantenían el habla de tono remilgado tradicional.<sup>569</sup>

En cuanto a esta alteración fonosintáctica, hay algunas variantes:

Se altera el diptongo "ai" en "ee" alargando la vocal, como por ejemplo en *たけえ (takee)*, *うるせえ (urusee)*, *いてえ (itee)*, *大工 (deeku)*, *商売 (shōbee)*, entre otros, cuando la pronunciación correcta de estas palabras sería más bien *たかい (takai / caro o alto)*, *うるさい (urusai / ruidoso o molesto)*, *いたい (itai / doloroso)*, *大工 (daiku / carpintero)* y *商売 (shobai / comercio, negocio)*, respectivamente.

Se altera el diptongo "ae" en "ee" alargando la vocal, como por ejemplo en *帰る (keeru)*, *捕まえる (tsukameeru)*, *名前 (namee)* o *おめえ (omee)*, en lugar de la pronunciación correcta, que sería *帰る (kaeru / volver)*, *捕まえる (tsukamaeru / atrapar)*, *名前 (namae / nombre)* y *おまえ (omae / tú)*, respectivamente.

No son casos muy frecuentes, pero también se da la alteración del diptongo "oi" en "ee" como en *ひどい (hidoi / terrible, espantoso)* → *ひでえ (hidee)*, *太い (futoi / grueso)* → *太え (futee)*, *面白い (omoshiroi / interesante, gracioso)* → *面白え (omoshiree)*, o "ie" en "ee" como en *教える (oshieru / enseñar, dar lección)* → *教(おせ)える (oseeru)*, entre otros.

Aunque hoy en día se limita su uso a los varones jóvenes en conversaciones con sus familiares o amigos, en la época Edo era un uso común incluso entre las

---

<sup>567</sup> Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 170-171.

<sup>568</sup> Mizuhara Akito, *江戸語・東京語・標準語 [Edo-go, Tokio-go y hyōjun-go / Los lenguajes de Edo, de Tokio y de estándar]*, Tokio, Kōdan-sha Gendai Shinsho, 1994, p. 15.

<sup>569</sup> Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 146-148.





pronombres personales como 僕 (*boku* / *yo*), 君 (*kimi* / *tú*) o 吾輩 (*wagahai* / *yo*) y la expresión llamada *tamae-kotoba* con el sufijo "*tamae*" en casos como 飲み *tamae* (*nomitamae* / *que bebas*) o 来た *tamae* (*kitamae* / *que vengas*), que empleaban hombres como un imperativo. Por su parte, las mujeres empezaron a añadir el sufijo よ (*yo*) o わ (*wa*) como en 良くってよ (*yokuttetyo* / *parece bien*) o 知らないわ (*shiranaiwa* / *no lo sé*), que eran originalmente del argot de las *geishas*.<sup>574</sup>

El verbo *desu* (*desu*) también en su forma original era *degesu* (*degesu*) y era empleado por los contadores de cuentos cómicos, animadores de fiestas, *geishas* y prostitutas; desde finales de la época Edo empezó a difundirse entre la clase de los ciudadanos. Además, con el incremento de vocablos compuestos por *kanji*, traducidos de vocablos occidentales, empezaron a construirse las frases con vocablos de *kanji* y el verbo "*desu*" como en 金剛石です (*daiamondo desu* / *es diamante*) o 洋袴です (*zubon desu* / *son pantalones*), por ejemplo.<sup>575</sup> Así mismo, *masu* (*masu*) o *arimasu* (*arimasu*), que eran otros verbos para terminar frases, también originalmente procedían del lenguaje del barrio de los prostíbulos, ya que los ciudadanos decían *gozaimasu* (*gozaimasu*) si eran hombres y *degozansu* (*de gozansu*) si eran mujeres. Sin embargo, estos verbos "*masu*" o "*arimasu*" empezaron a difundirse desde finales de la época Edo hacia la era Meiji. Por añadido, junto con el verbo "*arimasu*", las formas de finalización *da* (*da*) y *de aru* (*de aru*) también empezaron a emplearse para discursos y, al mismo tiempo, se convirtieron en formas de terminar frases para el japonés de estilo literario de lenguaje coloquial cuando se formalizó el *genbun-itchi*.<sup>576</sup>

En cuanto a la difusión del japonés estándar, no sólo en Tokio sino también por todas las regiones de Japón, desde 1890 y en el ámbito de la educación primaria, empezó a introducirse en ella el japonés estándar. Aunque el dialecto de Edo era más o menos común entre la clase samurái de todo el país y, con la llegada de la restauración Meiji, dicho dialecto se convirtiera en el japonés estándar, la gente que no pertenecía a esta clase social era ajena a ello y seguía hablando en su propio dialecto o argot. Por lo tanto, cuando el gobierno proclamó el 教育勅語 (*Kyōiku chokugo* / *Rescripto Imperial*

---

Tokio y del estándar], Tokio, Kōdansha Gendai Shinsho, 1994, p. 124.

<sup>574</sup> Mizuhara Akito, 江戸語・東京語・標準語 [*Edo-go, Tokio-go y hyōjun-go* / *Los lenguajes de Edo, de Tokio y de estándar*], Tokio, Kōdan-sha Gendai Shinsho, 1994, p. 69-72.

<sup>575</sup> Idem., p. 76.

<sup>576</sup> Idem., p. 78-79.

sobre la Educación) en 1890 y determinó difundir el japonés estándar a través de la educación escolar, la primera dificultad con la que se toparon fue el hecho de que los maestros de otras zonas que no eran Tokio, no eran capaces de pronunciar bien el acento estándar.<sup>577</sup> Aún así, empezaron a introducir en los textos escolares las expresiones con el final del verbo conjugado como en *であります* (*de arimasu*), en lugar de *ございます* (*gozaimasu*) o *ござります* (*gozarimasu*) que parecían, sin embargo, demasiado formales. Finalmente, a partir del 1903, empezaron a emplear sólo las formas *です* (*desu*) y *ます* (*masu*).<sup>578</sup> No se puede negar que el esfuerzo de difundir el japonés estándar contiene en sí, también, el intento de modificar las pronunciaciones dialectales.<sup>579</sup> Sin embargo, el hecho de no obtener al cabo de pocos años el resultado deseado en el plano de la educación escolar del japonés estándar y teniendo en cuenta la dificultad añadida que suponía que los profesores mismos no fueran capaces de pronunciar el acento estándar correctamente, se debió plantear finalmente la "reeducación" del profesorado con el fin de que supieran pronunciar adecuadamente; así pues, decidieron aprovechar para ello la emisión por radio, que empezó en Japón en 1925 para contratar en ella a locutores que hablaban japonés con acento estándar. La emisión por radio sirvió para tal fin no solo a colegiales, sino también a los adultos en la pretensión de que se acostumbraran y asimilaran el acento estándar que no acababan de aprender a través de la lectura. Así, la técnica del habla de los locutores que comunicaban la información de manera serena se convirtió en el ejemplo del japonés estándar.<sup>580</sup>

### 3.8.2. El dialecto de Kioto y de Osaka

A veces, se denomina al dialecto de Kamigata como el que abarca la zona de Osaka y Kioto; sin embargo, originalmente el japonés que todos los japoneses consideraban como ejemplo a seguir era el dialecto de Kioto por haber sido el centro político a la vez que económico y cultural desde finales del siglo VIII hasta finales del

---

<sup>577</sup> Idem., p. 83.

<sup>578</sup> Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, *日本語の歴史 6 – 新しい国語への歩み – [Nihongo no rekishi 6 – Atarashii kokugo heno ayumi – / La historia de la lengua japonesa 6 – Un paso hacia el nuevo japonés –]*, Tokio, Heibon-sha Library, 2007, p. 282.

<sup>579</sup> Mizuhara Akito, *江戸語・東京語・標準語 [Edo-go, Tokio-go y hyōjun-go / Los lenguajes de Edo, de Tokio y de estándar]*, Tokio, Kōdan-sha Gendai Shinsho, 1994, p. 106.

<sup>580</sup> Idem., p. 148 y p. 154.

siglo XVI. Además, fue también la capital del país hasta la restauración Meiji y el consecuente traslado del emperador a Tokio. Mientras que Kioto fue el centro neurálgico del país a lo largo de las épocas Heian (794-1185), Kamakura (1185-1333) y Muromachi (1336-1573) y mientras los nobles fueron los principales usuarios de su dialecto, éste se difundió en una zona bastante amplia dando como resultado finalmente una variante de sí mismo.<sup>581</sup>

A partir de finales del siglo XVI, el centro económico se trasladó de Kioto a Osaka por su emplazamiento estratégico. A comienzos del siglo XVII, Osaka fue bautizada como "la despensa del país", por proporcionar gran parte de su suministro a Edo. Cuando se estableció el sogunato de Tokugawa en Edo a comienzos del siglo XVII, también el centro político se transfirió a Edo; a medida que el sistema político se fue organizando, el centro de la cultura también empezó a situarse en Edo. En la primera mitad del siglo XVIII, la población de Edo empezó a aglomerarse y llegó a superar el millón de personas, mientras que la de Kioto y Osaka en conjunto se limitaba a alcanzar unas ochocientas mil.<sup>582</sup> Aún así, Osaka siguió siendo el centro de la economía del país, y en ella se llegaron a formar dos zonas del núcleo económico de suministro y consumo; así mismo, la formación de los dos núcleos significaba la creación de dos zonas de hablas distintas.<sup>583</sup> A partir de mediados del siglo XVIII, cuando Edo se convirtió en el centro cultural del país y gracias a la difusión del argot de samurái a causa del sistema del servicio alternado en Edo, *Sankin kōtai* —como se ha comentado en un apartado anterior—, el dialecto de Edo empezó a posicionarse como el argot común de la clase samurái de todo el país. Como consecuencia, el posicionamiento del dialecto de Edo como el común llegó a provocar el enfrentamiento y la rivalidad entre el dialecto de Edo y el de Kamigata pese a que, hasta entonces, este tipo de pugnas se producían específicamente entre el dialecto de Edo y los del resto de Japón.<sup>584</sup>

En efecto, de forma concreta la diferencia que existía entre el dialecto de Edo y el de Kioto se basaba en la pronunciación o, mejor dicho, en la alteración

---

<sup>581</sup> Idem., p. 14.

<sup>582</sup> Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 147.

<sup>583</sup> Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, *日本語の歴史 5 —近代語の流れ— [Nihongo no rekishi 5 —Kindai-go no nagare— / La historia de la lengua japonesa 5 —La transición hacia el japonés moderno—]*, Tokio, Heibon-sha Library, 2007, p. 122.

<sup>584</sup> Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 147.

fonosintáctica que se producía en los vocablos del dialecto de Edo —tal y como se ha expuesto más arriba—, cuando en el del dialecto de Kamigata —la región que abarca Osaka y Kioto— se mantenía, por el contrario, la pronunciación original. En un fragmento de la obra 浮世風呂 *Escenas de un baño público del mundo efímero* se lee:

へへ、関東べいが。さいろくをぜへろくと、けたいな詞つきじゃなア。お慮外も、おりよげへ。観音さまも、かんのんさま。なんのこつちやろな。

(Hehe, Kuwantō-bei ga. sairoku wo zeeroku to, ketai na kotoba-tsuki janaa. O-ryoguai mo, oryogee. Kuwan'on-sama mo kan'non-sama. Nanno kotcharonaa)<sup>585</sup>

Se observa en esta obra que en Edo pronunciaban ぜへろく (*zeeroku*), おりよげー (*oryogee*) y 観音 ("kan'non / *divinidad budista*) en lugar de "sairoku", "oryoguai" y "kwan'on" respectivamente de la pronunciación original. En estos casos, se observa la alteración de "ai" → "ee" o "ua" → "ee". Otros ejemplos son: 因縁 (*in'nen / karma, conexión*), 安穩 (*an'non / serenidad, calma*), 輪廻 (*rin'ne / transmigración, metempsicosis*), o 陰陽師 (*onmyō-shi / astrólogo de tiempos pasados*). En la zona de Kamigata, estos vocablos se pronunciaban como インエン "*in'en*", アンオン "*an'on*", リンエ "*rin'e*", y オンヨウシ "*on'yō-shi*", respectivamente. Este fenómeno se llama 連声 (*renjō*) —que literalmente significa "pronunciaciones enlazadas"— y esta alteración fonosintáctica se producía cuando aparecía el sonido "n" —撥音 (*hatsu-on*)— delante de una sílaba que empezaba en vocal, "y" o "w" y por ello su pronunciación se transmutaba en el sonido "n" o "m". También, hasta mediados del siglo XVIII, pronunciaciones como クワ "*kwa*" o グワ "*gwa*" empezaron a alterarse a カ "*ka*" o ガ "*ga*" respectivamente, como en 火事 (くわじ *kwaji* → かじ *kaji / incendio*) o 外国 (ぐわいこく *gwaikoku* → がいこく *gaikoku / país extranjero*). Sin embargo, en Kamigata, y sobre todo en Kioto, aún pronunciaban vocablos como "kwan'on", "in'en", "an'on" o "rin'e", entre otros, de forma tradicional y sin admitir la alteración fonosintáctica.<sup>586</sup>

<sup>585</sup> Idem., p. 146; la traducción del fragmento citado es: "Je, je, ¡Qué paletos son gente de Kantō! ¡Qué lenguaje más raro que hablan! Dicen «zeeroku» en lugar de «sairoku» (jóvenes sin vivencia) y «oryogee» en lugar de «oryoguai» (falta de educación). Y «kan'non-sama» en lugar de decir «kwan'on» (divinidad budista)", traducido por la autora de este estudio.

<sup>586</sup> Idem., p. 149-150.

La burla de la gente de Kamigata hacia el dialecto de Edo indica que el habla originario de Kamigata se alteró por el de Edo al difundirse. De ello, se puede concluir que el dialecto de Kamigata ejerció influencia en el de Edo y viceversa, aunque con el matiz de que el dialecto de Edo no causó el mismo grado de influencia en el de Kamigata.<sup>587</sup> Como prueba de ello basta decir que, a pesar de ser Osaka el centro de la economía y, por tanto, también el de los intercambios comerciales así como el lugar donde los señores feudales cambiaban el arroz que habían percibido como sueldo del sogunato por dinero, sus comerciantes no hablaban en *beranmee-chō* ni empleaban el argot de samurái que se ha presentado anteriormente.

En cuanto al dialecto de Kamigata, puede dividirse en dos: el de Kioto y el de Osaka. El dialecto de Kioto, originalmente, era el que se hablaba en la corte del Palacio Imperial en la época Muromachi y el que se difundió entre los ciudadanos de Kioto y que así mismo desde Kioto se transmitió a Osaka.<sup>588</sup> La denominación del dialecto de Osaka —*Osaka kotoba*— apareció escrita por primera vez en un documento histórico en la segunda mitad del siglo XVIII.<sup>589</sup> Su diferencia radica básicamente en la alteración verbal aparte de su entonación al hablar, como por ejemplo en el verbo *です* (*desu / ser*), que se convierte en *どす* (*dosu*) en Kioto y en *だす* (*dasu*) en Osaka o, como en su variante *おす* (*osu*) en Kioto y *おます* (*omasu*) en Osaka. Estas aparecieron a mediados del siglo XIX, aunque la alteración verbal de Kioto se emplea todavía en el mundo de las *geisha* mientras que en Osaka casi no la emplean ni siquiera los comerciantes. Sin embargo, la diferencia no se limita solo a la alteración verbal, sino que la tonalidad del habla de Kioto con la alteración verbal "dosu" y "osu" da la impresión de ser más melosa y lenta, mientras que la de Osaka suena rítmica y acelerada. Además, Maeda Isamu señala en su ensayo, *大阪弁 [Osaka-ben / El lenguaje de Osaka]*, que el lenguaje de Kioto dispone de expresiones más variadas que las de Osaka, que resultan bastante simples comparadas con las de Kioto, como por ejemplo: si el imperativo de *書く* (*kaku / escribir*) en Kioto varía de *書きなはい* (*kakinahai*) a *書いとお見* (*kaitoomi*), *書いとくれやす* (*kaitokureyasu*), *お書き* (*okaki*), *お書きんか* (*okakinka*), *お書きなはい* (*okakinahai*), *お書きなはんか* (*okakinahanka*),

---

<sup>587</sup> Mizuhara Akito, *江戸語・東京語・標準語 [Edo-go, Tokyo-go, hyōjun-go / El habla de Edo, el habla de Tokio y el habla estándar]*, Tokio, Kōdansha Gendai Shinsho, 1994, p. 37.

<sup>588</sup> Idem., p. 37.

<sup>589</sup> Maeda Isamu, *大阪弁 [Osaka-ben / El lenguaje de Osaka]*, Tokio, Periódico de Asahi, 1977, p. 11.

お書きやしとおくれやす (*okakiya shitookureyasu*), 書いてくれはらしまへんか (*kaite kurehara shimahennka*), 書いとおくれやさしまへんか (*kaito okureya sashimahenka*), お書きやす (*okakiyasu*), お書きやはんか (*okaki yahanka*), en Osaka "sólo" existirían 書きなはれ (*kaki nahare*), 書いてみなはれ (*kaite minahare*), 書いとくなはれ (*kaitoku nahare*) o 書いとくなはらしまへんか (*kaitoku nahara shimahenka*).<sup>590</sup> Estas expresiones en el imperativo para "escribir" indican la diferencia en el grado de cortesía y ante la variación del dialecto de Kioto, se observa que las expresiones en el dialecto de Osaka son un variante con la flexión del imperativo de *なはれ* (*nahare*).

Hay que decir que el dialecto de Osaka no es una simple variante del de Kioto, sino que se mezcló con los de Kawachi y Senshū —ambas son zonas al sur de Osaka—<sup>591</sup> y que el auténtico dialecto de Osaka es el que se hablaba en el centro de la ciudad de Osaka —*el lenguaje de Senba*—,<sup>592</sup> que era de hecho el epicentro del comercio y donde los principales comerciantes desarrollaban sus negocios. Por lo tanto, siendo Senba el barrio de los comerciantes, evolucionaron en él las expresiones modernas de trato como las *尊敬語* (*sonkei-go* / *expresiones respetuosas*), *丁寧語* (*teinei-go* / *expresiones de cortesía*) y *謙讓語* (*kenjō-go* / *expresiones de humildad*) de forma abundante. Aunque parezca paradójico respecto a lo que se ha comentado previamente, el motivo de ello radica en que los habitantes de Osaka, sobre todo los comerciantes, necesitaban expresar e insinuar el grado de la cortesía a través del manejo de un habla certero, mientras que el habla de Kioto ponía más importancia en la complejidad de las expresiones.

Así pues, hay tres aspectos que indican la naturaleza del dialecto de Senba. En primer lugar, se empleaba el sufijo de cortesía después del nombre propio o del pronombre *さん* (*san*) o su variante *はん* (*han*) no sólo para familiares, sino que con este trato se incluía también a los empleados, como por ejemplo en *あんさん* (*an-san* / *usted*) —la alteración de "anata-sama"—, *おまはん* (*omahan* / *tú*) —la alteración de "omae-san", donde "omae" era la expresión más respetuosa en la época Edo que, sin embargo, desde mediados del siglo XVIII se empezó a emplear en relaciones de iguales

---

<sup>590</sup> Idem., p. 27-29.

<sup>591</sup> Tamba Hajime, *こんなに違う京都人と大阪人と神戸人* [*Konna ni chigau kyōto-jin to ōsaka-jin to kōbe-jin* / *La diferencia entre la gente de Kioto, de Osaka y de Kobe*], Tokio, PHP Bunko, 2003, p. 205.

<sup>592</sup> Maeda Isamu, *大阪弁* [*Ōsaka-ben* / *El lenguaje de Osaka*], Tokio, Periódico de Asahi, 1977, p. 31.

o para dirigirse a alguien inferior—, <sup>593</sup> 旦那さん (*dan-san* / señor), 御寮人さん (*goryōn-san* / señora), いとさん (*ito-san* / señorita, la hija mayor), こいさん (*koi-san* / señorita, la hija pequeña), ぼんさん (*bon-san* / señorito, hijo), 男衆さん (*otokoshi-san* / empleado), 女子衆さん (*onagoshi-san* / empleada) o 丁稚はん (*decchi-han* / mozo, aprendiz), entre otros. El segundo aspecto es que los comerciantes de Senba solían emplear el argot de las doncellas de la corte —*nyōbō-kotoba*— con términos como おはり (*o-hari* / costura) en lugar de 裁縫 (*saihō*), おざぶ (*o-zabu* / cojín) en lugar de ざぶとん (*zabutōn*), おつむ (*o-tsumu* / cabeza) en lugar de 頭 (*atama*), u お造り (*o-tsukuri* / pescado crudo) en lugar de 刺し身 (*sashimi*), entre otros. <sup>594</sup>

El tercer aspecto es el de colocar el prefijo "o" delante de los verbos. Según Maeda Isamu, el dialecto de Kansai que Tanizaki empleó en algunas obras como 𑄠 (まんじ) (*Manji* / Arenas movedizas) <sup>595</sup> (1928) o 細雪 (*Sasameyuki* / Las hermanas Makioka) <sup>596</sup> (1946) es el de Senba, y sus expresiones más típicas y frecuentes son お～やす (*o-yasu*) en lugar de お云いやす (*o-ii yasu* / decir) u お置きやす (*o-oki yasu* / dejar), お思いになりやす (*o-omoi ni nari yasu* / llegar a pensar), entre otras. Hablando de los años de la publicación de estas dos obras, pese a que *Arenas movedizas* fue publicada unos veinte años antes que *Las hermanas Makioka*, Maeda señala que en *Las hermanas Makioka* se observa un lenguaje más antiguo que el de *Arenas movedizas*:

「今日は雪子ちゃんもこいさんもお内にゐてやおまへんか」

と昔ながらの船場言葉で云った。

「妙子はこの頃ずっと製作が忙しいて、めったに戻ってけえしえへん……」

と、幸子も古めかしい云い方に釣り込まれながら、

「……雪子はおりやつけど、呼んで来まおか」

("Kyō wa Yukiko-chan mo Koi-san mo o-uchi ni ite ya omahenka")

to mukashi nagara no Senba-kotoba de itta.

"Taeko wa konogoro zutto seisaku ga isogashiite, metta ni modotte keeshiehenn……"

<sup>593</sup> Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 152.

<sup>594</sup> Maeda Isamu, *大阪弁 [Ōsaka-ben / El lenguaje de Osaka]*, Tokio, Periódico de Asahi, 1977, p. 31-35.

<sup>595</sup> Tanizaki Junichiro, 𑄠 (まんじ) *Manji (Arenas movedizas)*, Tokio, Kaizō, 1928; la obra está traducida por Carlos Manzano, Barcelona, Random House Mondadori, S.A., 2011.

<sup>596</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 細雪 *Sasameyuki (Las hermanas Makioka)*, Tokio, Chuo Koron, 1946; la obra está traducida por Miguel Menéndez Cuspina, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, S.A., 2014.

to, Sachiko mo furumekashii iikata ni tsurikomare nagara,

"..... Yukiko wa oriyakkedo, yonde kimaoka")<sup>597</sup>

Según Maeda, se sugiere en esta obra que las hermanas nacieron a finales de la era Meiji, cuando se estableció la educación secundaria y, con su difusión, el dialecto de Senba empezó a perder su habla tradicional.<sup>598</sup> Por lo tanto, la tía de las hermanas aún hablaba el dialecto tradicional de Senba y Sachiko, la protagonista de la obra, también podía hablar de la misma forma si era necesario. No obstante, el lenguaje de la hija de Sachiko, que ya nació entrando en la era Shōwa, se acercaba más al japonés estándar. En ese sentido, los personajes de *Las hermanas Makioka* reflejan la transición del dialecto de Osaka hacia el japonés estándar, aunque mantengan la entonación dialectal de Senba.

Hoy en día, Senba ya no es el centro del comercio en Osaka y, por tanto, las diferencias que quedaban patentes entre el dialecto de Senba y el dialecto de Osaka en general con otras zonas tampoco existe. El dialecto actual de Osaka, en el aspecto de las expresiones, se acerca al japonés estándar pese a que las entonaciones son completamente diferentes.

### 3.9. Aspectos peculiares de la lengua japonesa

#### 3.9.1. El habla masculina y la femenina

Como se ha expuesto en la primera sección de este capítulo, las letras *hiragana* se consideraban como la forma de escritura adecuada para mujeres en la época Heian; si las mujeres escribían o se jactaban de saber escribir *kanji* e incluso sabían leerlo las tachaban de insolentes. Sin embargo, ¿ocurría lo mismo en el habla, existiendo algún estilo específico para las mujeres? La respuesta es sí, y se considera que el origen del habla femenina se remonta en primer lugar al siglo XIV y al argot que hablaban las doncellas de la corte. En segundo término, se remontaría a la era Edo, cuando se habría mezclado con el argot de *geisha* y el de los barrios de prostíbulos.<sup>599</sup>

---

<sup>597</sup> Es un fragmento de *Las hermanas Makioka*, y la traducción del pasaje citado es: "¿Yukiko y Koi-san están fuera?" La tía usaba el puro lenguaje de Senba. "Koi-san está tan liada que raramente viene a casa. – Sachiko también era arrastrada por el antiguo dialecto –. Yukiko sí está aquí, ¿La llamo?", traducida por Miguel Menéndez Cuspinera, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, S.A., 2014, p. 119.

<sup>598</sup> Maeda Isamu, 大阪弁 [*Osaka-ben / El lenguaje de Osaka*], Tokio, Periódico de Asahi, 1977, p. 44.

<sup>599</sup> Nakamura Momoko, 女ことばと日本語 [*Onna kotoba to nihongo / El lenguaje femenino y la lengua*



No obstante, según Nakamura Momoko, el concepto o la denominación de 女ことば (*onna-kotoba / el habla femenina*) apareció a partir de 1930, indicando la semejanza de las características del argot de doncellas en la corte con el habla femenina del siglo XX: una forma de expresión cortés, que emplea vocablos elegantes, expresa de manera indirecta y evita el uso de expresiones de composición china poco habituales.<sup>600</sup>

En consecuencia, aunque existía el habla femenina o, mejor dicho, el habla con el que se comunicaban originalmente las doncellas de la corte, ¿no existía entonces hasta comienzos de la era Shōwa el concepto de "habla femenina"? Históricamente hablando, durante los períodos feudales, sobre todo en la época Edo, debido a la difusión del confucianismo y al sistema familiar por el que los hombres tenían el dominio sobre los miembros femeninos de la familia en la clase samurái, se consideraba como parte de las virtudes femeninas el estar callada, hablar de forma sutil y ambigua si tenía que hacerlo y no emplear expresiones en composición china, aunque este aspecto se modificó a mediados del siglo XVIII hacia una idea por la que las mujeres no debían hablar en general ya que parecía que carecían de recato si lo hacían.<sup>601</sup> Al entrar en la era Meiji, por el reparto de los papeles entre hombres y mujeres, según el cual los hombres trabajaban fuera de casa y las mujeres administraban la casa despachando los quehaceres domésticos, a las mujeres les tocaba el papel de educar a los hijos y les dieron con ello la "oportunidad" de hablar cuando era necesario de forma adecuada,<sup>602</sup> algo que era más difícil que no hablar.

Hablando ahora de forma más concreta, aparte de las normas que imponían a las mujeres a la hora de hablar, los aspectos característicos del argot femenino que se empleaba en la corte del Palacio Imperial son en primer lugar colocar el sufijo もじ (*moji*) abreviando la palabra original en casos como そもじ (*somoji*), cuando la palabra original era そなた (*sonata / tú*), かもじ (*kamoji*) que viene de 髪 (*kami / cabello*) o ふもじ (*fumoji*) de 文 (*fumi / misiva*), entre otros. Como segunda característica estaba el colocar el prefijo お (*o*) delante del vocablo abreviado como en おまん (*oman*) cuando まんじゅう (*manjū / dulce relleno de la pasta de judías azucaradas*), おさつ (*osatsu*) que viene de さつま芋 (*satsuma-imo / boniato*) u おみや (*omiya*) de 土産

---

japonesa], Tokio, Iwanami Shinsho, 2012, p. 12.

<sup>600</sup> Idem., p. 144-145.

<sup>601</sup> Idem., p. 35-40.

<sup>602</sup> Idem., p. 43-44.

(*miyage / souvenirs*), entre otros. Esta forma es la que ejerció su influencia de hecho en el dialecto de Osaka. En tercer término, si el vocablo empieza con una vocal, se coloca el prefijo おみ (*omi*) delante del vocablo como en おみ足 (*omi-ashi / pie, pierna*). El siguiente aspecto consiste en repetir una sílaba abreviando la palabra original como en こうこう (*kōkō*), cuya forma original es 香の物 (*kō no mono / encurtido de nabo*). Por último, se caracteriza por pronunciar en *on-yomi* o en *kun-yomi* los vocablos en *kanji* o en composición china como en くこん (九献 *kukon / sake, bebidas alcohólicas*).<sup>603</sup>

Este argot de doncellas de la corte, el 女房詞 (*nyōbō-kotoba*), fue difundiéndose por este y oeste. El caso de la difusión hacia el oeste es lo que se ha expuesto en el apartado anterior; sobre el caso de la difusión hacia el este hay que decir que primero ocurrió en el Castillo de Edo —el centro del shōgunato de Edo— y de ahí pasó a las residencias de los señores feudales que estaban en Edo. Las hijas de las familias acomodadas que servían como doncellas en las residencias de los señores feudales fueron quienes se encargaron de difundirlo entre la clase de ciudadanos.<sup>604</sup> Por otro lado, la jerga de los prostíbulos como ありんす (*arinsu*) y なんす (*nasu*), que se enlazaban con la correspondiente flexión verbal, también se difundió entre las mujeres en la época Edo y es el origen del あります (*arimasu*) y el なさいます (*nasaimasu*), respectivamente.<sup>605</sup>

A diferencia de la limitación del habla a la que las mujeres se veían obligadas a someterse, a los hombres no se les impuso la pauta de cómo debían expresarse. Más bien, la pauta del habla masculina era principalmente acerca de cómo hablar o qué vocablo emplear para resultar convincente y sonar varonil.<sup>606</sup> Además, al entrar en la era Meiji y surgir la necesidad de determinar un lenguaje común, se optó por el dialecto de Yamanote —*Yamanote-kotoba*— como el japonés estándar por considerar que los principales hablantes de la lengua japonesa eran los hombres y que el *Yamanote-kotoba* era el lenguaje que hablaban más concretamente los hombres en Tokio. No optaron por el lenguaje de Kioto porque era poco varonil como se esperaba que debía ser el habla

---

<sup>603</sup> Idem., p. 52.

<sup>604</sup> Idem., p. 53.

<sup>605</sup> Yamaguchi Nakami, 日本語の歴史 [*Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa*], Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 165.

<sup>606</sup> Nakamura Momoko, 女ことばと日本語 [*Onna kotoba to nihongo / El lenguaje femenino y la lengua japonesa*], Tokio, Iwanami Shinsho, 2012, p. 36.

masculina.<sup>607</sup> Nakamura Momoko señala que la evolución del *genbun-itchi* también supone la polarización del habla masculina y la femenina; al primero se le otorgaba carácter varonil y al segundo la femineidad. Al mismo tiempo, el primero hacía de estándar por ser sus usuarios los más principales de la sociedad al ser quienes administraban el país mientras que, para el segundo, se reservaba un plano secundario ya que a las mujeres no se les otorgaba ningún derecho en la sociedad.<sup>608</sup> Dicho en otras palabras, la pauta del habla masculina y femenina era también una imposición de la pauta social para diferenciar los dos sexos.

Aparte del aspecto político, esta polarización del habla masculina y femenina en las eras Meiji y Taisho cristaliza en el habla masculina llamado 書生言葉 (*shosei-kotoba* / *el habla de estudiantes*); el aspecto destacado del *shosei-kotoba* es emplear frecuentemente vocablos de composición china, los de origen occidental, los pronombres personales como ぼく (*boku* / *yo*), 吾輩 (*wagahai* / *yo*) y きみ (*kimi* / *tú*), partículas como たまへ (*tamae*) y べし (*beshi*) que se enlazaban con la flexión verbal tal y como sucede en 読みたまえ (*yomi tamae* / *léelo*), 読むべし (*yomu beshi* / *léelo*), 飲みたまえ (*nomi tamae* / *bébelo*) o 飲むべし (*nomu beshi* / *bébelo*), entre otros, así como en la palabra 失敬 (*shikkei* / *perdón*).<sup>609</sup> Mientras, en el habla femenina se empleaban con frecuencia las partículas de la terminación てよ (*teyo*), だわ (*dawa*) y のよ (*noyo*) como en 良くってよ (*yokutteyo* / *está bien*), 嫌だわ (*iyadawa* / *no quiero*) o 見たのよ (*mitanoyo* / *he visto*), respectivamente. Estas expresiones posteriormente fueron llamadas 女学生ことば (*jogakusei-kotoba* / *el habla de estudiantes femeninas*) o てよだわ言葉 (*teyo-dawa kotoba* / *el habla de teyo-dawa*).

Por otro lado, a medida que avanzaba la polarización del habla, los escritores que profesaban el estilo literario de *genbun-itchi* la aplicaron en sus obras para caracterizar el aspecto de los personajes. Se cita a continuación un fragmento de 金色夜叉 [*Konjiki yasha* / *El hombre que vendió su alma por dinero*] (1897-1902) de Ozaki Kōyō (1868-1903):

1) 「金剛石(ダイヤモンド)!」("Daiamondo!" / "¡Diamante!")

<sup>607</sup> Idem., p. 82-83.

<sup>608</sup> Idem., p. 84.

<sup>609</sup> Idem., p. 88-89.

- 2) 「うむ、金剛石だ」 ("Umm, daiamondo da" / "Sí, es un diamante")
- 3) 「金剛石？」 ("Daiamondo?" / "¿Diamante?")
- 4) 「なるほど金剛石！」 ("Naruhodo daiamondo!" / "Sí, ¡es un diamante!")
- 5) 「まあ、金剛石よ」 ("Maa, daiamondo yo" / "¡Caramba! ¡Es un diamante!")
- 6) 「見たまえ、金剛石」 ("Mitamae, daiamondo" / "¡Míralo! Es un diamante")
- 7) 「あら、まあ金剛石」 ("Ara, maa daiamondo" / "¡Dios mío! ¡Es un diamante!")
- 8) 「すばらしい金剛石」 ("Subarashii daiamondo" / "¡Qué diamante más magnífico!")<sup>60</sup>

Todas y cada una de estas ocho frases expresan sorpresa al ver un auténtico diamante. Las variaciones que se observan en cada expresión indican cuál es la expresión de un hombre y cuál es la de una mujer. Dicho concretamente, las frases 2), 4) y 6) son de un hombre, mientras las frases 5), 7) y 8) son de una mujer. Mientras tanto, las frases 1) y 3) pueden ser de un hombre o de una mujer, aunque en el caso 3), si fuera de un hombre diría 「金剛石だって？」 ("Daiamondo datte?" / "¿Diamante, dices?") y si fuera de mujer la expresión sería 「金剛石ですって？」 ("Daiamondo desutte?" / "¿Diamante, dices?"), si hubiera pretendido precisar el sexo del hablante. En el caso de estas frases, las palabras exclamativas son la clave para distinguir cuáles son de hombres y cuáles de mujeres: en concreto, palabras como うむ (*umm*) en la frase 2) es de uso masculino, mientras que まあ (*maa*) o あら (*ara*) de las frases 5) y 7) son de uso femenino. Así mismo, en la frase 2) la palabra exclamativa うむ (*umm*) va emparejada con el final del verbo だ (*da*), que es el final masculino del verbo です (*desu* / *ser*), y demuestra doblemente que es una frase pronunciada por un hombre. Por último, たまえ (*tamae*) de 見たまえ (*mitamae* / "¡Míralo!") de la frase 6) es típico del *shosei-kotoba* y por lo tanto también de uso masculino.

La ventaja de esta diferencia entre el habla masculina y la femenina es la de poder omitir textos explicativos como "ella dijo" o "él replicó". Aunque en el castellano se pueden omitir este tipo de textos gracias a los adjetivos masculinos y femeninos que facilitan la distinción del sexo del hablante, este tipo de textos explicativos se observan con frecuencia en los de las lenguas occidentales. Incluso, hay casos en los que el uso del habla masculina y femenina en japonés permite, por la misma razón, omitir el

<sup>60</sup> Kindaichi Haruhiko, 日本語(上) [*Nihongo (jō) / La lengua japonesa, la primera parte*], Tokio, Iwanami Shinsho, 1988, p. 18.

sujeto.

### 3.9.2 Las expresiones de trato *keigo* (敬語)

Como se ha expuesto previamente, si la peculiaridad del dialecto de Osaka, sobre todo el de Senba, se encuentra en la abundante variedad de expresiones respetuosas 敬語 *keigo*, el propio empleo de dichas expresiones aporta abundante información sobre sus propios usuarios: a qué clase social pertenecen el hablante y su interlocutor, las relaciones que existen entre ambos, la capacidad lingüística del hablante, la cultura que posee, etc. Así mismo, el empleo de las expresiones respetuosas está relacionado con el estilo literario de un escritor: no sólo por la cuestión de emplearlas o no, sino también por el hecho de que las expresiones respetuosas se entrelazan con los elementos que constituyen el texto como el propio vocabulario, su significado y sus connotaciones.<sup>611</sup>

Hablando más concretamente, por ejemplo, あんさん (*ansan / usted*) u おまはん (*omahan / tú*) del dialecto de Senba corresponden a あなた様 (*anata sama*) y おまえさん (*omae san*), donde estos sufijos "sama" o "san" también forman parte de las expresiones respetuosas. Aunque en las lenguas occidentales también existen títulos honoríficos como "Sr.", "Sra.", "Mr." o "Mrs" entre otros y, aunque lo habitual en japonés es colocarlo después del apellido para dirigirse a sus interlocutores, lo particular en la lengua nipona sería el colocarlos incluso después del nombre del cargo profesional como en 市長さん (*shichō-san / el señor alcalde, la señora alcaldesa*), 社長さん (*shachō-san / el señor presidente, la señora presidenta*), 運転手さん (*untenshu-san / el señor conductor, la señora conductora*), 店員さん (*ten'in-san / el señor dependiente, la señora dependienta*), etc. También en los nombres se coloca delante del vocablo お (*o*) o ご (*go*) —si el vocabulo es en *kun-yomi*, se coloca "o", y si es en *on-yomi* se coloca "go"—, como por ejemplo en お金 (*o-kane / dinero*), お顔 (*o-kao / cara*), お花 (*o-hana / flor*), ご飯 (*go-han / arroz, comida*) o ご両親 (*go-ryōshin / los padres*), entre otros. Estos nombres con el prefijo honorífico "o" o "go" se emplean cuando uno se dirige a otras personas con respeto.

---

<sup>611</sup> Jugaku Akiko, 敬語と文体 [*Keigo to buntai / Las expresiones respetuosas y el estilo literario*], Agencia de Asuntos Culturales japonesa (ed.) en 日本語と日本語教育 –文法編– [*Nihongo to nihongo kyōiku, –bunpō-hen – / La lengua japonesa y su didáctica, –la gramática –*], Tokio, Imprenta del Ministerio de Hacienda, 1973, p. 244.

Por añadido, las expresiones respetuosas *keigo* no se limitan a los prefijos o sufijos, sino que también existen en forma de terminaciones verbales que a su vez se clasifican en tres tipos. Serían 尊敬語 (*sonkei-go / expresiones respetuosas*) —por las que el hablante expresa sus respetos de manera directa a sus interlocutores—, 謙讓語 (*kenjō-go / expresiones de humildad*) —en las que el hablante demuestra sus respetos hacia una tercera persona ante su interlocutor y, por ello, el hablante rebaja su posición de manera verbal y eleva la posición de una tercera persona— y 丁寧語 (*teinei-go / expresiones de cortesía*) —por las que el hablante emplea un habla educada para expresar sus respetos a los interlocutores—.

El origen de expresiones respetuosas como おっしゃる (*ossharu / decir*), いらっしゃる (*irassharu / estar*), くださる (*kudasaru / dar algo a alguien*) o なさる (*nasaru / hacer*), que pueden emplearse como verbo y como flexión respetuosa de la expresión de algún verbo, se encuentra en la época Edo. Aparecieron a través del argot escrito de la clase samurái y en la primera mitad del siglo XIX empezaron a utilizarse en conversaciones cotidianas.<sup>612</sup> Del mismo modo ocurre con ます (*masu*), ございます (*gozaimasu*) y です (*desu*), que se usan habitualmente como expresiones corteses hoy en día y son el resultado del sufijo combinado con la inflexión verbal, cuya aparición se remonta también a la época Edo. Originalmente, まらする (*marasuru*) era la forma que solía emplearse en la época Muromachi y la que se convirtió en ます (*masu*) en la época Edo.<sup>613</sup> Por otro lado, ございます (*gozaimasu*) y です (*desu*) aparecieron a lo largo del siglo XVIII, siendo "gozaimasu" la combinación de ござる (*gozaru*), del argot de los samurái, con la terminación ます (*masu*). En el imperativo, se usaba ませ (*mase*), y apareció más tarde まし (*mashi*), como por ejemplo en なさいませ (*nasaimase*) y なさいまし (*nasaimashi*),<sup>614</sup> dos expresiones que significan "hágalo".

Hay que comentar de paso que, aunque no son la inflexión verbal de expresiones respetuosas, である (*dearu*) y だ (*da*) también aparecieron en la época Edo. Lo empleaban con frecuencia cuando los sinólogos impartían clases, los japonólogos traducían algún texto al japonés coloquial o los monjes budistas daban sermones; es decir, formaba parte de la jerga hablada de los intelectuales. Estas "de aru" y "da" se

---

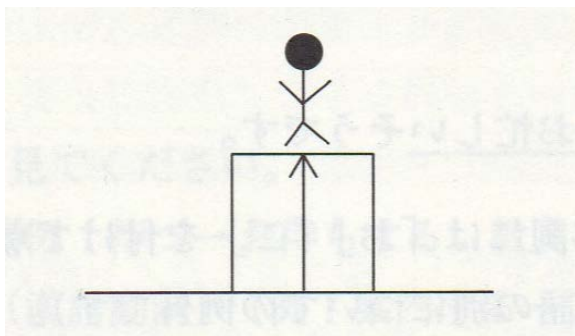
<sup>612</sup> Yamaguchi Nakami, 日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa], Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 159-160.

<sup>613</sup> Idem., p. 161.

<sup>614</sup> Idem., p. 160-161.

convirtieron en la terminación más habitual cuando los escritores empezaron a crear sus obras al estilo de *genbun-itchi*.<sup>615</sup>

En efecto, representándolo con un esquema, *sonkei-go* se emplea cuando el hablante dirige sus palabras a otra persona con respeto o veneración. Por lo tanto, el hablante se sitúa virtualmente en posición inferior respecto a quien dirige sus palabras.



El hablante eleva la posición de aquel a quien dirige sus palabras de forma oral

Fig. 20 尊敬語 (*Sonkei-go*)<sup>616</sup>

En el lenguaje literario clásico, existen verbos como のたまう (*notamau* / decir), 思し召す (*oboshimesu* / pensar), きこしめす (*kikoshimesu* / oír, escuchar, comer, beber), おわす (*owasu* / estar, hallarse), 下さる (*kudasaru* / dar), 遊ばす (*asobasu* / hacer, ejercer), 召し上がる (*meshiagaru* / comer o beber) o 召す (*mesu* / convocar, llamar, vestirse) entre otros. Entre ellos, "notamau", "kikoshimesu" y "owasu" ya no se emplean en el habla actual; sin embargo, los demás verbos "kudasaru", "asobasu", y "meshiagaru" aún se utilizan para demostrar respeto hacia aquel al que el hablante dirige sus palabras. Los verbos "kudasaru" y "asobasu" se combinan con otros verbos, como por ejemplo お読み下さる (*oyomi kudasaru* / leer), お待ち下さる (*omachi kudasaru* / esperar), お休みあそばす (*oyasumi asobasu* / descansar) o お出掛けあそばす (*odekake asobasu* / salir), entre otros. Por añadido, en estos casos, verbos como 読む (*yomu* / leer) o 待つ (*matsu* / esperar) se convierten en sustantivos llevando el prefijo honorífico お (*o*). Hoy en día, el verbo 下さる (*kudasaru*) se suele emplear en el modo imperativo de forma respetuosa, como en 下さい (*kudasai* / por favor), combinándolo con otros verbos, como por ejemplo en las fórmulas お読み下さい (*oyomi kudasai* / lea, por

<sup>615</sup> Idem., p. 162.

<sup>616</sup> Matsuoka Hiroshi (ed.), 日本語文法ハンドブック [*Nihongo handbook* / *Manual de la lengua japonesa*], Tokio, 3A Corporation, 2000, p. 315

favor) o en お待ち下さい (*omachi kudasai / espere, por favor*), entre otros.

De paso hay que decir en relación al modo imperativo que depende de cómo se exprese también se puede indicar con él el grado de respeto, por ejemplo: 教えて (*oshiete / enséñame*), 教えてくれ (*oshietekure / enséñame*), 教えなさい (*oshienasai / enséñame*), 教えてくれないか (*oshiete kurenaika / ¿no me puedes enseñar?*), 教えて下さい (*oshiete kudasai / enséñeme, por favor*), 教えて頂けますか (*oshiete itadake masuka / ¿me podría enseñar, por favor?*), 教えて下さいませんか (*oshiete kudasai masenka / ¿no me podría enseñar, por favor?*), y 教えて頂けたら有難いのですが (*oshiete itadaketara arigatai no desuga / le agradecería si me lo pudiera enseñar*). Estas expresiones significan todas "enseñar" e indican la variación del grado de respeto según cómo se dicen; aunque haya un abanico de expresiones bastante amplio en el japonés estándar, comparado con la variación en el dialecto de Kioto,<sup>617</sup> aquella resulta menor. Además, las expresiones del dialecto de Kioto expuestas previsamente pueden emplearlas tanto hombres como mujeres; sin embargo, en el japonés estándar, existen expresiones que no son adecuadas para el uso femenino. Concretamente y entre los ejemplos expuestos arriba, "oshietekure" es de habla masculina.

Por otro lado, en cuanto a *kenjō-go* se emplea —como también se ve en el esquema de más adelante— para elevar la posición del interlocutor al mismo tiempo que el hablante rebaja virtualmente la suya propia a través de un habla respetuosa.

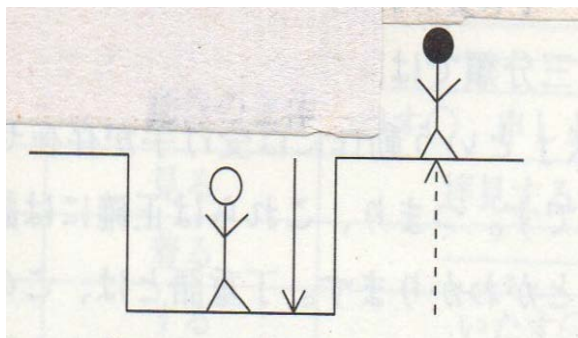


Fig. 21 謙譲語 (*kenjō-go*)<sup>618</sup>

El hablante rebaja su posición mientras que eleva la de aquel a quien dirige sus palabras.

Esta expresión *kenjō-go* también se emplea para elevar la posición de la tercera persona

<sup>617</sup> Véase p. 211-213.

<sup>618</sup> Matsuoka Hiroshi (ed.), 日本語文法ハンドブック [*Nihongo handbook / Manual de la lengua japonesa*], Tokio, 3A Corporation, 2000, p. 317.



—independientemente de si está o no presente en el mismo lugar— como, por ejemplo, en 部長からこの書類を社長にお渡しするように承りました (*Buchō kara kono shorui wo shachō ni owatashi suru yōni uketamawarimashita* / *El gerente me dio la instrucción de que entregara este documento al presidente*). En esta frase, el hablante rebaja su propia posición para elevar las posiciones del gerente y del presidente, ya que お渡しする (*owatashi suru* / *entregar*) indica respeto hacia el presidente. Al mismo tiempo, el verbo 承りました (*uketamawarimashita* / *me dio la instrucción*) es de *kenjō-go* e indica, por tanto, que el hablante rebaja su posición ante el gerente que dio la instrucción de la entrega del documento. Igual que en el caso de *sonkei-go*, los verbos en el lenguaje literario clásico de *kenjō-go* son いたす (*itasu*) o 仕る (*tsukamatsuru* / *hacer, ejercer*), 承る (*uketamawaru* / *escuchar*), 存ずる (*zonzuru* / *pensar*), 申す (*mōsu*) o 申し上げる (*mōshiageru* / *decir*), 奉る (*tatematsuru* / *obsequiar*), まかる (*makaru* / *regresar*), 聞ゆ (*kikoyu* / *comunicar*) e 頂く (*itadaku* / *recibir, ser regalado*), entre otros. No obstante, ocurre lo mismo que en el caso de *sonkei-go*: los únicos que siguen empleándose hoy en día son "itasu" —en forma de いたします (*itashimasu*)—, "uketamawaru", "mōsu" —en forma de 申します (*mōshimasu*)—, "mōshiageru", "zonzuru" —en forma de 存じます (*zonjimasu*) o 存じ上げる (*zonji ageru*)— e "itadaku".

Por último, la expresión *teinei-go* se emplea para hablar de manera cortés y educada al interlocutor, pero no se precisa el manejo de las posiciones del hablante y el destinatario como parte de las palabras de su mensaje. En el lenguaje literario clásico, se utilizaban verbos como 侍る (*haberu* / *estar, haber*) y 候 (*sōrō* / *ser, estar*).<sup>619</sup> No obstante, estos dos verbos ya están en desuso hoy en día y en el habla de *teinei-go* en la actualidad se emplean です (*desu*) como terminación de una frase y ます (*masu*) combinado con alguna inflexión verbal.

<sup>619</sup> La definición de los términos "*sonkei-go*", "*kenjō-go*" y "*teinei-go*" se basa en el diccionario 日本語大辞典 [*Nihongo daijiten* / *Gran diccionario de la lengua japonesa*], Tokio, Kōdan-sha, Umesao Tadao (ed.), 1989, p. 1272, p. 687 y p. 1460, respectivamente. Así mismo, los verbos literarios correspondientes a cada término se basan en 新国語総覧 [*Shin kokugo sōran* / *Nuevo compendio de la lengua japonesa*], Kioto, Kyōto Shobō, 1969, p. 220-221.

## Capítulo IV

### Tanizaki Jun'ichirō, vida y obra

Desde que empezó a publicar textos en revistas estudiantiles con doce años de edad hasta su muerte en 1965, la actividad creativa de Tanizaki Jun'ichirō se prolongó sesenta y siete años y dio lugar a casi cuatrocientas obras entre novelas, cuentos, ensayos, textos teatrales y traducciones. Tras debutar en el mundo literario y, a lo largo de toda su carrera, la presencia de la figura femenina y la adoración de ella por parte de la masculina resulta algo continuo, aunque sendas figuras fueran evolucionando y transformándose según la etapa por la que el escritor atravesaba. El trasfondo de las obras también es diverso: desde ambientes decadentes y enigmáticos o bien cargados de exotismo —aunque el escenario sea japonés—, pasando por escenarios impregnados de predilección por Occidente hasta los paisajes de la región tradicional de Kansai. Asimismo, las épocas en las que se ambientan sus obras van desde la contemporánea hasta la era Heian o la del período feudal.

Igualmente, también resulta muy variado el estilo: narrativa en tercera persona, estilo confesional o memorialístico, estilo epistolar o de dietario, etc. Así mismo, el autor prestó atención al tipo de escritura —no sólo al tamaño de los caracteres, sino también a la distribución de *kanji* y *hiragana*—. Además, Tanizaki prestó especial atención a la cubierta de la primera edición de cada una de sus obras: pretendió que el diseño de la tapa o el de la encuadernación permitiera a los lectores imaginar el desarrollo de la historia en cada una de ellas.<sup>630</sup>

Por otro lado, hablando desde el punto de la vista de la historia lingüística, el momento de su debut coincide con aquel en el que el japonés literario de lenguaje coloquial estaba ganando terreno y afianzando su posicionamiento. Los escritores veteranos se dejaban seducir por el potencial del japonés literario de lenguaje coloquial y, como consecuencia, fueron abandonando el empleo del japonés literario clásico. En cuanto a Tanizaki, siguió casi toda la carrera como hombre de letras presentando la mayoría de sus obras en japonés literario de lenguaje coloquial, pese a que disponía un conocimiento acerca de los textos en estilo literario sinojaponés —漢学 *kangaku*— más

---

<sup>630</sup> Donald Keene, *日本の作家 [Nihon no sakka / Los escritores de Japón]*, Tokio, Chūkō Bunko, 1978, p. 47.

que suficiente.

Por lo tanto, el objetivo de este capítulo será, en su primera parte, exponer la evolución literaria y personal de Tanizaki mediante el análisis de sus ideas acerca de la literatura y el vínculo que mantienen con sus opiniones sobre el japonés literario. En la segunda parte se llevará a cabo el análisis de su "momento japonés" a través de sus obras.

## 4.1. Primeros pasos en la evolución literaria del autor

### 4.1.1. Infancia y juventud

Tanizaki Jun'ichirō nació el día 24 de julio de 1886 —unos veinte años después de la restauración Meiji— en la ciudad de Tokio. El barrio en el que nació y pasó sus días de infancia aún conservaba el ambiente de la cultura tradicional,<sup>621</sup> y su familia, sobre todo su padre, poseía el espíritu de la civilización de la época Edo,<sup>622</sup> —los ciudadanos de Edo, conocidos como *edokko*, tenían reputación de ser grandes vividores, entusiastas de los festivales de los templos sintoístas de la ciudad y de tener un carácter solidario y generoso, sin apego alguno por lo material ni tampoco preocupación por el día de mañana—. Este ambiente, que estaba llamado a desaparecer, ejerció una importante influencia en su creación literaria después de su traslado a la región de Kansai.

Cuando Jun'ichirō fue inscrito en la escuela primaria en 1892, era un niño mimado y huraño que no quería asistir al colegio; una situación que se dio hasta que un nuevo tutor lo acogió con afecto al año siguiente. Este tutor, Nogawa Gin'ei, fue una figura importante en la infancia de Tanizaki, junto con Inaba Seikichi, su tutor de la escuela de educación primaria y posteriormente también de educación secundaria. Gracias al primero Tanizaki empezó a sentir gusto por ir al colegio, mientras el segundo hizo que arraigara en él una fuerte pasión por la literatura. Nogawa era un buen conocedor de la pintura japonesa y del estilo literario sinojaponés *kangaku*, mientras que Inaba era un estudioso de las obras clásicas chinas y japonesas, la poesía *waka*, y la

---

<sup>621</sup> Nakamura Mitsuo, 谷崎潤一郎論 [Tanizaki Jun'ichirō-ron / Ensayo sobre Tanizaki Jun'ichirō], Tokio, Kōdan-sha Bungei Bunko, 2015, p. 21.

<sup>622</sup> Satō Ryōichi, 新潮日本文学アルバム 谷崎潤一郎 [Shinchō Nihon bungaku album, Tanizaki Jun'ichirō / Álbum de la literatura japonesa de la edición Shinchō, Tanizaki Jun'ichirō], Tokio, Shinchō-sha, 1985, p. 4-5.

filosofía china y occidental.<sup>623</sup>

Cuando cursaba cuarto curso de primaria, aconsejado por compañeros que, como él, eran aficionados a la literatura, ingresó en el círculo literario de su escuela y empezó a publicar en la revista escolar 学生倶楽部 [*Gakusei Kurabu / Club Estudiantil*]. El interés de este círculo era sincero, y en él se intercambiaban opiniones sobre textos de cada uno de los participantes. Por lo que respecta a esas publicaciones, es evidente que Jun'ichirō se expresaba en un estilo infantil, pero también que había emoción en cuantas historias creaba.<sup>624</sup> En esta etapa, Tanizaki escribía sus obras en japonés literario clásico o *kanbun kundoku-tai* ya que, aparte de ir al colegio, también aprendía *kangaku* en una academia privada y estaba familiarizado con las obras clásicas.<sup>625</sup>

彼の印度アリアの民族が、其の原生地なる中央亞細亞を出で、東の方ヒンヅグーシュの山脈を越え、遙に中央印度の地に入るや、彼らを圍繞せる雄偉莊嚴なる大自然は、如何に彼等が高尚なる詩眼に映じけむ、仰いでは燦爛たる星辰を拜跪し、俯しては洋々海の如きガンヂスの河流を讚美し、天上の主ブルナの威をたゞへ、火神アグニの徳を信じ、持ってエダダダ神話宗教の淵源をなしき。<sup>626</sup>

(Ka no Āria no minzoku ga, sono genseichi naru Chūō Asia wo idete, higashi no hō Hindzugūshu no sanmyaku wo koe, haruka ni Chūō Indo no chi ni hairu ya, karera wo inyō seru yūi sōgen naru daishizen wa, ika ni karera ga kōshō naru shigan ni eijikemu, aoide wa sannran taru seishin wo haikishi, fushite wa yōyō umi no gotoki Ganjisu no karyū wo sanbishi, tenjō no nushi Warna no i wo tatae, kashin Aguni no toku wo shinji, motte Vedanda shinwa shūkyō no engen wo nashiki.)<sup>627</sup>

<sup>623</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *幼少時代 [Yōshō Jidai / Reminiscencias de mi infancia]*, Tokio, Bungei Shunjū, 1955; el argumento recogido de esta obra se encuentra en dicha obra de versión de bolsillo, Tokio, Iwanami Bunko, 1998, p. 91-92 y p. 271-287.

<sup>624</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 12 [Nihon bungaku no rekishi 12 / Historia de la literatura japonesa 12]*, traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1996, p. 241-244, y Satō Ryōichi, *新潮日本文学アルバム 谷崎潤一郎 [Shinchō Nihon bungaku album, Tanizaki Jun'ichirō / Álbum de la literatura japonesa de la edición Shinchō, Tanizaki Jun'ichirō]*, Tokio, Shinchō-sha, 1985, p. 10.

<sup>625</sup> Yamamoto Natsuhiko, *文語文 [Bungo-bun / Textos en japonés literario clásico]*, Tokio, Bunshun Bunko, 2003, p. 38.

<sup>626</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *文藝と道徳主義 [Bungei to dōtoku-shugi / Bellas letras y la ética]*, Tokio, revista escolar de la Asociación de Estudiantes, 1904; la obra está incluida en *谷崎潤一郎全集第二十四卷 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-yon kkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol. 24]*, Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 85.

<sup>627</sup> La traducción del pasaje citado es: "Cuando los arios, que moraban allá en la India, partieron de la Asia central, que era su tierra natal, y entraron en la zona de la India central atravesando por el Hindú Kush, ¿qué impresión les causó la gran naturaleza que les rodeaba, disponiendo ellos del innato talento de

El texto expuesto previamente es un fragmento de una obra que publicó en una revista escolar cuando tenía dieciocho años. Está escrito en el estilo de 和漢混交体 *wakan konkō-tai* —estilo mezcla de la expresión japonesa y china—, y para no perder el ritmo del texto, va enlazando las frases con comas. Con este texto se atestigua que Tanizaki poseía un conocimiento del estilo del japonés literario clásico más que suficiente.

En abril de 1901 (año 34 de la era Meiji), a pesar de los apuros económicos de la familia debidos al fracaso del negocio de su padre, Jun'ichirō pudo matricularse en la Escuela Secundaria Provincial de Tokio No.1. Mientras cursaba el primer año, escribió varios poemas chinos y algunos ensayos cortos que mostraban ya su genio como escritor.<sup>628</sup> Formó parte del club literario de la escuela y empezó a presentar poemas y textos cortos en la revista estudiantil 学友会雑誌 [*Gakuyukai zasshi* / *Revista de la Asociación de Estudiantes*] y, desde 1907, pasó a formar parte del 文芸部委員会 [*Bungei-bu iinkai* / *Comité del Club Literario*]. Este suceso influyó en Tanizaki hasta el punto de decidirle a vivir de la literatura. Por entonces Tanizaki estaba matriculado en el Departamento de Derecho Inglés de la Escuela Superior No.1 —en la actualidad, Facultad de Artes Liberales de la Universidad de Tokio—; sin embargo, se cambió a los estudios de filología japonesa. Por lo tanto, eligió un camino en el que no tenía ninguna garantía de llegar a obtener éxito a pesar de que, en su época, los licenciados en derecho tenían asegurado pase directo a la élite como diplomáticos, funcionarios públicos o militares profesionales de alto rango.<sup>629</sup> En ese sentido, hay que reconocer que su decisión fue muy valiente. De hecho, más tarde, Tanizaki mismo confesó que "los seis o siete años desde que tenía dieciocho o diecinueve hasta los veinticuatro o veinticinco fueron la época más triste y preocupante para mí".<sup>630</sup>

---

poetas; alzando plegarias al contemplar las constelaciones rutilantes y ensalzando las corrientes del Ganges tan inmensas como el mar, alabando la grandeza de Várana, el dios de dioses hindúes, creyendo en la virtud de Agni, el dios de fuego; así, fundamentaron el origen de la creencia de los Vedas"

Traducido por la autora de esta tesis, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

<sup>628</sup> Satō Ryōichi, 新潮日本文学アルバム 谷崎潤一郎 [*Shinchō Nihon bungaku album, Tanizaki Jun'ichirō* / *Álbum de la literatura japonesa de la edición Shinchō, Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Shinchō-sha, 1985, p. 12.

<sup>629</sup> Idem., p. 16.

<sup>630</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 青春物語 [*Seishun monogatari* / *Reminiscencias de mi juventud*], Tokio, Chūō Kōron, 1933; el argumento recogido se encuentra en dicha obra en versión de bolsillo, Tokio, Chūō Bunko, 1984, p. 34.

#### 4.1.2. La pugna contra el naturalismo japonés

En el 1909 (año 42 de la era Meiji), con veintitrés años de edad, Tanizaki escribió en japonés literario clásico una obra de teatro histórica, 誕生 [*Tanjō / El nacimiento*], que fue, sin embargo, rechazada por la revista 帝國文学 [*Teikoku Bungaku / Literatura Imperial*]. También escribió una novela corta, 一日 [*Ichinichi / Un día*] y la envió, bajo recomendación de una influyente personalidad, a la revista 早稲田文学 [*Waseda Bungaku / Literatura de Waseda*]; sin embargo, tampoco llegó a publicarse. La impaciencia y la desesperación de estos primeros fracasos hicieron mella en Tanizaki, que se entregó a una vida completamente desordenada y llegó a sufrir una fuerte neurastenia ante la preocupación de tener ante sí el sino de una vida tan inestable.<sup>631</sup>

En cuanto al estilo literario de aquellos momentos, pese a que Tanizaki escribió la mayoría de sus obras en japonés literario de lenguaje coloquial, esta obra, *El nacimiento*, situaba su escenario en la época Heian, por lo que la escribió en japonés literario clásico:

うむ、麿も昨夜一夜御産屋に侍らうたが、どうやら睡うて堪へられず、睡氣ざましに築山の紅葉を見ながら、逍遙して参つた。どうぢや、後の宮には未だ御産の御景色は見え給はぬか。<sup>632</sup>

(Umu, maro mo sakuya ichiya on-ubuya ni saburōta ga, dōyara nemūte koraerarezu, nemuke-zamashi ni tsukiyama no momiji wo minagara, shōyō shite maitta. Dōja, kasaki no miya niwa imada osan ni mi-keshiki ha mie tamawanuka)<sup>633</sup>

En este texto se observa el empleo de vocablos de trato respetuoso como 侍らう (*saburau / acompañar*), 参る (*mairu / una expresión de humildad que se combina con un verbo*) y 給ふ (*tamau / una expresión de respeto que se combina con un verbo*) —en el texto citado, 侍らうた (*saburōta*), 参つた (*maitta*), 給はぬ (*tamawanu*),

<sup>631</sup> Satō Ryōichi, 新潮日本文学アルバム 谷崎潤一郎 [*Shincho Nihon bungaku album, Tanizaki Jun'ichirō / Álbum de la literatura japonesa de la edición Shinchō, Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Shinchō-sha, 1985, p. 17.

<sup>632</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 誕生 [*Tanjō / El nacimiento*], Tokio, Shinn-Shichō, 1910; la obra citada está incluida en 谷崎潤一郎全集第一巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol. 1*], Tokio, Chūō Kōron, 1981, p. 6.

<sup>633</sup> La traducción del pasaje citado es: "Ya, yo también le acompañaba en su cuarto de parto durante la noche y, como me entraba mucho sueño, para despejarme he salido a dar una vuelta por el jardín contemplando lo coloridas que están hojas. A ver, ¿su Alteza aún no tiene señales de dar a luz?" Traducido por la autora de la tesis, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

respectivamente—. Aunque el trasfondo de esta obra es histórico, esa no es la razón por la que Tanizaki empleara el japonés literario clásico. Como prueba de ello, otro texto teatral titulado 象 *Zō* [*El elefante*], también dispone de trasfondo histórico, mas en él Tanizaki empleó el japonés literario de lenguaje coloquial:

さうですよ。外國ぢやあ別に珍しがられもしますまいからな。何でも暹羅など云ふ國では國王のお姫様始め、下々の女子供迄が牛馬同様に追ひ使つてると云ふ話を私は物の本で見た事がある。<sup>634</sup>

(Sō desuyo. Gaikoku jā betsu ni mezurashigarare mo shimasumai karana. Nandemo Siam nado to iu kuni dewa kokuō no ohimesama hajime, shimojimo no onna kodomo made ga gyūba dōyō ni oitukatteru to iu hanashi wo washi wa mono no hon de mita koto ga aru.)<sup>635</sup>

Sin embargo, el trasfondo de la segunda obra es la época Edo, el momento en el que la lengua japonesa estaba en proceso de convertirse en japonés moderno; por lo tanto, también se podría decir que Tanizaki se inclinó por el uso del lenguaje arcaico para la primera obra, cuyo escenario es el tiempo medieval, y de un lenguaje algo moderno para la segunda, a causa de que la época Edo ya entra en la era moderna.

Aunque sus obras *El nacimiento*, 刺青 (*Shisei* / *El tatuador*)<sup>636</sup> —en primer momento, Tanizaki pensaba pedir la opinión de Izumi Kyōka—<sup>637</sup> y 麒麟 [*Kirin* / *El hombre santo*], presentadas en 1910, no llamaron la atención tanto como esperaba, en cuanto presentó al año siguiente las obras 少年 [*Shōnen* / *El placer secreto del muchacho*] y 幫間 [*Hōkan* / *El animador de fiestas*], el mundo literario le empezó a prestar atención a causa de ver en él un escritor con futuro cuyo estilo literario estaba lleno de fantasía, hechizo enigmático y novedoso encanto. En estas obras estaba perfectamente descrito el estado psicológico —casi maniático— de los protagonistas, que podía llegar a convertirse en una especie de éxtasis sensual cuando el sentimiento de desprecio de los demás alcanzaba el paroxismo. Así, en el número del mes de

---

<sup>634</sup> Tanizaki Jun'ichiō, 象 [*Zō* / *El elefante*], Tokio, Shin-Shichō, 1910; la obra citada está incluida en 谷崎潤一郎全集第一卷 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai ikkan* / *Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol. 1*], Tokio, Chūō Kōron, 1981, p. 20.

<sup>635</sup> La traducción del pasaje citado es: "Sí, es verdad. No debe ser ninguna curiosidad en el extranjero. He leído en alguna parte que en un país llamado Siam, no solo las princesas reales, sino hasta las mujeres y niños plebeyos montan a ellos igual que a caballo o a buey." Traducido por la autora de esta tesis, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

<sup>636</sup> La obra está traducida por Ángel Crespo, Barcelona, Random House Mondadori, S.A., 2011.

<sup>637</sup> Donald Keene, 日本文学の歴史 12 [*Nihon bungaku no rekishi 12* / *Historia de la literatura japonesa 12*], Tokio, Chūō Kōron, 1996, p. 249.

noviembre de la revista 三田文学 [Mita Bungaku / Literatura de Mita] apareció un artículo firmado por Nagai Kafū (1879-1959), titulado 谷崎潤一郎氏の作品 [Tanizaki Jun'ichirō shi no sakuhin / Sobre las obras de Tanizaki Jun'ichirō], en el que se le elogiaba con entusiasmo por los tres motivos siguientes: primero, por haber logrado crear un ambiente enigmático que producía terror al tiempo que una sensación de sensualidad que se podía experimentar como reacción a la crueldad física. En segundo lugar, por un estilo refinado en cuanto a la elección del tema, el desarrollo de la historia, sus descripciones e incluso por la elección y el uso adecuado de palabras y frases. En tercer término, por la buena redacción del texto.<sup>638</sup> Este caluroso halago le otorgó un lugar dentro del mundo literario.

Tanizaki empleó en *El tatuador* muchos vocablos con *kanji*, que dan la impresión de que la obra estuviera escrita con el estilo clásico de *wakan konkō-tai*, mientras que escribió las obras *El placer secreto del muchacho* y *El animador de fiestas* en japonés literario de lenguaje coloquial:

其れはまだ人々が、「愚」と云ふ貴い徳を持つて居て、世の中が今のやうに激しく軋み合はない時分であつた。殿様や若旦那の長閑な顔が曇らぬやうに、御殿女中や華魁の笑ひの種が尽きぬやうにと、饒舌を賣るお茶坊主だの幫間だのと云ふ職業が、立派に存在して行けた程、世間がのんびりして居た時分であつた。<sup>639</sup>

(Sore wa mada hitobito ga "oroka" to iu tōtoi toku wo motteite, yononaka ga ima no yōni hageshiku kishimiawanai jibun de atta. Tonosama ya wakadanna no nodoka na kao ga kumoranu yōni, gotenjocū ya oiran no warai no tane ga tsukinu yōni to, jōzetsu wo uru ocha-bōzu dano hōkan dano to iu shokugyō ga, rippa ni sonzai shite iketa hodo, seken ga nonbiri shite ita jibun de atta.)<sup>640</sup>

私は恐ろしい不思議な國から急に人里へ出て來たやうな氣がして、今日の出來事を夢のやうに回想

---

<sup>638</sup> Idem., p. 258.

<sup>639</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 刺青 [Shisei / El tatuador], Tokio, Shin-Shichō, 1910; la obra citada está incluida en 谷崎潤一郎全集第一卷 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol. 1], Tokio, Chūō Kōron, 1981, p. 63.

<sup>640</sup> La traducción del pasaje citado es: "Era aquella una época en la que los hombres rendían culto a la noble virtud de la frivolidad, en la que la vida no era la áspera lucha que es hoy. Eran tiempos de ocio, tiempos en que los ingeniosos profesionales podían ganarse la vida sobradamente si conservaban radiante el buen humor de los caballeros ricos o bien nacidos y si cuidaban de que la risa de las damas de la corte y de las geishas no se extinguiese nunca." La obra está traducida por Ángel Crespo y está incluida en *Siete cuentos japoneses*, Barcelona, Random House Mondadori, S.A. 2011.



しながら家へ歸つて行つたが、信一の氣高く美しい器量や人を人とも思はぬ我が儘な仕打ちは、一日の中にすっかり私の心を奪つて了つた。<sup>641</sup>

(Watashi wa osoroshii fushigi na kuni kara kyūni hitozato he detekita yōna ki ga shite, kyō no dekgoto wo yume no yōni kaisō shinagara ie he kaette itta ga, Shinichi no kedakaku utsukushii kiryō ya hito wo hito tomo omowanu wagamama na shiuchi wa, ichinichi no uchi ni sukkari watashi no kokoro wo ubatte shimatta.)<sup>642</sup>

明るく日の朝、梅吉に呼び醒まされると、三平はふと眼を開いて、枕許に坐つてゐる寝間着姿の女の顔を惚れどと見上げました。三平を欺すやうに、わざと女の枕や衣類が其の邊に散らばつて居ました。<sup>643</sup>

(Akuru hi no asa, Umekichi ni yobisamasareru to, Sanpei wa futo me wo hiraite, makuramoto ni suwatte iru nemaki-sugata no onna no kao wo horebore to miagemashita. Sanpei wo damasu yōni, waza to onna no makura ya irui ga sono atari ni chirabatte imashita.)<sup>644</sup>

Dentro de estas tres obras, en *El tatuador* aún se observan vestigios del japonés literario clásico en terminaciones verbales como 曇らぬ (*kumoranu* / *conservaban radiante*) y 尽きぬ (*tsukinu* / *no se extingue*), mientras que en las otras obras, *El placer secreto del muchacho* y *El animador de fiestas*, ya no se observa ningún vestigio de dicho estilo en absoluto; en su lugar, Tanizaki emplea las terminaciones del japonés literario de lenguaje coloquial. Concretamente, las terminaciones de forma informal para la segunda como 歸つて行つた (*kaette itta* / *volví*) o 奪つて了つた (*ubatte shimatta* / *atraparon*) y las de forma formal para la última como 見上げました (*miagemashita* / *contempló*) o

---

<sup>641</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 少年 [*Shōnen* / *El placer secreto del muchacho*], Tokio, Subaru, 1911; la obra citada está incluida en 谷崎潤一郎全集第一巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai ikkan* / *Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol. 1*], Tokio, Chūō Kōron, 1981, p. 161.

<sup>642</sup> La traducción del pasaje citado es: "Me daba la impresión de haber podido volver del mundo fantasmagórico al mundo humano, y me fui a casa recordando las cosas como si hubieran pasado en un sueño. Sin embargo, la cara bien formada y agraciada de Shinichi y su comportamiento tan arrogante como egoísta, me atraparon por completo en solo un día." Traducido por la autora de la tesis, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

<sup>643</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 幫間 [*Hōkan* / *El animador de fiestas*], Tokio, Subaru, 1911; la obra citada está incluida en 谷崎潤一郎全集第一巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai ikkan* / *Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol. 1*], Tokio, Chūō Kōron, 1981, p. 207.

<sup>644</sup> La traducción del pasaje citado es: "A la mañana siguiente, cuando Umekichi lo despertó, Sanpei abrió los ojos y contempló embelesado la cara de la mujer en su cabecera, que estaba sentada, vestida con camisón de dormir. Con el fin de engañar a Sanpei, la almohada y las ropas de la mujer estaban esparcidas por ahí de forma intencionadamente." Traducido por la autora de la tesis, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

居ました (*imashita* / *estaban*). Es decir, solo en un par de años desde su debut, su estilo literario concluyó su transición del estilo clásico al moderno sin dejar apenas huellas.

Hay que recordar que en el momento en el que Tanizaki debutó, la literatura japonesa moderna se encontraba en una encrucijada: por un lado, el naturalismo japonés se encontraba en su apogeo gracias a la publicación de las obras de los máximos representantes del movimiento como 蒲団 (*Futon* / *El edredón*) de Tayama Katai (1872-1930) y 破戒 (*Hakai* / *El precepto roto*) de Shimazaki Tōson (1872-1943); sin embargo, también se encontraba a las puertas de una decadencia propiciada por el *Caso de Alta Traición* —el falso complot del magnicidio del emperador Meiji por el que fueron detenidos y ejecutados doce activistas comunistas y anarquistas— (1911) y por la actividad de escritores como Mori Ōgai (1862-1922) y Kitahara Hakushū (1885-1942), que publicaban por ese entonces la revista literaria スバル [*Subaru* / *Pléyades*] (publicada 1909-1913) e intentaban oponerse al naturalismo japonés, la corriente dominante hasta ese momento.<sup>645</sup> Así mismo, aparecieron grupos literarios como 耽美派 *Tanbi-ha* (*Grupo esteticista*), —dirigido por Nagai Kafū y en el que se incluiría Tanizaki años más tarde—, 白樺派 *Shirakaba-ha* (*Grupo humanista*), —dirigido por Mushanokōji Saneatsu (1885-1976)— o 新理知派 *Shin Richi-ha* (*Grupo de nuevas ideas intelectuales*) —cuya figura principal era Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927)— que tenían como propósito manifestar su postura antinaturalista.

Ante la pugna entre el naturalismo dominante y el antinaturalismo, Tanizaki, que despreciaba el primero, profesó una postura antinaturalista. Así pues, intentó romper con las convenciones naturalistas y abrirse camino por otros derroteros. Él no estaba en contra del naturalismo como ideología literaria, sino que se oponía al estilo con el que los escritores naturalistas escribían sus obras —biográfico, confesional o feísta—. <sup>646</sup> No obstante, por mucho que despreciara el naturalismo e intentara alejarse de él, fue inevitable que éste dejara su impronta en Tanizaki en obras como *The Affair of Two Watches* [*The Affair of Two Watches* / *La maquinación de una estafa*]<sup>647</sup> (1910)

---

<sup>645</sup> Satō Ryōichi, 新潮日本文学アルバム 谷崎潤一郎 [*Shinchō Nihon bungaku album, Tanizaki Jun'ichirō* / *Álbum de la literatura japonesa de la edición Shinchō, Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Shinchō-sha, 1985, p. 18-19.

<sup>646</sup> Kobayashi Hideo, 谷崎潤一郎 [*Tanizaki Jun'ichirō* / *Tanizaki Junichiro*] en Aiga Tetsuo (ed.), en 群像 日本の作家 8 谷崎潤一郎 [*Gunzō Nihon no sakka 8 Tanizaki Jun'ichirō* / *Figuras de escritores japoneses 8 Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio: Shōgaku-kan, 1991, p. 24.

<sup>647</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *The Affair of Two Watches* [*The Affair of Two Watches* / *La maquinación de una*

—obra que curiosamente Takizaki tituló en inglés—, 神童 [*Shindō / El niño prodigioso*]<sup>648</sup> (1916) o 異端者の悲しみ [*Itansha no kanashimi / La desesperación de un fracasado*]<sup>649</sup> (1917), que contienen elementos autobiográficos, como la descripción de la vida disoluta y decadente de un protagonista y su familia que parecían reflejar la vida del mismo Tanizaki y sus allegados.

#### 4.1.3. El masoquismo en la obra de Tanizaki

En las obras de Tanizaki, las figuras masculinas suelen ser sometidas al maltrato de las figuras femeninas; sin embargo, rara vez experimentan auténtico dolor físico. Aunque puedan experimentarlo en alguna medida, lo que llama la atención no es el maltrato en sí, sino la sensualidad que va unida a él.

Por ejemplo, en la obra *El placer secreto del muchacho*, Tanizaki describe la conversión en esclavo del protagonista y sus amigos al ser subyugados por una adolescente. Sin embargo, el terror al imaginar el dolor físico provocado por el maltrato pasa a dar lugar a una sensación placentera que podría inducir a éxtasis. Al mismo tiempo, el ambiente tenebroso y enigmático del escenario también contribuye a producir dicha sensación. En *El animador de fiestas*, el protagonista, que era corredor de bolsa antes de convertirse en animador de fiestas profesional, desea convertirse en un bufón adulando a la gente y haciendo el tonto. Sin embargo, lo que más placer le produce es ser maltratado: cuanto más despreciado, humillado y burlado se siente, más satisfecho queda. Por añadido, si quien lo maltrata es la *geisha* de la que está enamorado, el placer deviene en algo sublime. Con tal de poder convertirse en el hazmerreír, incluso el dolor físico le causa una sensación dulce y tierna.

El crítico literario Hosoe Hikaru, basándose en la confesión del propio autor, concluye que Tanizaki tenía tendencias masoquistas. Este habría declarado por boca del protagonista de su obra de carácter biográfico *La desesperación de un fracasado*, publicada 1917, que era masoquista. Según Hosoe, probablemente Tanizaki se percató de esta tendencia al leer una obra de Richard Freiherr von Krafft-Ebing —posiblemente

---

*estafa*], Tokio, Shin Shichō, 1910.

<sup>648</sup> Tanizaki, Jun'ichirō, 神童 [*Shindō / El niño prodigioso*], Tokio, Chūō Kōron, 1916.

<sup>649</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 異端者の悲しみ [*Itansha no kanashimi / La desesperación de un fracasado*], Tokio, Chūō Kōron, 1917.

*Psychopathis Sexualis*, según la suposición de Hosoe—<sup>650</sup> y desde entonces buscó el origen de este masoquismo en una infancia en la que fue privado de la calidez materna y criado por una nodriza, sumido en una sensación de abandono por parte de su madre. La sensación de abandono y el fuerte carácter de su madre le indujeron a creer que era un inútil y que sólo merecía ser despreciado y, al mismo tiempo, a sentir que solo podía conseguir el amor materno cuando se arrollidaba ante ella.<sup>651</sup>

Además, su madre se había casado con el encargado del negocio del abuelo de Tanizaki, quien sería su padre. Era una costumbre antigua, casi desaparecida, por la que si la familia no tenía ningún hijo varón y era una hija la que debía hacerse cargo de la sucesión, el hombre que se casara con ella fuera adoptado como yerno de la familia y tomara su apellido —入婿 (*irimuko* / *el yerno que entra adoptado en la familia de la mujer*)—, cuando lo habitual era que las mujeres perdieran su apellido de soltera al casarse, como sigue sucediendo hoy en día. Esta costumbre demuestra que la sucesión de la familia era más importante que la existencia del individuo en la sociedad japonesa de antaño. En el caso del matrimonio de los padres de Tanizaki, la relación de la hija del jefe con el dependiente ejerció una influencia peculiar después de la boda, puesto que la madre ocupaba una posición de superioridad y el padre quedaba en un segundo plano. El fracaso del negocio familiar por culpa de la falta del talento empresarial del padre acentuó esta situación.

En cuanto a su padre, Tanizaki lo describe en *私の見た大阪及び大阪人* [*Watashi no mita Ōsaka oyobi ōsaka-jin* / *Mis pareceres sobre Osaka y su gente*], publicada en 1932, como una persona despreocupada, poco viril y con poco apego por lo material, casi como un ermitaño:

En los barrios populares de Tokio, a veces se encuentran hombres mayores que son, por así decirlo, *edokko* fracasados. Mi padre también era uno de estos hombres honestos y puritanos, poco emprendedores, nada apegados a los beneficios y poco sociables que detestan decir cumplidos y no saben manejarse bien en la vida; aunque tengan un negocio, no son capaces

---

<sup>650</sup> Hosoe Hikaru, "マゾヒズム" ["Mazohizumu" / "Masoquismo"], en Chiba Shunji (ed.), en 谷崎潤一郎必携 [*Tanizaki Jun'ichirō hikkei* / *Compendio de Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Gakutō-sha, 2002, p. 22-23.

<sup>651</sup> Idem., p. 22-23 y Chiba Shunji, 谷崎潤一郎マゾヒズム小説集解題 [*Tanizaki Jun'ichirō mazohizumu shōsetsu-shū, kaidai* / *análisis de Recopilación de novelas masoquistas de Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Shūei-sha Bunko, 2010, p. 214-218.

de rivalizar con otros comerciantes más enérgicos. Aunque pierdan todos los bienes heredados de sus padres y tengan que resignarse a ser cuidados por sus hijos o sus parientes al alcanzar la vejez, ellos mismos no se preocupan en absoluto por sus circunstancias.<sup>652</sup>

De hecho, el fracaso del negocio familiar debido a la despreocupación por lo material del padre condenó a la familia a sufrir apuros económicos muy graves que hicieron que Tanizaki estuviera a punto de tener que abandonar sus estudios.<sup>653</sup> Al no poderse formar una relación emocional normal entre padres e hijo a causa de la fortaleza del carácter de su madre y el apocamiento de su padre, la adoración hacia la figura materna de Tanizaki se vio desequilibrada.<sup>654</sup>

La sensación de sentirse abandonado e insignificante frente a su madre le generó un impulso de autodestrucción y, al mismo tiempo, en su imaginación, la figura materna se convirtió en fuente de pavor. Cuando se sentía maltratado por una mujer fuerte y dominante, hallaba en ella la imagen de su madre,<sup>655</sup> por lo que terminó por volcar ese sentimiento en la creación de figuras femeninas perversas que sometían a los hombres a su antojo y, como consecuencia de ello, arruinaban su vida haciendo que esos hombres, que no podían dejar de adorarlas prosternándose ante ellas, terminaran por convertirse en sus esclavos. Así mismo, Satō Haruo sospechaba que la causa por la que Tanizaki adoraba a las mujeres que hacían arrodillarse a los hombres ante sí eran los intrincados sentimientos que albergaba hacia su propia madre.<sup>656</sup>

#### 4.1.4. La frivolidad como virtud

En un primer momento, las obras de Tanizaki fueron un buen ejemplo del arte decadente que pretendía crear: obras no sólo con ambientes enigmáticos y llenos de

---

<sup>652</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *私の見た大阪及び大阪人* [*Watashi no mita Ōsaka oyobi ōsaka-jin / Mis pareceres sobre Osaka y su gente*], Tokio, Chūō Kōron, 1932; el pasaje citado está incluido en 谷崎潤一郎隨筆集 [*Tanizaki Jun'ichirō zuihitsu-shū / Antología de los ensayos de Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Iwanami Bunko, 1985, p. 144, y traducido por la autora de este estudio, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

<sup>653</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 12* [*Nihon bungaku no rekishi 12 / Historia de la literatura japonesa 12*], Tokio, Chūō Kōron, 1996, p. 242-243.

<sup>654</sup> Hosoe Hikaru, "マゾヒズム" ["Mazohizumu" / "Masoquismo"], en Chiba Shunji (ed.), en 谷崎潤一郎必携 [*Tanizaki Jun'ichirō hikkei / Compendio de Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Gakutō-sha, 2002, p. 22-23.

<sup>655</sup> Idem., p. 22.

<sup>656</sup> Nakamura Mitsuo, 谷崎潤一郎論 [*Tanizaki Jun'ichirō-ron / Ensayo sobre Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Kōdan-sha Bungei Bunko, 2015, p. 30.

hechizo, sino también, a veces, horrendos y viciosos, como una obsesión en la que la maldad y la belleza femeninas estaban muy ligadas. Es precisamente por este aspecto que Tanizaki fue considerado un autor esteticista. La idea subyacente al mundo decadente que presentaba era la de que "el arte es algo que expresa una belleza que se encuentra más allá de la realidad".<sup>657</sup> El autor expresó dicha máxima a través del protagonista de 饒太郎 [*Jōtarō* / *La vida disoluta de Jotaro*], una obra en la que dicho personaje es un escritor de renombre —reflejo del propio Tanizaki— que lleva una vida desordenada de amistades dudosas y relaciones con varias mujeres que piensa que "este mundo es vacío pero hermoso", y que si existiera algo parecido a la verdad en este mundo vacío, sería "la belleza".<sup>658</sup> Esta postura fue la base de las ideas literarias de Tanizaki durante su primera etapa y la que le indujo a abordar el tema del "elogio de la frivolidad". La obra en la que trata este tema, *El tatuador*, publicada en 1910, fue la primera obra de Tanizaki que llamó la atención del mundo literario intensamente. La obra empieza así: "Era aquella una época en la que los hombres rendían culto a la noble virtud de la frivolidad, en la que la vida no era la áspera lucha que es hoy".<sup>659</sup> Esta "frivolidad" no consiste en la necedad ni en la falta de cordura, sino en el ánimo de la gente que no quería ser ilustrada, que prefería perseguir y disfrutar una vida epicúrea. En lugar de vivir de acuerdo con la razón, optaba por entregarse por completo a lo sensual, sin preocuparse de nada más allá del día a día ni prestar ninguna atención a los cambios que se producían fuera de su mundo. Desde el punto de vista de Tanizaki, la "frivolidad" era la virtud clave para gozar de una vida epicúrea ya que esta "virtud" estaba condenada a desaparecer<sup>660</sup> a causa de la modernización de una sociedad que, después de la victoria en la guerra ruso-japonesa (1904-1905), comenzó a obligar a la gente a volverse ilustrada y razonable a pasos agigantados.

El protagonista de *El tatuador*, Seikichi, secuestra a una mujer joven y le hace

---

<sup>657</sup> Isoda Kōichi, "谷崎潤一郎 —人と文学" ["Tanizaki Jun'ichirō —hito to bungaku" / "Tanizaki Jun'ichirō —su personalidad y su mundo literario"], reseña de *痴人の愛 (Chijin no ai / Naomi)*, Tokio, Shinchō Bunko, 1947, p. 320-321.

<sup>658</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 12 [Nihon bungaku no rekishi 12 / Historia de la literatura japonesa 12]*, traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1996, p. 264.

<sup>659</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *刺青 (Shisei / El tatuador)*, Tokio, Shin-Shichō, 1910; la obra está traducida por Ángel Crespo y está incluida en *Siete cuentos japoneses*, Barcelona, Random House Mondadori, S.A., 2011, p. 11.

<sup>660</sup> Isoda Kōichi, "谷崎潤一郎 —人と文学" ["Tanizaki Jun'ichirō —hito to bungaku" / "Tanizaki Jun'ichirō —su personalidad y su mundo literario"], reseña de *痴人の愛 (Chijin no ai / Naomi)*, Tokio, Shinchō Bunko, 1947, p. 320-321.

un tatuaje de diseño macabro en la espalda porque, cuando hacía tiempo había visto asomarse su pie blanco y bien formado por un resquicio de la litera, había encontrado en ella la naturaleza perversa que venía buscando como modelo ideal. Precisamente, Seikichi es quien vive en el mundo del sueño, buscando plasmar su propia "frivolidad". Con tal de encontrar a la mujer que busca para idolatrarla se resigna a ser "devorado" por la maldad de ella. De hecho, al final de la obra, la mujer, ya convertida en la personificación de la maldad, reconoce el despertar de su naturaleza perversa hasta entonces dormida y afirma: ";(...) tú eres mi primera víctima!"<sup>661</sup>

Según Mishima Yukio (1925-1970), las aportaciones y el valor de la obra de Tanizaki en la historia de la literatura japonesa son que:

(...) sobre el fondo gris que caracterizaba la literatura del naturalismo japonés, la obra *El tatuador* de Tanizaki Jun'ichirō causó en nuestra literatura un impacto tan fuerte como si una bella peonía floreciera bajo un oscuro cielo cerrado por tenebrosas nubes.<sup>662</sup>

#### 4.1.5. El "diabolismo" de Tanizaki

En 1912, el mismo año en el que asistió a la fiesta del año nuevo de los escritores y fue presentado en el círculo de escritores insignes, Tanizaki se convirtió en un autor muy popular al publicar obras como 悪魔 [*Akuma* / *El cuadro de la gente endiablada*], 羹 [*Atsumono* / *La sopa caliente*], 続悪魔 [*Zoku Akuma* / *El cuadro de la gente endiablada, segunda parte*] y *La vida disoluta de Jōtarō*, entre otras. Su estilo presuntuoso y arrogante bastó para que lo tildaran de "diabólico". No obstante, esta denominación de "diabólico" no tiene nada que ver con el diabolismo europeo; sus obras, en cambio, están impregnadas de un ambiente que permite adscribirlas dentro del esteticismo japonés —que ciertamente fue el fruto de la influencia esteticista europea—. El título original de *Akuma* significa "diablo" en japonés, motivo por el cual fue clasificado como "diabólico". Al mismo tiempo, el drama de autodestrucción que desarrolló en sus obras *Diablo* y *Diablo, segunda parte* —en las que los hombres

---

<sup>661</sup> Tanizaki Junichiro, 刺青 (*Shisei* / *El tatuador*), Tokio, Shin-Shichō, 1910; la obra está traducida por Ángel Crespo y está incluida en *Siete cuentos japoneses*, Barcelona, Random House Mondadori, S.A., 2011, p. 22.

<sup>662</sup> Mishima Yukio, 谷崎潤一郎について [*Tanizaki Jun'ichirō ni tsuite* / *Sobre Tanizaki Jun'ichirō*], en Aiga Tetsuo (ed.), en 群像 日本の作家 8 谷崎潤一郎 [*Gunzō Nihon no sakka 8 Tanizaki Jun'ichirō* / *Figuras de escritores japoneses 8 Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio: Shōgaku-kan, 1991, p. 43.

encontraban su pérdida—, también contribuyó a reforzar esta calificación.

「もう好い加減に降参しろ。」と云はんばかりに、照子は相變らず二階へ上がつて来ては、チクチクと佐伯の神経をつつ突く。あの銀の針金に似た眼元に、媚びるやうな、冷やかすやうな微笑を泛べてぢりぢりと肉薄されると、佐伯は手巾の一件を見破られるかと思はれて、避けて廻りながらも、存分に翻弄され、悩まされて行く。<sup>663</sup>

("Mō iikagen ni shiro" to iwan bakari ni, Teruko wa aikawarazu nikai he agatte kite wa, chikuchiku to Saeki no shinkei wo tsuttsuku. Ano gin no harigane ni nita memoto ni, kobiru yōna, hiyaku yōna hohoemi wo ukabete jirijiri to nikuhaku sareru to, Saeki wa hankachi no ikken wo miyaburareru ka to omowarete, sakete mawari nagara mo, zombun ni honrō sare, nayamasarete iku.)<sup>664</sup>

En este texto, no solo se deja ver una tendencia autodestructiva que culmina en *痴人の愛* (*Chijin no ai / Naomi*) publicada años más tarde, sino que también se demuestra la pretensión de Tanizaki de emplear de vocablos llamativos, sensuales y novedosos: algo que él mismo confiesa en *文章読本 Bunshō dokuhon [Manual para elaborar textos]*.<sup>665</sup>

El crítico literario Nishimura Kōji (1907-2004) compara la actitud de Tanizaki con la de André Gide por su epicureísmo, su sensualidad y, sobre todo, su inmoralidad. Sin embargo, la gran diferencia que existía entre Gide y Tanizaki era que Gide negaba la existencia de Dios para recalcar su herejía por estar convencido de que solo se podía gozar de la verdadera decadencia negando a Dios; sacralizar la sensualidad suponía la decadencia pura para Gide, mientras que a Tanizaki nunca se le ocurrió negar a Dios, ya que su arte no tenía nada que ver con su existencia.<sup>666</sup>

---

<sup>663</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *悪魔 [Akuma / El cuadro de la gente endiablada]*, Tokio, Chūō Kōron, 1912; la obra citada para la tesis está incluida en *谷崎潤一郎全集第一巻 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol. 1]*, Tokio, Chūō Kōron, 1981, p. 207.

<sup>664</sup> La traducción del pasaje citado es: "Como si quisiera decirle «¡ríndete ya!», Teruko seguía visitándolo en el piso de arriba y le alteraba los nervios. Cuando se le acercaba, con un atisbo de sonrisa tanto adulatora como burlona en sus ojos rasgados como alambre plateado, Saeki se sentía descubierto en aquella fechoría de su pañuelo e intentaba rehurla, pero ella le atormentaba sin que pudiera evitarlo." Traducido por la autora de la tesis, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

<sup>665</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *文章読本 [Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos]*, Tokio, Chūō Kōron, 1934; la obra citada está incluida en *谷崎潤一郎全集第二十一巻 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkann / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol. 21]*, Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 72. La cita se encuentra en la página 646 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

<sup>666</sup> Nishimura Kōji, "春琴抄 解説" ["Shunkin-shō kaisetsu" / "reseña de Retrato de Shunkin"], Tokio, Shinchō Bunko, 1951, p. 91-92.



Por lo tanto, "diabólico" se contrapone más bien a "virtuoso": si este calificativo se basa en un comportamiento honrado, educado, sociable y moral, el primero alude a una actitud decadente, degenerada, disoluta e inmoral. Además, en su obra de carácter autobiográfico *La desesperación de un fracasado*, Tanizaki hizo que el protagonista, Shōzaburō, manifestara que "diablo" era un sinónimo de "arte" para él y, por lo tanto, que para ser artista tenía que abrazar el "diabolismo".<sup>667</sup> Por este motivo, cuando fue calificado de "diabólico", Tanizaki aprovechó esta etiqueta para jactarse de que vivía para y por el arte y, al mismo tiempo, para justificarse por llevar una vida decadente y disoluta.<sup>668</sup>

A pesar de que Tanizaki enfatizaba la vida a través del disfrute de lo material, también apreciaba la vida errática de poetas como Saigyō (118-1190) o Bashō (1644-1694), cuya pretensión era la sencillez mental y la vida austera, despegada de los intereses mundanos. Los dos pasaron sus vidas de un viaje a otro, sin rumbo ni morada fijos, sin apegarse a los bienes mundanos y renunciando también a su rango de samurái, quienes eran considerados una clase privilegiada mientras existieron. Por mucho que fantaseara con el ideal de vida nómada de estos predecesores, existía una gran distancia entre la vida sin directriz de Tanizaki y la suya.<sup>669</sup> Quizá por ello Tanizaki se decidió a casarse, porque, por un lado, pretendía poner punto final a su vida errante y disoluta y, por otro, deseaba que el matrimonio fuera un "abono" para mejorar y dar nuevos impulsos artísticos a su actividad creativa.<sup>670</sup> Aunque abandonó la vida bohemia, era consciente de la innegable discrepancia entre su vida real y la vida artística con la que ensoñaba, y, debido a ello, sus sentimientos íntimos empezaron a dividirse entre la belleza diabólica que lo atraía al pensar en el arte y la culpabilidad que sentía al dar la espalda a la vida familiar.<sup>671</sup> Al darse cuenta de que su esposa, Chiyoko, no iba ser su fuente de inspiración, su trato hacia ella se enfrió; la relación extramatrimonial con su

---

<sup>667</sup> Nakamura Mitsuo, 谷崎潤一郎論 [Tanizaki Jun'ichirō-ron / Ensayo sobre Tanizaki Jun'ichirō], Tokio, Kōdansha Bungei Bunko, 2015, p. 62.

<sup>668</sup> Satō Ryōichi, 新潮日本文学アルバム 谷崎潤一郎 [Shinchō Nihon bungaku album, Tanizaki Jun'ichirō / Álbum de la literatura japonesa de la edición Shinchō, Tanizaki Jun'ichirō], Tokio, Shinchō-sha, 1985, p. 22.

<sup>669</sup> Idem., p. 24.

<sup>670</sup> Nakamura Mitsuo, 谷崎潤一郎論 [Tanizaki Jun'ichirō-ron / Ensayo sobre Tanizaki Jun'ichirō], Tokio, Kōdan-sha Bungei Bunko, 2015, p. 116-117.

<sup>671</sup> Satō Ryōichi, 新潮日本文学アルバム 谷崎潤一郎 [Shinchō Nihon bungaku album, Tanizaki Jun'ichirō / Álbum de la literatura japonesa de la edición Shinchō, Tanizaki Jun'ichirō], Tokio, Shinchō-sha, 1985, p. 24-25.

cuñada —la modelo de 痴人の愛 (*Chijinn no ai / Naomi*) y la hermana menor de su esposa— y la compasión de su amigo Satō Haruo (1892-1964) por Chiyoko le llevaron a cederla a Satō, que se casó con ella años más tarde —estos hechos fueron conocidos en el mundo literario japonés como *el caso Odawara*—. <sup>672</sup>

Mientras desarrollaba las actividades como escritor, Tanizaki también se dedicó un cierto tiempo a la elaboración de guiones cinematográficos. Así, adaptó y rodó algunas obras, entre ellas una del novelista esteticista Izumi Kyōka (1873-1939), 葛飾砂子 [*Katsushika Sunago / Katsushika Sunago*]. Sin embargo, rompió el contrato con la compañía cinematográfica en el año 1921, poniendo fin a estas actividades, que duraron poco tiempo.

#### 4.2. La predilección por Occidente

Desde que viajó a China por primera vez en 1918, Tanizaki empezó a sentirse atraído por lo extranjero. Esta inclinación dio lugar a un período de predilección por Occidente que fue desvaneciéndose hacia 1928 o 1929, después de su segundo viaje a China en 1928. <sup>673</sup>

Aunque empezó su adoración hacia extranjero antes del primer viaje a China, Tanizaki sintió cada vez más ganas de vivir en el extranjero y sobre todo en Occidente, así como de crear obras basadas en temas de esa tierra o de sus gentes. <sup>674</sup> Confesaría este deseo irreprimible a través de boca del protagonista de 獨探 [*Dokutan / Un espía misterioso*] (1915), al que "le empezaba a parecer hermoso todo lo occidental y no podía reprimir las ganas de conocer Occidente, tal y como sucede cuando los hombres veneran a un dios." <sup>675</sup> Así mismo, firmó un contrato como consejero artístico de una compañía cinematográfica; lo hizo, en parte, con la intención de emplear a su cuñada y amante Seiko como actriz principal. Es decir, para emplear sobre ella una herramienta occidental como el cine, que permitía grabar y conservar la piel blanca así como el

---

<sup>672</sup> Idem., p. 26.

<sup>673</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 東京を思ふ [*Tokyo wo omou / Añorando a Tokio*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; la obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol. 21*], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 25-26.

<sup>674</sup> Idem., p. 9.

<sup>675</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 獨探 [*Dokutan / Un espía misterioso*], Tokio, Shin Shōsetsu, 1915; el texto citado está incluido en la colección de 潤一郎ラビリンス VI [*Jun'ichirō labyrinth Vol.VI / En el laberinto de Jun'ichirō Vol.VI*], Tokio, Chūō Bunko, 1998, p. 14.

cuerpo voluptuoso de las mujeres occidentales que le obsesionaban.<sup>676</sup>

No obstante, la visión de Tanizaki hacia Occidente era poco profunda, a pesar de tener un gran conocimiento acerca de las películas estadounidenses y las novelas europeas. En efecto, carecía de la intención por comprender los aspectos históricos ni socioculturales occidentales.<sup>677</sup>

#### 4.2.1. La figura femenina perversa y *Amor de un tonto*

Al entrar en su etapa de predilección por Occidente, el masoquismo psicológico que buscaba tiempo atrás un dolor físico imaginario que provocara una sensación placentera e incluso pudiera inducir a un estado de éxtasis, empezó a convertir a hombres en "esclavos" entregados a la propia frivolidad, prosternados frente a unas figuras femeninas llenas de la maldad para idolatrarlas. Debido al trauma del propio Tanizaki en su infancia, por el que se sentiría abandonado por su madre a pesar de quererla —una sensación, por tanto, de amor no correspondido— y al carácter dominante de ella, empezó a superponer en sus protagonistas su propia figura: personajes que, por lo mismo, idolatraban y adoraban a una figura femenina dominante —el reflejo de su propia madre— a pesar de que esta los maltratará y los indujera a la ruina.<sup>678</sup> Así, empezó a aparecer en sus obras una figura femenina bella pero llena de maldad a la que los hombres adoraban, idealizaban, idolatraban y sacralizaban hasta llegar a alcanzar su destino al arruinar su propia vida.

Tras el Gran Terremoto de Kantō (1923), que devastó la ciudad de Tokio a causa del seísmo y los incendios posteriores y, en el que se contabilizaron más de cien mil personas muertas o desaparecidas,<sup>679</sup> Tanizaki se vio obligado a trasladarse con su familia a Kansai, la región donde se encuentra Kioto: capital milenaria y cuna de la tradición cultural de Japón, cuyo pasado y esplendor, así como la suntuosidad de la vida de los nobles, había podido imaginar al visitarla de joven.<sup>680</sup>

---

<sup>676</sup> Shiizu Yoshinori, "映画" ["Eiga" / "La cinematografía"], en Chiba Shunji (ed.), 谷崎潤一郎必携 [Tanizaki Jun'ichirō hikkei / Compendio de Tanizaki Jun'ichirō], Tokio, Gakutō-sha, 2002, p. 52.

<sup>677</sup> Nishihara Daisuke, "エキゾチズム" ["Ekizochisizumu" / "Exotismo"], en Chiba Shunji (ed.), 谷崎潤一郎必携 [Tanizaki Jun'ichirō hikkei / Compendio de Tanizaki Jun'ichirō], Tokio, Gakutō-sha, 2002, p. 38.

<sup>678</sup> Hosoe Hikaru, "マゾヒズム" ["Mazohizumu" / "Masoquismo"], en Chiba Shunji (ed.), 谷崎潤一郎必携 [Tanizaki Jun'ichirō hikkei / Compendio de Tanizaki Jun'ichirō], Tokio, Gakutō-sha, 2002, p. 22-23.

<sup>679</sup> Mizushima Yoshitaka, 日本の近代100年史 [Nihon no kindai 100-nenshi / La historia de Japón moderno de los últimos 100 años], Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2011, p. 78.

<sup>680</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 朱雀日記 [Suzaku Nikki / Diario de Suzaku], Tokio, Periódico Tokio Nichi-Nichi,

En 1924, al cabo de un año de vivir en la región de Kansai, Tanizaki publicó *Naomi*, la obra que mejor refleja su momento de predilección por Occidente y culmina la descripción de la perversidad femenina y la perdición ante ella del hombre entregado a su propia frivolidad. La obra adopta la forma de confesión feísta de un protagonista poco favorecido físicamente y puede clasificarse como de influencia naturalista. Esta obra logró provocar la simpatía de los lectores, gracias a la sinceridad de sus monólogos y a lo íntimo de sus confesiones. Al mismo tiempo, presentaba la novedad de que la protagonista, Naomi, era el estereotipo que encarnaba la predilección por Occidente de Tanizaki: con facciones marcadas que daban la impresión de que tuviera sangre occidental y unas extremidades esbeltas y largas. El marcado contraste entre el físico de los protagonistas sirve para recalcar la apariencia poco ventajosa del hombre, mientras acentúa el encanto exótico de la mujer. Esta obra llamó sobretudo la atención de los jóvenes a causa del estilo moderno de vida de los personajes y las relaciones desenfundadas de la protagonista, Naomi, con varios hombres, que de hecho daría lugar a una expresión de moda, ナオミズム [*Naomizumu / Naomismo*].<sup>681</sup>

En esta obra, Tanizaki emplea la terminación verbal de です (*desu*) y ます (*masu*) — でした (*deshita*) y ました (*mashita*) son su forma de pasado, respectivamente—, para dar una impresión de cercanía con los lectores, ya que en la obra el protagonista va haciendo su confesión:

考えて見ると、私たち夫婦は既にその成り立ちから変わっていました。私が始めて現在の妻に会ったのは、ちょうど足かけ八年前のことになります。尤も何月の何日だったか、委しいことは覚えていませんが、とにかくその時分、彼女は浅草の雷門の近くにあるカフェエ・ダイヤモンドと云う店の、給仕女をしていたのです。<sup>682</sup>

(Kangaete miru to, watashitachi fūfu ha sude ni sono naritachi kara kawatte imashita. Watashi ga hajimete genzai no tsuma ni atta noha, chōdo ashikake hachinen-mae no koto ni narimasu. Mottomo nangatsu no nannichi dattaka, kuwashii koto wa oboete imasenga,

---

1912; la obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第一巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.1*], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 356-357.

<sup>681</sup> Satō Ryōichi, 新潮日本文学アルバム 谷崎潤一郎 [*Shinchō Nihon bungaku album, Tanizaki Jun'ichirō / Album de la literatura japonesa de la edición Shinchō, Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Shinchō-sha, 1985, p. 36.

<sup>682</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 痴人の愛 (*Chijin no ai / Naomi*), Osaka, Periódico Osaka Asahi, 1924; la obra citada para la tesis es de la edición de bolsillo, Tokio, Shinchō Bunko, 1947, p. 5.

tonikaku sono jibun, kanojo wa Asakusa no Kaminari-mon no chikaku ni aru Kafee Daiyamondo to iu mise no kyūji-onna wo shite ita no desu.)<sup>683</sup>

En esta época, se hace más patente la unión de la predilección por Occidente y el fetichismo de Tanizaki por el color blanco: a pesar de que, en la obra, los estudiantes del club de mandolinas dicen que a la profesora de bailes de salón rusa le huelen mal los sobacos, el protagonista, Jōji, no sólo no se cansa nunca de admirar la piel blanca de las mujeres occidentales, sino que hasta su sobaquina le parece una fragancia sublime que emana de su blancura "«¡Ésta es la fragancia que desprende el cuerpo blanco de la condesa!», me decía excitado, inhalando el aroma con codicia."<sup>684</sup> Así, el protagonista persigue sin tregua lo occidental y se afana por convertir a Naomi en una imitación de la mujer occidental y moderna de piel blanca y extremidades largas y esbeltas, recalando con ello una afición superficial hacia Occidente.

El proceso por el que el protagonista elige transitar un ruinoso camino de vida, creyendo que está transformando a Naomi en la mujer ideal, da la impresión de ser una caricatura del pasaje de 源氏物語 (*Genji Monogatari* / la *Historia de Genji*) en el que el protagonista, Hikaru Genji, educa a Murasaki-no-ue para que sea la mujer ideal de acuerdo con los criterios de la época. No obstante, la novedad que más llama la atención en esta obra es que la protagonista, Naomi, se convierte en una mujer fatal que desarrolla su perversidad aprovechando la ingenuidad del hombre como "abono" e induciéndolo a su perdición. Aún así, el protagonista puede existir solamente cuando se pone de rodillas ante Naomi y se convierte en su esclavo: el título original de *Chijin no Ai* —*Amor de un tonto*— indica hasta dónde puede llegar la comicidad del "amor" del protagonista.

Al mismo tiempo, el protagonista, pese a haber arruinado su vida por culpa de una mujer malvada, no deja de adorar su piel blanca y de embriagarse sometiéndose a su poder. Ello puede ser reflejo de la frívola fascinación que los japoneses sintieron por

---

<sup>683</sup> La traducción del pasaje citado es: "Retrospectivamente veo que fuimos una pareja extraña desde el primer momento. Hará unos siete años que conocí a la mujer que es ahora mi esposa; no recuerdo la fecha exacta. En aquella época era camarera en un sitio llamado Café Diamante, cerca de la Puerta Kaminari del templo de Kannon en Asakusa." Traducido por María Luisa Balseiro, Barcelona, Random House Mondadori, S.A., 2012.

<sup>684</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 痴人の愛 (*Chijin no Ai* / *Naomi*), traducida por María Luisa Balseiro, Barcelona, Ediciones Siruela, S.A., 2011, p. 79.

todo lo occidental a partir de la restauración Meiji. En ese sentido, si la piel blanca representa a Occidente y se convierte en un fetiche exótico, Naomi se puede considerar como un reflejo de una frivolidad que estimula a embriagarse y sumergirse en los encantos de un exotismo encarnado por una mujer de piel blanca. Significaría, en definitiva, la mismísima representación de la vida epicúrea que se describe al inicio de *El tatuador*. Dicho en otras palabras, si ponerse de rodillas ante la mujer era un acto de frivolidad, sumergirse en la predilección por Occidente también lo era para Tanizaki.

Si la mujer llena de maldad le fue inspirada por la imagen de su propia madre y su fuerte carácter, Tanizaki también asociaba el color blanco con su figura: recordaba lo blanca que era su piel porque pasaba horas y horas en una sala en la que casi no entraba luz natural.<sup>685</sup> Aunque la tonalidad —del blanco deslumbrante al opaco o blanquecino— y la apariencia de las figuras femeninas asociadas con este color fueron variando de acuerdo con la evolución estética de Tanizaki, según el crítico literario Noguchi Takehiko, el color blanco siempre fue un fetiche para él. La razón estaría en la imagen de su madre, representada por la piel blanca, en el anhelo de conseguir su cariño y en el resentimiento causado por el rechazo de ella, que habría convertido dicho color en un tabú al asociarlo también con el sentimiento de temor.<sup>686</sup>

Al mismo tiempo, la asociación de la piel blanca de su madre con la sensación de tabú convirtió el color blanco en algo sacralizado y, por ello, para Tanizaki, los hombres tenían que ponerse de rodillas ante la figura femenina dominante de piel blanca para sacralizarla e idolatrarla, aunque ello significara que dichos hombres tuvieran que convertirse en sus esclavos, en "alimento" para la maldad femenina o que finalmente terminaran por encontrar su perdición.

### 4.3. La actividad traductora de Tanizaki

La capacidad lingüística de Tanizaki se desarrolló cuando aún era estudiante de escuela superior. Leyó las obras de autores como Stendhal o de Balzac en inglés y, como él mismo comenta en *現代口語文の訣點について* [*Gendai kogo-bun no ketten ni tsuite* / *Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno*], llegó a profundizar

---

<sup>685</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *幼少時代* [*Yōshō jidai* / *Reminiscencias de mi infancia*], Tokio, Bungei Shunjū, 1955, p. 33.

<sup>686</sup> Noguchi Takehiko, "「痴人の愛」について" ["Chijin no Ai" ni tsuite" / "Sobre 'Amor de un tonto'"], reseña de *痴人の愛* (*Chijin no Ai* / *Naomi*), Tokio, Shinchō Bunko, 1947, p. 331-332.

incluso en la obra de un escritor tan extravagante como James Joyce.<sup>687</sup> Así mismo, tradujo al japonés algunas obras extranjeras: *El abanico de lady Windermere* —título en japonés: ウィンダミア夫人の扇 [*Windamiya fujin no ōgi*]— de Oscar Wilde, publicada por la editorial Tenyū-sha en 1919, *La caída de la Casa de Usher* —que tituló en japonés: アッシャー家の覆滅 [*Asshā-ke no fukumetsu*]— de Edgar Allan Poe, de la cual se publicaron las dos primeras entregas en la revista 社会及国家 *Shakai oyobi kokka* [*La sociedad y el Estado*] en 1918, aunque después quedó interrumpida su difusión, ocho prosas poéticas de Baudelaire, publicadas por la revista 解放 *Kaihō* [*Liberación*] entre 1919 y 1920, un poema de Tagore, publicado por la revista 女性 *Josei* [*Mujeres*] en 1924, *Barbara de la familia Greeve* —cuyo título en japonés era グリーブ家のバーバラの話 [*Gurību-ke no Bābara no hanashi*]— de Thomas Hardy, publicada por la editorial 中央公論 *Chūō Kōron* en 1927 y *La abadesa de Castro* —título en japonés: カストロの尼 [*Kasutoro no ama*]— de Stendhal, publicada por la revista *Josei* en 1928.<sup>688</sup>

En realidad, estos trabajos realizados por Tanizaki como traductor no ocupan una posición relevante en su carrera; sin embargo, durante el período en que se dedicó a ello, entre 1919 y 1928, que coincide de hecho con su etapa de fascinación por Occidente, también realizó la adaptación de guiones de algunas películas y publicó *Naomi*, la obra culminante de su gusto por lo occidental. Es decir, se dedicó a la tarea de traducir algunas obras en el momento en que su inclinación hacia lo extranjero —una manifestación de su gusto por lo exótico— estaba en su punto álgido. Sin embargo, las traducciones que Tanizaki realizó no eran fruto de su tendencia exotista, sino que cada una de ellas tenía su propia razón de ser; esta podía surgir por iniciativa propia o a raíz de la petición de un amigo o un encargo editorial. Así pues, se hará a continuación un breve repaso de cada una de las obras traducidas por el autor.

#### 4.3.1. *La caída de la Casa de Usher*

*La caída de la Casa de Usher* fue la primera obra que Tanizaki tradujo, en 1918, e iba a ser publicada en varias entregas en una revista mensual; sin embargo, su

---

<sup>687</sup> Nozaki Kan, 谷崎潤一郎と異国の言語 [*Tanizaki Jun'ichirō to ikoku no gengo / Tanizaki Jun'ichirō y las lenguas extranjeras*], Kioto, Jinbun Shoin, 2003, p. 166.

<sup>688</sup> En la actualidad, estas traducciones están recopiladas en 谷崎潤一郎全集第二十四卷 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshu dai nijū-yon kan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol. 24*], Tokio, Chūō Kōron, 1983.

publicación quedó interrumpida tras la segunda entrega y dicha traducción quedó, en consecuencia, inacabada. Pese a ello, Tanizaki creía que esta traducción era equiparable en calidad al original y pensaba publicarla después de concluir todas las entregas.<sup>689</sup>

A lo largo de la era Taishō (1912-1926), además de Tanizaki, había escritores que emprendieron la traducción de esta obra. Por ejemplo, Okada Jitsumaro (1878-1943) y el hermano menor del propio Tanizaki, Tanizaki Seiji (1890-1971). A su vez, Akutagawa Ryūnosuke y Satō Haruo también tradujeron otras obras de Poe. La clave del estilo literario de Poe consistía en no expresar con detalle para que los lectores pudieran dar rienda suelta a su imaginación, lo que permitía generar una ambigüedad en sus obras que reforzaba la atmósfera de misterio. Satō denominó esta técnica "connotación significativa" o "hueco invisible que se deja entrever entre las líneas".<sup>690</sup> Este elemento era imposible de trasladar en palabras concretas a otro idioma sin estropear la atmósfera del original, y fue precisamente este elemento el que Tanizaki recalcó años más tarde en 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], publicado en 1934. Para Tanizaki, traducir las obras de Poe era un modo de aprehender la técnica y la teoría de la creación del autor. Al mismo tiempo, los escritores esteticistas, entre los que se contaba el mismo Tanizaki, dedicaban una parte de su tiempo a la traducción como alternativa a la creación de sus propias obras ya que esta tarea les permitía tomar consciencia de lo intraducible o lo inexpresable, que quedaba oculto entre las líneas en el texto.<sup>691</sup>

Si Tanizaki hubiera traducido siguiendo la estructura de las frases originales, la traducción de esta obra al japonés habría resultado difusa y poco inteligible por la falta de equivalencias gramaticales. Esto se debe a que las frases características de las obras de Poe se alargan interminablemente, enlazándose unas con otras mediante pronombres relativos —elemento gramatical inexistente en japonés— así como varias cláusulas subordinadas. Esto, precisamente, es lo que el autor mismo criticó en *Manual*

---

<sup>689</sup> Inoue Ken, 文豪の翻訳力 近現代日本の作家翻訳 谷崎潤一郎から村上春樹まで [*Bungō no honyaku-ryoku —Kingendai Nihon no sakka hon'yaku, Tanizaki Jun'ichirō kara Murakami Haruki made / El valor de escritores como traductor —la traducción de los escritores japoneses modernos y contemporáneos desde Tanizaki Jun'ichirō hasta Murakami Haruki*], Tokio, Random House Japan, 2011, p. 124-125.

<sup>690</sup> Idem., p. 132.

<sup>691</sup> Idem., p. 132.



para elaborar textos.<sup>692</sup> Por eso, Tanizaki tradujo dividiendo las frases largas de manera conveniente para adaptarlas a la gramática japonesa. Sabiendo que este método podía perjudicar la continuidad de la narración o la atmósfera de la obra, procuró que la separación de una frase con otra resultara menos llamativa explotando las posibilidades de las terminaciones coloquiales del verbo —である (*de aru*) o た (*ta*)— de la forma más eficaz posible y esforzándose por crear un ambiente natural para el monólogo. También optó por cambiar el orden de las partes de la oración para adaptar la sintaxis del inglés al japonés, omitiendo el empleo del sujeto y de los vocablos que resultaran redundantes. Aunque cometió algún error en la traducción de alguna frase o eliminó a propósito algún detalle para mantener más fielmente el desarrollo integral de la obra, Tanizaki prestó mucha atención al ritmo y la modulación en la traducción. Por todo ello, cabe decir que su esfuerzo por ser lo más fiel posible al original es de reseñar en una época en la que la calidad de traducciones era, en general, lamentable.<sup>693</sup>

#### 4.3.2. *El abanico de lady Windermere*

La segunda obra que Tanizaki tradujo es *El abanico de lady Windermere*, de Oscar Wilde, que se considera su primera obra traducida y publicada de forma integral (1919), ya que previamente no había concluido la publicación de *La caída de la Casa de Usher* —de hecho, esta obra de Poe no está incluida en ningún tomo de la colección de las obras completas de Tanizaki y su título ni siquiera aparece en su bibliografía.<sup>694</sup> Tal como el escritor comenta en el prefacio de la obra, no la tradujo por iniciativa propia, sino a petición de su amigo Kamiyama Sōjin (1884-1954), quien era actor y director de la Asociación de Teatro Moderno.<sup>695</sup>

---

<sup>692</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; la información citada para la tesis está incluida en la edición de 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 46-48 y p. 52-53 y su traducción en las p. 618-619 y p. 624- 625 de Anexo II de la tesis, respectivamente, realizada por la autora de esta.

<sup>693</sup> Inoue Ken, 文豪の翻訳力 近現代日本の作家翻訳 谷崎潤一郎から村上春樹まで [*Bungō no honyaku-ryoku —Kingendai Nihon no sakka hon'yaku, Tanizaki Jun'ichirō kara Murakami Haruki made / El valor de escritores como traductor —la traducción de los escritores japoneses modernos y contemporáneos desde Tanizaki Jun'ichirō hasta Murakami Haruki*], Tokio, Random House Japan, 2011, p. 127-129.

<sup>694</sup> Idem., p. 108-109.

<sup>695</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 谷崎潤一郎全集第二十四巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-yon kan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol. 24*], "ウインダミア夫人の扇"の序文 ["*Windamiya fujin no ōgi*" no *jōbun* / "el prefacio de 'El abanico de lady Windermere'"], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 157.

Tanizaki tradujo esta obra porque su amigo necesitaba un texto teatral extranjero que representar. Kamiyama la escogió porque creía que Tanizaki era un seguidor de Wilde. De hecho, no solo Tanizaki fue aficionado a las obras de Wilde en su juventud, sino también lo eran otros autores como Watsuji Tetsurō (1889-1960), Akutagawa Ryūnosuke o Kikuchi Kan (1888-1948). Los escritores jóvenes quedaron prendados de Wilde porque su idea del arte por el arte les ofrecía una alternativa a la corriente naturalista.<sup>696</sup>

No obstante, a medida que se fue familiarizando no sólo con sus obras, sino también con su biografía, Tanizaki empezó a sentir disgusto por la personalidad de Wilde. Según manifestó: "me parecía un tipo presumido y pedante, grosero, vulgar, veleidoso y superficial".<sup>697</sup> Si aceptó el encargo de Kamiyama, fue porque esta obra no le parecía tan vulgar como las demás obras del autor, sino que más bien la consideraba una comedia conmovedora y elegante.<sup>698</sup>

Tanizaki no realizó la traducción en solitario, sino en colaboración con Satō Haruo y Sawada Takuji.<sup>699</sup> Es posible que Sawada, que era profesor universitario de filología inglesa y primo lejano de Tanizaki, realizara una primera traducción de la que después este revisara el estilo. Tanizaki consideraba que Sawada traducía con exactitud y sin errores, pero no era capaz de trasladar la atmósfera literaria de Wilde al japonés. Este comentario de Tanizaki revela su consideración sobre los "textos traducidos" que no llegaban a naturalizarse en japonés.<sup>700</sup>

Tanizaki empleó el japonés literario de lenguaje coloquial para las

---

<sup>696</sup> Inoue Ken, 文豪の翻訳力 近現代日本の作家翻訳 谷崎潤一郎から村上春樹まで [Bungō no honyaku-ryoku – Kingendai Nihon no sakka hon'yaku, Tanizaki Jun'ichirō kara Murakami Haruki made / El valor de escritores como traductor – la traducción de los escritores japoneses modernos y contemporáneos desde Tanizaki Jun'ichirō hasta Murakami Haruki], Tokio, Random House Japan, 2011, p. 132.

<sup>697</sup> Tanizaki Jun'ichirō, "「ウインダミア夫人の扇」の序文" / "Windamiya fujin no ōgi no jobun" / "el prefacio de 'El abanico de lady Windermere'", Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 157-158; esta obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十四卷 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū nijū-yon kan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.24].

<sup>698</sup> Idem., p. 158.

<sup>699</sup> Inoue Ken, 文豪の翻訳力 近現代日本の作家翻訳 谷崎潤一郎から村上春樹まで [Bungō no honyaku-ryoku – Kingendai Nihon no sakka hon'yaku, Tanizaki Jun'ichirō kara Murakami Haruki made / El valor de escritores como traductor – la traducción de los escritores japoneses modernos y contemporáneos desde Tanizaki Jun'ichirō hasta Murakami Haruki], Tokio, Random House Japan, 2011, p. 109.

<sup>700</sup> Inazawa Hideo, 谷崎潤一郎の世界 – 西洋と日本のかかわり – [Tanizaki Jun'ichirō no sekai – Seiyō to Nihon no kakawari – / El mundo de Tanizaki Jun'ichirō – la relación entre Occidente y Japón –], Tokio, Shisō-sha, 1981, p. 48.

conversaciones de los personajes —miembros distinguidos de la alta sociedad londinense— de modo distendido, aunque haciendo entrever el remilgo que exigía la etiqueta social de su rango. Al mismo tiempo, describió cuidadosamente el enfrentamiento psicológico de la cándida señora Windermere, recién casada, con la misteriosa señora Erlynne, quien parecía estar seduciendo a su marido hasta que finalmente se reveló que en realidad era la verdadera madre de aquella. Tanizaki procuró reflejar el cambio de actitud de la señora Erlynne, quien pasaba de mostrarse como una mujer maliciosa a revelarse como una madre que se preocupaba por el bien de su hija, que debía ocultar su identidad bajo cualquier causa y que intentaba protegerla llevada por un instinto de lo más natural:

アーリン夫人も以前は世間から重んぜられ、敬愛せられた事もあつた。素性もよく、相嘗な地位もあつたのだが —まあお前に言はせれば、自分からそれを捨てて了つたのだ。<sup>701</sup>

(Aleen fujin mo izen wa seken kara omonzerare, keiai serareta koto mo atta. Sujō mo yoku, sōtō na chii mo atta no daga —maa omae ni iwasereba, jibun kara sore wo sutete shimatta noda.)<sup>702</sup>

私はあの人の事など聞きたくはございませぬ —どうぞあの人の事と、私の事とを一口におつしやらないで下さいまし。とても取合わせにはならないんですから。<sup>703</sup>

(Watashi wa ano hito no koto nado kikitaku wa gozaimasen —dōzo ano hito no koto to, watashi no koto towo hitokuchi ni ossyaranaide kudasaimashi. Totemo toriawase niwa naranainndesukara.)<sup>704</sup>

Estos dos fragmentos son una parte de las palabras cruzadas entre el matrimonio Windermere en su conversación. El primer fragmento es de lord Windermere y el segundo de lady Windermere. Se observa la diferencia del habla masculina y femenina

---

<sup>701</sup> Tanizaki Jun'ichirō, ウィンダミア夫人の扇 [Windamiya fujin no ōgi / El abanico de lady Windermere], Tokio, Tenyū-sha, 1919; la obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十四卷 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-yon kan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.24], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 180.

<sup>702</sup> La traducción del pasaje citado es: "mistress Erlynne fue en otro tiempo honrada, querida, respetada. Era de noble cuna, tenía buena posición, lo perdió todo, lo dilapidó, si quieres." La traducción se basa en la versión de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p. 15.

<sup>703</sup> Tanizaki Jun'ichirō, ウィンダミア夫人の扇 [Windamiya fujin no ōgi / El abanico de lady Windermere], Tokio, Tenyū-sha, 1919; la obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十四卷 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-yon kan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.24], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 181.

<sup>704</sup> La traducción del pasaje citado es: "No me interesa nada de ella, ni debieras mencionarnos a esa mujer y a mí al mismo tiempo. Es una falta de sensibilidad." La traducción se basa en la versión de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p. 15.

a través de terminaciones verbales o conjunciones como *あった (atta)*, *のだ (noda)* o *だが (daga)* del marido y *ごさいません (gozaimasen)* y *おつしやらないで下さいまし (ossharanaide kudasaimashi)* de la esposa. Por añadido, a través de la diferencia del lenguaje empleado por los dos, se deja ver la posición que ocupa cada uno de los dos personajes. El marido habla sin emplear expresiones respetuosas, mientras que la esposa sí las emplea y, con ello, muestra sus buenas maneras como mujer de alta sociedad.

Con ello, ¿cómo se observaría la pretensión de Tanizaki al procurar reflejar el cambio de actitud en la mistress Erlynee?:

ウキンダミーヤさん、御機嫌よろしうごさいます。何といふ御綺麗な奥さんでごさいませう！まるで繪で  
ごさいますわねえ。<sup>705</sup>

(Windamiya san, gokigen yoroshū gozaimasu. Nanto iu okireina okusan de gozaimashō!  
Marude e de gozaimasuwanee.)<sup>706</sup>

まあよかつた！どうしたらいゝだらう。どうしたらいゝだらう。今迄には覚えのない事なのに、私には情愛  
が起こつて来た。一體どうした譯だらう？ あの子にあれの母親のやうな眞似はさせられない<sup>707</sup>

(Maa yokatta! Dōshitara iidarō. Dōshitara iidarō. Imamade niwa oboe no nai koto danoni,  
watashi niwa jōai ga okotte kita. Ittai dōshita wake darō? Ano ko ni are no hahaoya no yōna  
mane wa saserarenai)<sup>708</sup>

Estos los últimos fragmentos corresponden a mistress Erlynee: el primero de ellos es de cuando aparece en la fiesta con actitud deslumbrante y prepotente, mientras que el segundo se trata de su soliloquio, que pone de manifiesto su angustia, ya desvanecida la actitud altiva del primer fragmento. Es decir, Tanizaki varía el lenguaje según el

---

<sup>705</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *ウインダミアー夫人の扇 [Windamiya fujin no ōgi / El abanico de lady Windermere]*, Tokio, Tenyū-sha, 1919; la obra está incluida en *谷崎潤一郎全集第二十四卷 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-yon kan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.24]*, Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 195.

<sup>706</sup> La traducción del pasaje citado es: "¿Cómo sigue usted, lord Windermere? ¿Qué encantadora está su amable esposa! ¿Un verdadero cuadro!" La traducción se basa en la versión de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p. 24.

<sup>707</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *ウインダミアー夫人の扇 [Windamiya fujin no ōgi / El abanico de lady Windermere]*, Tokio, Tenyū-sha, 1919; la obra está incluida en *谷崎潤一郎全集第二十四卷 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-yon kan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.24]*, Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 213.

<sup>708</sup> La traducción del pasaje citado es: "¡Gracias! ¿Qué puedo hacer? ¿Qué puedo hacer? Siento despertarse en mí una pasión que no había experimentado antes jamás. ¿Qué quiere decir esto? La hija no debe ser como la madre..." La traducción se basa en la versión de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p. 34.

personaje y la situación. Con esta transición de la realidad psicológica de los personajes, Tanizaki reconocía que el argumento de esta obra era más digerible para los sentimientos de los japoneses y mejor adaptable al teatro que, por ejemplo, *Salomé*, también de Oscar Wilde.<sup>709</sup>

#### 4.3.3. *Barbara de la familia Greeve y La abadesa de Castro*

Después de traducir la obra de Wilde, Tanizaki llegó a traducir en 1927 *Barbara de la familia Greeve*, de Hardy y *La abadesa de Castro*, de Stendhal, en 1928. No obstante, es difícil considerar que Tanizaki se consagrara en cuerpo y alma a la tarea de traducir, siendo ya un escritor afamado y ocupado en la creación de sus propias obras —en estos años, publicó su ensayo 饒舌録 [*Jōzetsu-roku / Charlatanería sobre mis pareceres literarios*] (1927) así como las novelas 団(まんじ)(*Manji / Arenas movedizas*) (1928) y 蓼食う虫 (*Tade kuu mushi (Hay quien prefiere las ortigas)*) (1928), entre otras—. De hecho, en el prefacio de *Barbara de la familia Greeve*, Tanizaki confiesa:

No tenía confianza en mi habilidad lingüística para traducir, y cuando repasaba la traducción me parecía que algunas expresiones eran torpes y desgarbadas. Por eso, cuando vinieron a visitarme mis amigos Tsuji Jun y Sawada Takuji les pedí consejo, pero aún así habrá algún error que otro.<sup>710</sup>

De esta manera se revela que esta traducción había sido fruto de la colaboración de Tanizaki con sus amigos. Igual que *El abanico de la señora Windermere*, la contribución de su amigo y primo lejano Sawada a esta traducción resultó bastante destacable.

El motivo por el que Tanizaki tradujo *Barbara de la familia Greeve* era distinto al de la traducción anterior: fue por iniciativa de la editorial Chūō Kōron y, por lo tanto, se trataba de una traducción más bien de encargo comercial. En la década de 1920, cuando Tanizaki dedicó parte de su tiempo a la traducción, la situación del

---

<sup>709</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 谷崎潤一郎全集第二十四卷 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-yon kan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.24*], 「ウィンダミア夫人の扇」の序文 ["*Windamiya fujin no ōgi*" no jobun / el prefacio de "*El abanico de lady Windermere*"], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p 157-158; la traducción del texto citado se ha realizado por la autora de esta tesis.

<sup>709</sup> Idem., p 158.

<sup>710</sup> Idem., p. 281; la traducción del texto citado se ha realizado por la autora de esta tesis.

mercado editorial estaba llegando a un punto álgido gracias, por un lado, a la difusión de los libros de bolsillo económicos y, por el otro, a la venta de las obras completas por encargo. La editorial Chūō Kōron, que había perdido terreno en este campo —ya que otras editoriales hacían descuentos a sus suscriptores pero esta no se atrevió a hacerlo—, emprendió en 1927 la publicación de obras traducidas por escritores ilustres —Tanizaki entre ellos— en un número especial y mensual de la revista de su editorial como parte de su nueva estrategia de difusión, aunque ya en las ediciones de bolsillo estaban incluidos muchos títulos de obras traducidas por traductores profesionales.<sup>711</sup>

Esta iniciativa no era novedosa solo porque los escritores consagrados traducían con ella obras extranjeras, sino también porque se hacía hincapié en el modo en que dichos escritores recreaban la atmósfera y el estilo del original en japonés. Así mismo, para los escritores japoneses del momento, la traducción servía no sólo encontrar motivos de inspiración para sus propias obras también servía para aprender nuevos métodos de creación y desarrollo de argumentos novelísticos.<sup>712</sup> Por ello, el hecho de que los escritores que traducían obras por iniciativa de la editorial no fueran novatos, sino autores de renombre, logró generar interés por el resultado final de la traducción en sí. En ese momento, el público lector consideraba que las traducciones al uso resultaban incomprensibles a causa de que la calidad de la traducción en sí misma era desastrosa e incluso en algunos casos insufrible. Esto se debía al método de traducción empleado, en el que había traductores que ejercían su tarea sin importarles el significado original del texto, mientras otros se dejaban guiar directamente por sus propios gustos. Algunos incluso traducían palabra por palabra, sin pensar en el sentido de la frase en su conjunto.<sup>713</sup>

Por lo que se refiere a la traducción de *La abadesa de Castro*, en su prefacio Tanizaki indica que la tradujo basándose en la traducción al inglés de C. K. Scott Moncrieff, publicada por la editorial Chatto & Windus de Londres en 1926, puesto que

---

<sup>711</sup> Inoue Ken, 文豪の翻訳力 近現代日本の作家翻訳 谷崎潤一郎から村上春樹まで [Bungō no honyaku-ryoku —Kingendai Nihon no sakka hon'yaku, Tanizaki Jun'ichirō kara Murakami Haruki made / El valor de escritores como traductor —la traducción de los escritores japoneses modernos y contemporáneos desde Tanizaki Jun'ichirō hasta Murakami Haruki], Tokio, Random House Japan, 2011, p. 16-17.

<sup>712</sup> Idem., p. 35.

<sup>713</sup> Kōnosu Yukiko, 明治・大正翻訳ワンダーランド [Meiji Taishō honyaku wonderland / Meiji y Taishō, las épocas de mil asombros para las traducciones], Tokio, Shinchō Shinsho, 2005, p. 61.

no sabía francés.<sup>714</sup> Tanizaki tradujo oralmente a su secretaria el primer tercio de la obra mientras esta lo transcribía y posteriormente el escritor lo reescribió, modificando o ampliando de paso el texto varias veces. En cuanto a los dos tercios restantes, un estudiante que trabajaba como su ayudante hizo un primer borrador que después Tanizaki revisó para que las dos partes dispusieran un estilo homogéneo. A pesar de que Tanizaki llevó a cabo la traducción con la ayuda de otras personas, él pedía a los lectores que consideraran que esta traducción era obra suya, ya que la retocó hasta imprimir en ella su propio estilo literario.<sup>715</sup>

*El abanico de lady Windermere* es un texto teatral en el que Tanizaki procuró mantener el ritmo o el tono de cada personaje para distinguir nítidamente sus personalidades. En *Barbara de la familia Greeve* centró su atención en la descripción de la historia más que en las conversaciones de estilo directo. Comparada con estas dos traducciones anteriores, la de *La abadesa de Castro* tiene un estilo más natural, tanto en la narración como en las conversaciones, como si Tanizaki hubiera concebido la historia él mismo. Esta es precisamente la razón por la que esperaba que los lectores la consideraran como una obra propia. Puede que Tanizaki se viera obligado a esforzarse en traducir fielmente y pulir el lenguaje en las dos primeras obras mientras que, en la última, donde partía de un borrador de su ayudante, se permitió retocar el texto según su propio criterio sin preocuparse por ser fiel o no al original.

#### 4.3.4. La traducción de poemas de Baudelaire

Tanizaki tradujo ocho poemas de *El esplín de París* y, aunque en su versión haya alguna expresión inadecuada que no llega a ser errónea, como por ejemplo la traducción de "L'Étranger" (*El extranjero*, en castellano) como 不思議な人 (*Fushigi na hito / Una persona misteriosa*), el texto resultante revela la afinidad entre el mundo de Baudelaire y el de Tanizaki. En cuanto a la traducción, según Nozaki Kan (1959-):

Si digo primero la conclusión, las prosas poéticas de Baudelaire traducidas por Tanizaki son precisas lingüísticamente y alcanzan una expresión de gran belleza, elegancia y

---

<sup>714</sup> Tanizaki Jun'ichirō, "「カストロの尼」の序文" ["'Kasutoro no ama' no jobun" / "el prefacio de 'La abadesa de Castro'"], 谷崎潤一郎全集第二十四卷 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-yon kan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.24], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 335.

<sup>715</sup> Idem., p. 335.

dinamismo. La calidad de su trabajo no se puede comparar con otras traducciones de la época —ya sean libres o palabra por palabra—: es una traducción maravillosa.<sup>716</sup>

El método que Tanizaki empleó para traducir estos poemas fue seguir la sintaxis del original lo más fielmente posible y escoger las palabras más idóneas en japonés. Optó por traducir palabra por palabra, y no sólo mantuvo el sujeto o los pronombres de objeto directo, sino también las conjunciones y todas las cláusulas de los poemas.<sup>717</sup> Es decir, tradujo de una manera muy honesta para aquellos tiempos, alejándose de la idea de traducción por la que entonces abogaba Togawa Shūkotsu (1871-1939), quien afirmaba con ironía que "lo inteligible no es traducción; el valor de la traducción estriba en lo ininteligible".<sup>718</sup> En esos momentos era normal traducir libremente sin preocuparse del significado original del texto o hacerlo palabra por palabra sin pensar en ello.<sup>719</sup> En este aspecto, Tanizaki mismo señala en *Manual para elaborar textos* "la traducción se hace necesaria para quienes no comprenden idiomas extranjeros; no obstante, el texto traducido en nuestro idioma es difícil de comprender para la gente que no sabe lenguas extranjeras"<sup>720</sup> y en *現代口語文の缺點について* [*Gendai kōgo-bun no ketten ni tsuite / Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno*] añade "hay muy pocas traducciones de textos filosóficos occidentales que expongan contenidos de manera clara".<sup>721</sup> Además, en *El esplín de París*, da la impresión de que el mismísimo Baudelaire narra estos poemas en prosa, y que Tanizaki mismo trabajó teniendo en cuenta este aspecto. El hecho de esmerarse en traducir el ambiente del libro como si el poeta estuviera contándolo a sus interlocutores dio como fruto el elogio que se ha citado más

---

<sup>716</sup> Nozaki Kan, 谷崎潤一郎と異国の言語 [*Tanizaki Jun'ichirō to ikoku no gengo / Las lenguas extranjeras y Tanizaki Jun'ichirō*], Kioto, Jinbun Shoin, 2003, p. 169; la traducción del pasaje citado ha sido realizada por la autora de esta tesis.

<sup>717</sup> Idem., p. 171.

<sup>718</sup> Togawa Shūkotsu, 翻訳製造会社 [*Honyaku seizō kabushiki-gaisha / Fabricantes de traducciones Cia.*], Tokio, Kaizō-sha, 1927, versión Kindle, location No. 66.

<sup>719</sup> Idem., location No. 59.

<sup>720</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado está incluido en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkān / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 47 y la página 618 de Anexo II de la tesis traducido por la autora de esta.

<sup>721</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 現代口語文の缺點について [*Gendai kōgo-bun no ketten ni tsuite / Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno*], Tokio, Kaizō, 1929; la frase citada está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkān / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 155; la información recogida de dicho ensayo se encuentra en la página 541 de Anexo I de la tesis, traducido por la autora de esta.



previamente.

Al mismo tiempo, lo más seguro es que Tanizaki escogiera los poemas de Baudelaire de la versión traducida al inglés por F. P. Sturm.<sup>722</sup> Los ocho poemas que tradujo son: 酔 (*Yoi / Embriagaos*), 月の賜物 (*Tsuki no tamamono / Los favores de la Luna*), ヴイナスと愚人と (*Bīnasu to gujin to / El búfon y la Venus*), 畫かんとする願望 (*Kakan tosuru ganbō / El deseo de pintar*), 二重の部屋 (*Nijū no heya / La estancia doble*), *Fushigi na hito (El extranjero)*, 各の人その Chimaera (*Sono hito sono Chimaera / Cada cual con su quimera*) y もう既に! (*Mō sude ni / ¡Ya!*).<sup>723</sup> De hecho, el fondo de estos ocho poemas está impregnado de perversidad femenina, mientras que la figura masculina, por su parte, está destinada a convertirse en esclavo o, si no, a idolatrar la figura femenina —aunque sea la estatua de una divinidad— y a prosternarse con placer ante la mujer perversa.

人は永遠に酔つて居なければいけない。—ただそれだけが重要な問題である。君等が若し君等の肩の上へ残酷に落ちかかり君等を地上に壓しつけようとする恐ろしい「時」の重荷を感じまいと欲するならば、君等は絶えず酔つてゐなければいけない。<sup>724</sup>

(Hito wa eien ni yotte inakereba ikenai. —tada sore dake ga jūyō na mondai dearu. Kimira ga moshi kimira no kata no ue he zankoku ni ochikakari kimira wo chijō ni oshitsukeyō to suru osoroshii "toki" no omoni wo kanjimai to hossuru naraba, kimira wa taezu yotte inakereba ikenai)<sup>725</sup>

雲や、沈黙や、夜や、渺茫たる緑の海や、定めなきさまざまの水の姿や、そなたが行つたことのない土地や、そなたがつひぞ知らない戀人や、畸形の花や、狂氣を誘ふ薫香や、伸びをしながらピアノの上

<sup>722</sup> Nozaki Kan, 谷崎潤一郎と異国の言語 [Tanizaki Jun'ichirō to ikoku no gengo / Las lenguas extranjeras y Tanizaki Jun'ichirō], Kioto, Jinbun Shoin, 2003, p. 169.

<sup>723</sup> La fuente de los títulos traducidos es "El esplín de París (Pequeños poemas en prosa)", traducido por Francisco Torres Monreal, Madrid, Alianza editorial, 1999. Los títulos en japonés y el orden de los poemas que tradujo Tanizaki siguen tal y como aparecen en el tomo XXIV de la colección de obras completas del escritor, difiriendo el orden en que estos aparecen en el poemario *El esplín de París*.

<sup>724</sup> Tanizaki Jun'ichirō, ボードレール散文詩集 [Baudelaire sanbun shishū / Poemas en prosa de Baudelaire], Tokio, Kaihō, 1919; la obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十四卷 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-yon kan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.24], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 261.

<sup>725</sup> La traducción del pasaje citado es: "Hay que estar siempre borracho. Ésa es la clave, ésa la única cuestión. Para no sentir la horrible carga del Tiempo que os rompe los hombros y os inclina hacia el suelo, tenéis que emborracharos sin tregua." Es un fragmento del poema en prosa "Embriagaos", escogido de *El esplín de París (Pequeños poemas en prosa)* de Charles Baudelaire, traducido por Francisco Torres Monreal, Madrid, Alianza editorial, 1999, p. 136.

に其の身を喘ぎ横へて女のやうな甘い皺唄れた聲で嘆く猫などを。™

(Kumo ya, chinmoku ya, yoru ya, byōbōtaru midori no umi ya, sadamenaki samazama no mizu no sugata ya, sonata ga ittakoto no nai tochi ya, sonata ga tsuizo shiranai koihito ya, kikei no hana ya, kyōki wo sasou kunkō ya, nobi wo shinagara piano no ue ni sono mi wo aegi yokotaete onna no yōna amai shagareta koe de nageku neko nado womo.)™

Los ejemplos citados previamente son algunos fragmentos de los poemas que Tanizaki tradujo de Baudelaire. En el primero, que es un fragmento de *Embriagaos*, el escritor empleó las terminaciones verbales de forma informal, mientras que en el segundo, que es un fragmento del poema *Los favores de la Luna*, empleó expresiones del japonés literario clásico como 渺茫たる (*byōbō taru* / inmenso), 定めなき (*sadamenaki* / informe), そなた (*sonata* / tú) y つひぞ (*tsuizo* / finalmente) —los vocablos subrayados en los dos fragmentos citados—. Así mismo, en el tercer y cuarto poema, *El búfon y la Venus* y *El deseo de pintar*, respectivamente, se observa el empleo de expresiones del japonés literario clásico, mientras que en el resto, como en *La estancia doble*, *El extranjero*, *Cada cual con su quimera* y *¡Ya!* son traducidos en japonés literario de lenguaje coloquial. Se observa que Tanizaki varió la elección del estilo literario según el ambiente creado por la obra, o con el fin de enfatizarlo aún más. Ello atestigua que Tanizaki era consciente del efecto que podría causar el uso de expresiones en japonés literario clásico, pese a que por lo general creaba sus obras en japonés literario de lenguaje coloquial.

Por otro lado, da la impresión de que la elección de estos ocho poemas no puede ser casual debido a la afinidad de las propias obras de Tanizaki, impregnadas de una sensualidad que deriva del masoquismo psicológico, con el mismo mundo amoral y decadente que Baudelaire presenta en ellos. La llamada de *Embriagaos* a emborracharse para no ser esclavos y mártires del tiempo recuerda a los protagonistas de *El tatuador* o

---

™ Tanizaki Jun'ichirō, ボードレール散文詩集 [*Baudelaire sanbun shishū* / *Poemas en prosa de Baudelaire*], Tokio, Kaihō, 1919; la obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十四卷 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-yon kan* / *Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.24*], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 262-263.

™ La traducción del pasaje citado es: "las nubes, el silencio y la noche; el mar inmenso y verde; el agua informe y multiforme; los lugares en los que no has de estar; el amante al que no conocerás; las flores monstruosas; los perfumes que hacen delirar: los gatos que se pasman sobre los pianos y que gimen como las mujeres, con voz ronca y dulce." Es es un fragmento del poema en prosa "Emborrachaos", escogido de *El esplín de París (Pequeños poemas en prosa)* de Charles Baudelaire, traducido por Francisco Torres Monreal, Madrid, Alianza editorial, 1999, p. 144.

*El animador de fiestas*, quienes viven en busca de su propia "frivolidad". El hombre que se somete al poder embriagador de la figura de una niña maldita en *Los favores de la Luna*, el bufón que adora la estatua de Venus sin vida en *El bufón y la Venus* o los hombres que desean morir bajo la mirada de una mujer llena de maldad y avidez en *El deseo de pintar* se asocian con los protagonistas que arruinaron su vida al convertirse en víctimas de la maldad femenina en *Naomi*. La mujer perversa que yace en la cama convertida en ídolo por su amante o el terror del protagonista a ser azotado al convertirse en esclavo en *La estancia doble*, evoca la maldad personificada por la figura de la concubina favorita del emperador en *El hombre santo*. También lo hace el aire misterioso que insinúa un terror embriagador hacia un dolor físico imaginario que puede inducir, sin embargo, al éxtasis y que se encuentra presente en *El placer secreto del muchacho*.

#### **4.3.5. Las técnicas que Tanizaki concibió a través de la traducción**

Cuando tradujo *Barbara de la familia Greeve*, Tanizaki ya tenía una idea determinada de cómo tenían que ser los textos japoneses, y procuró plasmar en dicha traducción su propia teoría lingüística.<sup>728</sup> Al final, llegó a la conclusión de que el texto tiene que disimular la división de las frases todo lo posible y dejar entrever los matices de forma sutil para así colmarse de carga connotativa.<sup>729</sup>

Al mismo tiempo, Tanizaki daba mucha importancia a las voces de los personajes y al tono de sus frases en las conversaciones ya que, si reproducía en estilo directo sus voces y entonaciones, los lectores podían experimentar las emociones de los personajes de forma directa; sin embargo, si lo hacía en estilo indirecto, la impresión sobre los personajes que recibirían los lectores resultaba más impersonal. Tanizaki sacó provecho de este efecto lingüístico para hacer contraste entre las escenas: manejaba los estilos directo e indirecto en función de cuál resultara más adecuado para cada escena. Además, experimentó con la terminación de los verbos para mejorar la unificación de lo escrito y lo hablado.

---

<sup>728</sup> Inoue Ken, 文豪の翻訳力 近現代日本の作家翻訳 谷崎潤一郎から村上春樹まで [Bungō no honyaku-ryoku — Kingendai Nihon no sakka hon'yaku, Tanizaki Jun'ichirō kara Murakami Haruki made / El valor de escritores como traductor — la traducción de los escritores japoneses modernos y contemporáneos desde Tanizaki Jun'ichirō hasta Murakami Haruki], Tokio, Random House Japan, 2011, p. 117.

<sup>729</sup> Idem., p. 121.

Los pronombres personales o posesivos como 彼 (*kare* / él), 彼女 (*kanojo* / ella), 彼の (*kare no* / *suyo*) o 彼女の (*kanojo no* / *suya*) no eran comunes en las primeras traducciones japonesas; sin embargo, gracias a las tentativas de Asahina Chisen (1862-1939), quien procuró traducir los textos originales de la forma más fiel posible, a partir de 1885 estos pronombres empezaron a ser empleados incluso en obras escritas originalmente en japonés.<sup>730</sup> Aunque su objetivo era ser fiel al texto original, en la traducción de *Barbara de la familia Greeve* da la impresión de que Tanizaki empleó demasiado estos pronombres personales, incluso llegando en ocasiones a causar confusión.

#### 4.4. El traslado a Kansai y el inicio de la transición hacia lo tradicional

Debido al Gran Terremoto de Kantō (1923), por el que Tokio quedó arrasado, Tanizaki se vio obligado a trasladarse a Kansai. Como buscador a ultranza de la virtud de la "frivolidad", estaba convencido de que sólo se podía encontrar esa "frivolidad" o modo de vida epicúreo en el antiguo Edo y que, por lo tanto, la destrucción de Tokio significaba que todo aquello que anidaba en su corazón había sido reducido a cenizas.

Al abandonar Tokio, ciudad que, a su parecer, antes del terremoto aún no se hallaba lo suficientemente occidentalizada, pensó que el seísmo podía ser una buena oportunidad para convertirla en una ciudad cosmopolita moderna. Sin embargo, diez años más tarde, cuando Tokio renació como ciudad moderna, tuvo emociones encontradas, ya que entonces el gusto de Tanizaki ya había superado la fase de predilección por Occidente. Se preguntaba si debía alegrarse o entristecerse de la imagen moderna de Tokio a causa de que sus preferencias habían dado un giro de ciento ochenta grados hacia el tradicionalismo.<sup>731</sup> Los callejones silenciosos de Kioto le evocaban el paisaje de Nihonbashi, donde no sólo había nacido y crecido él, sino también sus padres y abuelos.<sup>732</sup> Este "descubrimiento", que significaba para él el júbilo de la identidad recuperada, la sensación de no haber sufrido una pérdida y también una

---

<sup>730</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 9 [Nihon bungaku no rekishi 9 / Historia de la literatura japonesa 9]*, Tokio, Chūō Kōron, 1996, p. 119.

<sup>731</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *東京を思ふ [Tokyo wo omou / Añorando a Tokio]*, Tokio, Chūō Kōron, 1934; la obra está incluida en *谷崎潤一郎全集第二十一巻 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.21]*, Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 15-20.

<sup>732</sup> Satō Ryōichi, *新潮日本文学アルバム 谷崎潤一郎 [Shinchō Nihon bungaku album, Tanizaki Jun'ichirō / Álbum de la literatura japonesa de la edición Shinchō, Tanizaki Jun'ichirō]*, Tokio, Shinchō-sha, 1985, p. 38.

cotidianidad nuevamente experimentada, le llevó a pensar que el alma japonesa que tanto quería continuaba existiendo en los recovecos y repliegues de Kansai.<sup>733</sup> No obstante, afirmaba al mismo tiempo que consideraba provisional su traslado a Kansai después del gran terremoto, que su predilección por Kansai tenía su origen en 1921, cuando había visitado Kioto y Nara con motivo del rodaje de una película y, por último, que dicha predilección constituía una especie de exotismo.<sup>734</sup>

Reducir el cambio de Tanizaki a un simple impulso de volver al tradicionalismo sin una razón poderosa que lo arrancara de su estilo hasta ese momento sería simplificar la mente y el espíritu de un hombre de múltiples registros y carácter profundo. Se comentará este aspecto en otro apartado de este capítulo, ya que dicha cuestión merece un análisis en profundidad. Sin embargo, sí puede anticiparse que resulta evidente que el escritor fue en busca del origen de su identidad.

Tanizaki presentó *Naomi* en 1924 —al año siguiente de trasladarse a Kansai— como última muestra de su predilección por Occidente. A partir de entonces, emprendió la búsqueda de su identidad como antiguo ciudadano de Edo o, dicho en otras palabras, del espíritu de vida epicúreo que seguía existiendo en alguna parte del ambiente tradicional de Kansai.

#### 4.4.1. Debate literario entre Tanizaki y Akutagawa

Mientras Tanizaki iba dando la espalda a Occidente e iniciaba una nueva búsqueda, mantuvo un debate literario sobre la estética novelística con su amigo y también escritor Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927), unos meses antes de que éste se suicidara, a través de unos artículos publicados en la revista literaria *Kaizō* en 1927. El inicio del debate fue la siguiente afirmación de Tanizaki en un primer artículo publicado en el mes de febrero en dicha revista:

(...) fuera una obra mía o fuera de otro escritor, la historia tenía que ser ficticia, si no, no me

---

<sup>733</sup> Tanizaki Jun'ichirō 私の見た大阪及び大阪人 [*Watashi no mita Ōsaka oyobi ōsaka-jin / Mis pareceres sobre Osaka y su gente*], Tokio, Chūō Kōron, 1932; la información recogida para la tesis se encuentra en dicha obra, recopilada en 谷崎潤一郎隨筆集 [*Tanizaki Jun'ichirō zuihitsu-shū / recopilatorio de los ensayos de Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Iwanami Bunko, 1985, p. 164-165.

<sup>734</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 東京を思ふ [*Tokyo wo omou / Añorando a Tokio*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; la obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一卷 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkann / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol. 21*], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 23.

interesaba. No tenía intención de escribir obras propias ni leer obras de otros autores si el argumento era real o naturalista.”<sup>735</sup>

Por otro lado, en una tertulia con otros escritores publicada en el número de febrero de la revista *新潮 Shinchō*, Akutagawa planteó el valor artístico del argumento de las novelas de fantasmas o policíacas y llegó a la conclusión de que las historias que tenían un desarrollo rítmico y vertiginoso resultaban interesantes para los lectores, pero ello no aumentaba el valor artístico de la obra.<sup>736</sup> Afirmó también que tenía la impresión que en el estilo de Tanizaki se confundía la estética con la fastuosidad.<sup>737</sup> Ante esta crítica, Tanizaki replicó en el número de marzo de la revista *Kaizō*:

Según Akutagawa, yo insisto demasiado en escribir lo que resulta extraño, original o algo sorprendente para lectores. Él no está de cuerdo con eso. La novela no es así para él. No admite que el argumento cautivador en sí tenga el valor artístico. (...) El argumento cautivador de una novela, por decirlo de otra manera, corresponde a cómo estructurar los elementos, a la complicidad y a la belleza de la estructura del argumento. Ahí, no se puede determinar que no existe el valor artístico. (...) En mi opinión, la narrativa es el género cuya principal forma estética se halla en su estructura. Si se excluye lo interesante y lo complicado del argumento, eso significa abandonar el privilegio que le otorga a novela.<sup>738</sup>

A su vez, Akutagawa, que era un buen amigo de Tanizaki y sabía que sus palabras no iban a herir el orgullo de este, no dejó de atacarlo replicando en su artículo *文芸的な、余りに文芸的な [Bungeiteki na, amari no bungeiteki na / Espíritu demasiado literario]*, del número de abril de la revista *Kaizō*:

---

<sup>735</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 饒舌録 [Jōzetsu-roku / Charlatanería sobre mis pareceress literarios], Tokio, Kaizō, 1927, en Chiba Shunji (ed.), 芥川 vs 谷崎論争 [Akutagawa vs Tanizaki ronsō / Los debates entre Akutagawa y Tanizaki], Tokio, Kōdan-sha Bungei Bunko, 2017, p. 12. El pasaje citado ha sido traducido por la autora de esta tesis.

<sup>736</sup> Akutagawa Ryūnosuke, 新潮合評会 [Shinchō gōhyōkai / La tertulia de críticas literarias, celebrada por Shinchō], en Chiba Shunji (ed.), 芥川 vs 谷崎論争 [Akutagawa vs Tanizaki ronsō / Los debates entre Akutagawa y Tanizaki], Tokio, Kōdan-sha Bungei Bunko, 2017, p. 227-228.

<sup>737</sup> Idem., p. 230.

<sup>738</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 饒舌録 [Jōzetsu-roku / Charlatanería sobre mis pareceres literarios], Tokio, Kaizō, 1927, en Chiba Shunji (ed.), 芥川 vs 谷崎論争 [Akutagawa vs Tanizaki ronsō / El debate entre Akutagawa y Tanizaki], Tokio, Kōdan-sha Bungei Bunko, 2017, p. 17-18. El pasaje citado ha sido traducido por la autora de esta tesis.

El valor artístico de una novela no estriba en la extensión de la historia ni en la singularidad que haya en ella. (...) Pienso que una novela sin argumento alguno es lo más cercano a un poema y tiene más de estructura novelística que de prosa poética, aunque la novela sin argumento no sea la preferible dentro de su género. Más bien, es el género novelístico más auténtico en el sentido de que carece de interés vulgar. (...) Lo importante de la creación novelística es la presencia del espíritu poético, o la profundidad de este espíritu poético.<sup>739</sup>

De hecho, Tanizaki, en el inicio de sus días como escritor, pretendió describir con detalle los movimientos sentimentales y la psicología de los personajes de sus obras. Más tarde se sintió molesto ante estas descripciones y se limitó a describir las situaciones y lo que sucedía en primer plano, obviando los movimientos sentimentales o los análisis psicológicos por pensar que los lectores leían imaginando la tonalidad de las voces de los personajes en función de las situaciones en la que se encontraban, de las emociones que cada uno de los personajes sentía o de su género. Por lo tanto, en opinión de Tanizaki, también los lectores hacían un análisis psicológico de forma automática.<sup>740</sup>

Así, el debate entre Tanizaki y Akutagawa a través de los artículos del primero en la revista *Kaizō* duró hasta el mes de agosto, cuando Akutagawa se quitó la vida tomando barbitúricos.

#### 4.4.2. El estilo de transición: *Tade kuu mushi*

Cuando Tanizaki presentó *蓼食う虫* (*Tade kuu mushi* / *Hay quien prefiere las ortigas*)<sup>741</sup> en 1928, el esteticismo transgresor de la etapa anterior estaba a punto de ser sustituido por otra ideología estética. Considerado el primer texto de la transición de Tanizaki hacia lo tradicional, logró borrar la imagen de la mujer perversa que sometía a

---

<sup>739</sup> Akutagawa Ryūnosuke, 文芸的な、余りに文芸的な [*Bungeiteki na, amari ni bungeiteki na* / *Espíritu demasiado literario*], Tokio, Kaizō, en Chiba Shunji (ed.), 芥川 vs 谷崎論争 [*Akutagawa vs Tanizaki ronsō* / *Los debates entre Akutagawa y Tanizaki*], Tokio, Kōdan-sha Bungei Bunko, 2017, p. 28-33. El pasaje citado ha sido traducido por la autora de esta tesis.

<sup>740</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 春琴抄後語 [*Shunkin-shō kōgo* / *Después de publicar Relato de Shunkin*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; la obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一卷 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkann* / *Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 82-83.

<sup>741</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 蓼食う虫 (*Tade kuu mushi* / *Hay quien prefiere las ortigas*), Tokio y Osaka, Periódico Tokyo Nichi-Nichi, Periódico Osaka Mainichi, 1928; traducida por María Luisa Borrás, Barcelona, Seix Barral Biblioteca Breve, 1997.

los hombres a su dominio o los inducía a la perdición. En esta nueva etapa, ni la mujer es destructora ni el hombre queda arruinado por su maldad.

En lugar del mundo decadente que encontrábamos hasta entonces, dos parejas hacen un claro contraste: por un lado, un matrimonio joven que está a punto de divorciarse y está buscando la mejor forma y el momento propicio de llevarlo a cabo y, por el otro, la pareja formada por el padre de la protagonista —la esposa del matrimonio joven— y su concubina que, por la diferencia de edad, podrían ser padre e hija. Mientras que el matrimonio joven representa la occidentalización asimilada en la vida cotidiana en la que cada uno vive preocupándose por el bien del otro sin sentir amor alguno hacia su cónyuge, la otra pareja vive bajo el apego a las costumbres tradicionales del hombre mayor y la sumisión de una joven concubina que sigue sus instrucciones a pies juntillas.

El protagonista, el marido del matrimonio joven, encuentra la belleza clásica en las marionetas del teatro *jōruri* —en el que las muñecas sólo tienen cara y manos y lo que debería ser el cuerpo queda cubierto por el *kimono*, manipulado por tramoyistas vestidos de negro que controlan los movimientos—:

(...) que estaba como reprimida, cohibida y cuidando en extremo no mostrar demasiada personalidad, y esto eran los requisitos de la "eterna mujer" que requería la tradición japonesa.<sup>742</sup>

Llega a descubrir esa misma belleza en la concubina de su suegro, cuya cara blanquecina y borrosa parece confundirse con la de las marionetas.<sup>743</sup> El blanco que brillaba reverberante en *Naomi* se vuelve más opaco y difuso, insinuando el retorno de Tanizaki a lo tradicional.

Cuando el color blanco deja de ser tabú para Tanizaki y entra en la etapa de "retorno a lo tradicional", cediendo el protagonismo a un tipo de mujer sosegado y tradicional con un brillo tenue y opaco, también llega a reconocer lo diferente que es el tono de la piel blanca entre las mujeres occidentales y japonesas. Según Tanizaki, a veces la tez de las mujeres japonesas es más clara que la de las mujeres occidentales,

---

<sup>742</sup> Idem., p. 29.

<sup>743</sup> Idem., p. 203.



pero por muy blanca que sea, es como si estuviera cubierta de un ligero velo:

Aunque estas mujeres, para no ir a la zaga de las occidentales, se unten con pintura blanca espaldas, brazos, axilas, en una palabra, todas las partes del cuerpo expuestas a la vista, no consiguen borrar el pigmento oscuro que subyace en el fondo de su piel. A pesar de todo, se le adivina, como se puede adivinar una impureza en el fondo del agua clara vista desde muy arriba. Es una sombra negruzca, como una capa de polvo, que se aloja entre los dedos, en el contorno de la nariz, alrededor del cuello, en el hueco de la espalda.<sup>744</sup>

#### 4.4.3. Los efectos psicológicos del dialecto de *Kansai*

Cuando se instaló en Kansai, Tanizaki empezó a desarrollar sus actividades creativas de un modo más enérgico que antes. Entre el gran número de obras que publicó mientras vivió allí, algunas como *Arenas movedizas*<sup>745</sup> (1928) empleó el dialecto de Kansai —*Kansai-ben*— en las conversaciones de los personajes. Quizás él no fuera capaz de expresarse oralmente en este dialecto; sin embargo, conocía muy bien el efecto psicológico que podía causar.<sup>746</sup>

A diferencia de lo que sucedió a Tanizaki cuando viajó a Kansai por primera vez en su juventud, su amigo Nagata Mikihiko, que también estaba de visita en Kioto en la misma época que él, no sólo se adaptó bien a las costumbres de Kansai, sino también llegó a aprender y manejar el dialecto de la zona —lo cual, cabe decir, le fastidiaba mucho a Tanizaki—. <sup>747</sup> Así, para Tanizaki, establecerse en la zona del dialecto de Kansai significaba descubrir otro mundo y, con él, una nueva capacidad lingüística propia de dicho entorno, lo que le daba la oportunidad de acoger un nuevo idioma para su mundo literario.<sup>748</sup> Dicho en otras palabras, escribir nuevas obras en *Kansai-ben* suponía una especie de "traducción" que otorgaba una cualidad particular a la obra que

---

<sup>744</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *陰翳礼賛 (In'ei raisan / El elogio de la sombra)*, Tokio, Keizai Ōrai, 1933, traducido por Julia Escobar, Madrid, Biblioteca de Ensayo, Siruela, 1994, p. 73.

<sup>745</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *卍(まんじ)(Manji / Arenas movedizas)*, Tokio, Kaizō, 1928; traducida por Carlos Manzano, Ediciones Siruela, S.A., 2010.

<sup>746</sup> Donald Keene, *日本の作家 [Nihon no sakka / Los escritores de Japón]*, Tokio, Chūkō Bunko, 1978, p. 59-60.

<sup>747</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *青春物語 [Seishun monogatari / Reminiscencias de mi juventud]*, Tokio, Chūō Kōron, 1932; la información recogida se encuentra en la misma obra en versión de bolsillo, Tokio, Chūkō Bunko, 1984, p. 139.

<sup>748</sup> Nozaki Kan, *谷崎潤一郎と異国の言語 [Tanizaki Jun'ichirō to ikoku no gengo / Las lenguas extranjeras y Tanizaki Junichiro]*, Kioto, Jinbun Shoin, 2003, p. 177.

no podría haber conseguido si la hubiera escrito en la variedad estándar.

*Arenas movedizas* es, en cierto sentido, una obra peculiar por ser la única de Tanizaki que trata del amor homosexual —en este caso, lésbico—. Desarrolla la historia entre una mujer seductora y maliciosa y otra mujer casada de clase alta. Sin embargo, la peculiaridad de esta obra no se limita sólo a eso, sino que Tanizaki también otorga el protagonismo a dos mujeres, dejando en un segundo plano a los personajes masculinos. Es decir, Tanizaki, quien era partidario de aprovechar la diferencia de los lenguajes masculino y femenino para enriquecer el japonés literario, y abogaba que los lectores leerían escuchando una voz masculina si la autoría se atribuye a un hombre o una voz femenina si quien escribió el texto fue una mujer y reivindicaba la conveniencia de aplicar el estilo de conversación en el texto.<sup>749</sup> Es más: en esta obra logró, por así decirlo, demostrar incluso un hombre —Tanizaki, en este caso— podía escribir haciendo uso del lenguaje femenino y del *Kansai-ben*. Podría considerarse, bajo este aspecto, una traducción que va más allá del género. A pesar de que en caso de traducir a otro idioma desaparezcán el lenguaje y los acentos dialectales, estos elementos lingüísticos sirvieron no solo para subrayar el escenario —en esta obra, Osaka— y remarcar el carácter regional, sino también para dar una sensación más real por reproducir el habla de personajes cultivados de la alta sociedad de Osaka.

A través de la creación de la obra, Tanizaki prestó atención al empleo de la consonante ん (*n*) en construcciones de frases —expondremos con más detalle acerca de esta cuestión más adelante— y su función, que suaviza el tono del habla:

ちようど私のあの事件ありました時分には、引きつづいて大学院の研究室の方い通てましたのんですが、弁護士やる気イになりましたのんは別にこれちゆう理由あったのんではあれしません。そういつまでも私の実家の方に世話にばかりなつてましては義理も悪いし、私に対しても頭上がらんとするたのんですやろ。<sup>750</sup>

(Chōdo watashi no ano jiken arimashita jibun niwa, hikitsuzuite daigakuin no kenkyūshitsu no hō i kayotemashita non desuga, bengoshi yaru kii ni narimashita non wa betsu ni kore chū

<sup>749</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; la obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一卷 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 105. El argumento citado se encuentra en la página 684 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

<sup>750</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 卍(まんじ) (*Manji / Arenas movedizas*), Tokio, Kaizō, 1928; el pasaje citado se encuentra en la edición de bolsillo, Tokio, Shinchō Bunko, 1951, p. 7.

riyū atta non dewa areshimasen. Sō itsumademo watashi no jikka no hō ni sewa ni bakkari nattemashite wa giri mo waruishi, watashi ni taishitemo atama agaran to omōta non desuyaro.)<sup>751</sup>

No obstante, el mismo empleo de ん (*n*) no tiene la misma función en la novela publicada en 1936 *猫と庄造と二人のおんな* [*Neko to Shōzo to futari no onna / La gata, Shōzo y las dos mujeres*] —es la única novela que Tanizaki publicó mientras trabajaba con la primera versión de la *Historia de Genji* en japonés moderno—, ya que no aparece en medio de las frases con el fin de enlazar una parte con la otra, sino mayoritariamente para finalizarlas:

あの娘あんな気象やよつてに、ほんまに逃げて行くかも知れん。それもええけど、嫁を放つて猫可愛がるようなどこへ内の娘遣つとけん！云われたらどないする？お前よりわてが困るわな。<sup>752</sup>

(Ano ko anna kishō ya yotte ni, honma ni nigete ikukamo shiren. Sore mo eekedo, yome wo hottoite neko kawaigaru yōna toko he uchi no musume wo yattoken! iwaretara donai suru? Omae yori wate ga komaru wana.)<sup>753</sup>

Es una tragicomedia en la que los personajes pertenecen a la clase trabajadora, cuyo escenario se ubica en los barrios populares de Osaka. Por consiguiente, el lenguaje de *Kansa-ben*, con el que hablan los personajes, resulta algo campechano: algo que se observan en palabras como どない (*donai / qué*), わて (*wate / yo femenina*) y わな (*wana / una forma de terminación*). En este punto se diferencia de obras anteriores del “momento japonés” como pudieran ser *Arenas movedizas*, *Hay quien prefiere las ortigas*, o *Relato de Shunkin* en las que los personajes y especialmente sus mujeres son de clase alta o de familia adinerada.

---

<sup>751</sup> La traducción del pasaje citado es: "en la época en que yo mantuve mi relación con aquel otro hombre, estaba haciendo los cursos de doctorado. No había una razón particular para que decidiera ejercer la profesión. Tal vez se sintiese avergonzado de depender de mis padres y pensara que había de granjearse mi respeto." Traducido por Carlos Manzano, Barcelona, Random House Mondadori. S.A., 2011.

<sup>752</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *猫と庄造と二人のをんな* [*Neko to Shōzō to futari no onna / La gata, Shōzō y las dos mujeres*], Tokio, Kaizō, 1936; el pasaje citado se encuentra en la edición de bolsillo, Tokio, Shinchō Bunko, p. 31.

<sup>753</sup> La traducción del pasaje citado es: "Como aquella mujer tiene carácter, a lo mejor se irá de verdad. Si sucede así, me da igual. Pero ¿qué vas a hacer si sus padres nos lo reprochan diciendo que no pueden perdonar a un hombre que ama más a la gata que a su hija? Me veré en un apuro más serio que tú." Traducido por la autora de esta tesis, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

Durante sus inicios y también todo el tiempo que gozó de la reputación de "escritor diabólico", Tanizaki siguió buscando un blanco que le hechizaba y embriagaba y que, al mismo tiempo, le provocaba temor por la figura femenina. De la misma forma y también durante la misma etapa buscaba y elegía vocablos que llamaran la atención de los lectores. No obstante, a partir de *Hay quien prefiere las ortigas* y *Arenas movedizas*, esta tendencia fue cediendo paso a un lenguaje más bien sugestivo, a medida que su gusto se fue volviendo más tradicional, de la misma forma en la que el tono blanco también fue perdiendo su fuerza resplandeciente.<sup>754</sup>

#### 4.5. El amor sublime del hombre ante la figura femenina sacralizada

Nada más presentar *春琴抄* (*Shunkin-shō* / *Retrato de Shunkin*) en 1933, el mundo literario acogió esta obra con elogios hasta el punto que, según Masamune Hakuchō (1902-1983), "el autor mismo podría hartarse de tantos elogios". A pesar de ello, los lectores no reaccionaron de la misma manera, más por el argumento idealista de la obra que por su estilo clasicista, ya que Tanizaki describía en ella un amor sublime que no se asemejaba al tipo de "amor" que los lectores quisieran emular.<sup>755</sup> Por otro lado, Satō Haruo subrayó en su día la similitud de los argumentos de *Barbara de la familia Greeve*, de Thomas Hardy —que Tanizaki había traducido en 1927— y *Relato de Shunkin*. En efecto, Tanizaki mismo le reveló en una conversación que su obra había cobrado forma cuando se imaginó cómo sería *Barbara de la familia Greeve* si le pasara algo parecido a una pareja japonesa, o si el papel de los amantes estuviera invertido.<sup>756</sup>

En esta obra, la protagonista — de nombre Shunkin— es una mujer ciega, pero muy altiva y bella. Es atacada por un pretendiente no correspondido y despechado, quien la ataca y desfigura el rostro con una horrible quemadura. En ese momento, Sasuke, el fiel sirviente que la adora y ama en secreto, se autolesiona para quedar él también ciego y responder con ello a la súplica implícita de Shunkin, que no quería que

---

<sup>754</sup> Inazawa Hideo, 谷崎潤一郎の世界 — 西洋と日本のかかわり— [*Tanizaki Jun'ichirō no sekai — Seiyō to Nihon no kakawari —* / *El mundo de Tanizaki Jun'ichirō — la relación entre Occidente y Japón—*], Tokio, Shisō-sha, 1981, p. 175.

<sup>755</sup> Nakamura Mitsuo, 谷崎潤一郎論 [*Tanizaki Jun'ichirō-ron* / *Ensayo sobre Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Kōdan-sha Geijutsu Bunko, 2015, p. 189.

<sup>756</sup> Inoue Ken, 文豪の翻訳力 近現代日本の作家翻訳 谷崎潤一郎から村上春樹まで [*Bungō no honyaku-ryoku — Kingendai Nihon no sakka hon'yaku, Tanizaki Jun'ichirō kara Murakami Haruki made* / *El valor de escritores como traductor — la traducción de los escritores japoneses modernos y contemporáneos desde Tanizaki Jun'ichirō hasta Murakami Haruki*], Tokio, Random House Japan, 2011, p. 110-111.

la viera con el rostro quemado y con cicatrices.

Esta acción del sirviente es la de un hombre que se sacrifica por iniciativa propia ante la figura de una ama y amante sublime y sagrada para él, en lugar de quedar perdido y destruido ante la maldad de la mujer, tal y como ocurría en las obras de la etapa anterior. Aunque los protagonistas-amantes del *Retrato de Shunkin* pueden preservar su amor gracias al autosacrificio del hombre, desde el punto de vista de la gente ilustrada podría resultar algo frívolo sacrificar o arruinar la propia vida para proteger un amor, por muy sublime que este fuera. Es así que incluso después de cerrar una etapa centrada en personajes decadentes, Tanizaki sigue mostrando un mundo frívolo en el que los personajes buscan vivir entregados a su propio epicureísmo, independientemente de que otras personas puedan no considerarlo de la misma manera. Si el destino de Sasuke es servir a Shunkin —quien lo somete a su voluntad sin necesidad de decir nada—, es porque para él Shunkin es objeto de veneración, como si se tratara de un creyente que se dedica ciegamente a la devoción de su dios.

En cuanto al estilo literario, en esta obra, Tanizaki hizo un experimento respecto al uso de puntuación:

女の盲目で獨身であれば贅澤と云つても限度があり美衣美食を恣にしてもたかゞ知れてゐるしかし春琴の家には主一人に奉公人が五六人も使はれてゐ月々の生活費も生やさしい額ではなかつた何故そんなに金や人手がかゝつたと云ふとその第一の原因は小鳥道楽にあつた就中彼女はウグイスを愛した。<sup>757</sup>

(Onna no mōmoku de dokushin de areba zeitaku to ittemo gendo ga ari bii-bishoku wo hoshii mama ni shitemo takadaka shireteiru shikashi Shunkin no ie niwa aruji hitori ni hōkōnin ga go-rokunin mo tsukawaretei tsukizuki no seikatsu-hi mo namayasashii gaku dewa nakatta naze sonna ni kane ya hitode ga kakatta to iu to sono daiichi no gen'in wa kotori dōraku ni atta. nakanzuku kanojo wa uguisu wo aishita.)<sup>758</sup>

---

<sup>757</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *春琴抄 (Shunkinshō / Retrato de Shunkin)*, Tokio, Chūō Kōron, 1933; el pasaje citado se encuentra en la edición de bolsillo, Tokio, Shinchō Bunko, 1951, p. 43.

<sup>758</sup> La traducción del pasaje citado es: "Si una mujer es ciega y no se casa, su derroche tiene un límite. Aunque se conceda gustos caros en el comer y el vestir, las sumas que gaste no serán muy elevadas. Sin embargo, en casa de Shunkin había media docena de criados, y el dispendio mensual era considerable. En cuanto a las razones de que gastara tanto dinero y mantuviera una servidumbre tan numerosa, la principal era su afición a los pájaros, con especial debilidad por los ruiseñores." Traducido por María Luisa Balseiro, Barcelona, Random House Mondadori, S.A., 2011, p. 251; la obra está incluida en *Siete cuentos japoneses*.

Como se observa, en este texto no hay ningún tipo de puntuación —aunque debería haberla en varios sitios— alargando la frase. Si tuviera la puntuación en el mismo texto, quedaría tal y como se expone a continuación:

女の盲目で獨身であれば、贅澤と云つても限度があり、美衣美食を恣にしてたかゞ知れてゐる。しかし春琴の家には主一人に奉公人が五六人も使はれてゐ、月々の生活費も生やさしい額ではなかつた。何故そんなに金や人手がかゝつたと云ふと、その第一の原因は小鳥道楽にあつた。就中彼女はウグイスを愛した。

Es decir, en realidad, en el primer texto expuesto se disponen tres frases cortas en lugar de una larga. En relación a los motivos para tal experimento, Tanizaki mismo explica en *Manual para elaborar textos* que "la puntuación no puede tratarse jamás de forma lógica, igual que la combinación conveniente de caracteres chinos, *ate-ji*, o el empleo de *kana*."<sup>759</sup> Su criterio para el uso de puntuaciones se basa en dejar difuminado, en alargar frases y en insinuar una realidad psicológica sutil, dando al mismo tiempo la fluidez en el texto.<sup>760</sup>

Se podría decir que para esta obra Tanizaki recurrió a un efecto psicológico aprovechando el uso de puntuaciones y, así mismo, en *盲目物語 Mōmoku monogatari* (*El cuento de un hombre ciego*) también recurrió a un método algo parecido:

なにぶん大名がたの御夫婦仲のことは、おそばにつかえております者にもなかなかわかりかねますけれども、おくがたはおん兄君と殿さまのなかにはさまれて胸をいためていらしたのでござりましょうし、ながまさ公の方はまた、それをいとおしゅう、いじらしゅうおぼしめされ、かたみのせまいおもいをせぬようにと、つとめておくがたの気をひきたてていらしたのでござりますまいか。<sup>761</sup>

(Nanibun daimyō-gata no go-fūfunaka no koto wa, osoba ni tsukaete orimasu mono nimo

<sup>759</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; la obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 121. La cita se encuentra en la página 704 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

<sup>760</sup> Idem., p. 123 y p. 704-706 en Anexo II.

<sup>761</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 盲目物語 (*Mōmoku monogatari / El cuento de un hombre ciego*), Tokio, Chūō Kōron, 1931; el pasaje citado se encuentra en la edición de bolsillo, 吉野葛・盲目物語 (*Yoshino kudzu & Mōmoku monogatari / Enredadera de Yoshino & El cuento de un hombre ciego*), Tokio, Shinchō Bunko, 1951, p. 82.

nakanaka wakarikanemasu keredomo, okugata wa on-anigimi to tonosama no naka ni hasamarete mune wo itamete irashitta node gozarimashōshi, Nagamasa-kō no hō wa mata, sore wo itooshū, ijirashū oboshimesare, katami no semai omoi wo senu yōni to, tsutomete okugata no ki wo hikitatete irashitta nodewa gozaimasu maika.)<sup>762</sup>

La obra *El cuento de un hombre ciego*, que incluye este pasaje citado, está escrita mayoritariamente en *hiragana* —Tanizaki escribió esta obra de forma específica en estilo literario clásico *wabun-tai*— aprovechando de él no solo el efecto psicológico, sino también el efecto visual de la escritura. El objetivo que Tanizaki pretendía obtener era el de que los lectores saborearan la misma sensación que experimentarían si estuvieran frente al hombre escuchándole en directo. Con ese fin, quiso dar tiempo suficiente a los lectores para que fueran sustituyendo y asociando las palabras escritas en *hiragana* con las escritas en *kanji* e *hiragana* adecuadamente en su mente, mientras que fueran leyendo la obra. En efecto, el tiempo que los lectores tardarían en dar con el sentido de las palabras concordaba con el ambiente de la obra, en la que un masajista anciano y ciego iba relatando con voz carrasposa y entrecortada la vida trágica de su antigua ama. Es un truco que atestigua el argumento de Tanizaki de que la gente lee pronunciando mentalmente las palabras, aunque en apariencia lo esté haciendo en silencio.<sup>763</sup> Al mismo tiempo, a diferencia de *Retrato de Shunkin*, empleó las puntuaciones debidamente para no provocar una confusión innecesaria en la captación de las palabras de manera correcta.

Por añadido, siendo el trasfondo de la obra *El cuento de un hombre ciego* la época de guerras internas del siglo XVI, y resultando por ello un relato histórico, Tanizaki emplea en ella algunas expresiones en japonés literario clásico como ござりましよう (*gozarimashō* / *sería*), おぼしめされ (*oboshimesare* / *sentía*), ございますまいか

---

<sup>762</sup> La traducción del pasaje citado es: "Desde luego, ni lo más íntimos de un gran señor y su señora pueden presumir de conocer cuáles son los sentimientos del uno por el otro. Pero me parecía que mi ama sufría cruelmente por el dolor de verse desgarrada entre su hermano mayor y su esposo, y que el barón Nagamasa sentía una profunda compasión por ella y hacía lo posible por alegrarla, para evitarle cualquier sensación humillante." Traducido por Ángel Crespo, Barcelona, Random House Mondadori, S.A., 2011, p. 96; la obra está incluida en *Siete cuentos japoneses*.

<sup>763</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon* / *Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; la versión citada para la tesis está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkkan* / *Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol. 21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 28-29. El argumento citado se encuentra en las páginas 597-598 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

(*gozarimasu maika / ¿no sería?*) o terminaciones verbales como ぬ (*nu*); sin embargo, pese a que Tanizaki procuró evocar tanto el efecto psicológico como el visual al escribir la obra mayoritariamente en *hiragana*, el empleo de *wabun-tai* se limita a la cuestión estilística y no se observa ningún otro efecto específico en su uso, como pueden detectarse en obras de escritores coetáneos a Tanizaki —se expondrá el análisis de dicho aspecto en el capítulo siguiente—.

#### **4.6. La transición de la figura femenina: de la mujer perversa a la figura materna**

La figura femenina, que antaño estaba llena de perversidad y existía para que los hombres se sometieran a su dominio y se prosternaran ante ella para adorarla ciegame, empezó a transformarse a raíz de la muerte de la madre de Tanizaki. Ese fue el inicio de la reconciliación con la imagen de la figura materna: el lugar de la madre dominante y tajante lo ocupó la madre que abrazaba y acogía en su calidez a su hijo.

La primera obra en la que se deja ver dicha transformación es *母を恋ふる記* [*Haha wo kouru ki / Relato de mi querida madre*]<sup>764</sup> (1919). Es una obra quizá más lírica y fantástica de lo que pudieran ser las obras más representativas de Tanizaki, una obra en la que un niño de corta edad sigue de noche su camino solitario de vuelta a casa. A medio camino, encuentra una casa rural y el niño cree entonces haber llegado por fin a su hogar; sin embargo, la mujer que está preparando la cena en esa casa y que él ha tomado por su madre es una anciana que nada tiene que ver con ella. Al ser rechazado y retomar el camino, encuentra a una mujer joven y bella que anda a solas bajo la luz de la luna llena, y, al llamarle "señora", la mujer le regaña porque es su madre y no la ha reconocido. Al identificar a su madre, Tanizaki se despierta del sueño, ya que todo lo ocurrido en la obra corresponde a un sueño que se produce dos años después de la muerte de su propia madre.

Si se considera que *Hay quien prefiere las ortigas* es la obra de transición entre la predilección de Tanizaki por Occidente y el retorno a lo tradicional, *Relato de mi querida madre* también sería una obra clave —en el sentido en que hace más

---

<sup>764</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *母を恋ふる記* [*Haha wo kouru ki / Relato de mi querida madre*], Tokio, Periódico Tokio Nichi-Nichi, 1919.



hincapié en el cariño hacia la madre como figura de la eterna mujer—<sup>765</sup> que ocuparía, por lo mismo, un puesto clave en la carrera literaria de Tanizaki: aparte de la reconciliación con la imagen de su propia madre, que representa la figura de la mujer tradicional, la luna llena luce con una blancura inmaculada —el motivo característico de la predilección por Occidente—, y la mujer que deambula solitaria bajo esa luna llena tiene un aire enigmático. Pese a que se encuentran los motivos que representaban el mundo decadente y horrendo de Tanizaki de tiempos atrás —como el blanco deslumbrante que se vinculaba con la perversidad de la mujer hasta entonces o la mujer que sacaba a relucir su maldad—, ahora los rayos plateados de la luna llena que bañan la figura de la mujer evocan, en cambio, una imagen tan enigmática como fantástica.

Dicha blancura inmaculada de la luna llena se asociaba, en la mente de Tanizaki, con la piel sorprendentemente blanca de su propia madre; por ello, la blancura de la luna llena representa la piel blanca de ella, y la mujer enigmática también resulta joven y hermosa, porque también simboliza a su propia madre. El recuerdo de la blancura de la piel de su madre, junto con el temor y la sensación de estar abrumado ante una mujer de carácter fuerte como lo era ella, le influenciaron hasta el punto de que, de adulto, se dejaría seducir por mujeres bellas y llenas de maldad de piel blanca de forma incondicional. Por añadido y tal y como se ha expuesto previamente, si el color blanco representaba un tabú para Tanizaki, los rayos plateados de la luna llena también deberían de provocar temor en el niño; sin embargo, en su lugar, la luna proyecta una luz clara que no permite tener esa sensación, sino que más bien da la impresión de envolver no solo la figura de la mujer, sino también la del niño mismo. De esa manera, se colocan los dos en el mismo escenario, ya que la muerte de su madre le libra de dicho tabú entonces, la imagen de la madre se convirtió para él en algo cercano, no tan lejano e inalcanzable como había sido hasta entonces. A su vez, la desaparición del tabú conlleva a la reconciliación con la imagen de su propia madre, joven y hermosa: la imagen que siempre conservó en su mente, una imagen sacralizada. Por consiguiente, mientras que las mujeres dejan de ser perversas y recuperan su aire tradicional y sosegado, el mundo decadente y hechicero también desaparece y deja paso a un

---

<sup>765</sup> Amazawa Taijirō, 母親の眼差し [*Hahaoya no manazashi / La mirada de su madre*], en Aiga Tetsuo (ed.), 群像 日本の作家 8 谷崎潤一郎 [*Gunzō Nihon no sakka 8 Tanizaki Jun'ichirō / Figuras de escritores japoneses 8 Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio: Shōgaku-kan, 1991, p. 203.

ambiente de luz tenue.

#### 4.6.1. El color blanco sosegado y opaco en la figura femenina

A medida que Tanizaki fue quedando fascinado por lo tradicional, la luz en sus obras se volvió difuminada y opaca, como si se reflejara de manera indirecta, igual que la piel de las mujeres quedaba algo empañada y daba la impresión de emitir un reflejo tenue y una calidez desde debajo de la piel, aunque ésta no dejara de ser blanca.

Por así decirlo, *Relato de mi querida madre* constituye el prelude del abandono de la predilección por lo occidental y presagia también la transición de los elementos característicos en las obras anteriores. Aunque la publicación de *Naomi*, la obra culminante de su inmersión en Occidente, fue cinco años más tarde que la de *Relato de mi querida madre*, la "despedida" del escritor con la imagen de las mujeres perversas y destructoras ya había comenzado cuando inició la reconciliación con su propia madre a través de esta obra. Desde entonces, tomando *Naomi* como el último episodio de la etapa de mujeres malvadas, Tanizaki emprendió la búsqueda de la imagen de la madre joven y hermosa.

Obras como *Relato de mi querida madre*, 吉野葛 (*Yoshino kudzu / Enredadera de Yoshino*)<sup>766</sup> (1931) y 少将滋幹の母 (*Shōshō Shigemoto no haha / La madre del capitán Shigemoto*)<sup>767</sup> (1949) presentan casi el mismo argumento, pese a que la época y el escenario de cada historia sean completamente diferentes. Existe en todas ellas el trasfondo de un ambiente fantástico en el que el hijo que añora a su madre se encuentra con ella finalmente, o con alguien que la sustituye al final de su búsqueda. La imagen materna de estas obras es siempre la de una mujer joven y hermosa. La madre del protagonista de *Enredadera de Yoshino* había muerto con dichas cualidades, y cuando él se encuentra con la hija de un pariente lejano, su rostro le recuerda al de su madre y no puede evitar superponer el rostro de las dos mujeres en su mente. Cuando Shigemoto, de *La madre del capitán Shigemoto*, vuelve a encontrarse con su madre, de la que se había visto obligado a separarse cuando era un niño de corta edad, su figura es

---

<sup>766</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 吉野葛 (*Yoshino kudzu / Enredadera de Yoshino*), Tokio, Chūō Kōron, 1931; traducida por Fernando Rodríguez-Izquierdo, Barcelona, Edhasa, 1989.

<sup>767</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 少将滋幹の母 (*Shōshō Shigemoto no haha / La madre del capitán Shigemoto*), Osaka, Periódico de Mainichi, 1949, traducida por María Luisa Balseiro, Madrid, Ediciones Siruela, S.A., 2008.

ya la de una monja anciana de unos sesenta años; sin embargo, la retina de Shigemoto no deja de evocar a su madre como una mujer joven y hermosa, con unos veinte años y con una melena larga de color azabache.

El rostro, cubierto por la toca blanca de monja, aparece difuminado bajo la luz de luna como si quedara enmarcado por una aureola:

De rodillas en tierra, alzó los ojos a su madre y reclinó la cabeza en su regazo. Bajo la capucha blanca, su rostro aparecía difuminado por la luz de luna que filtraban las flores del cerezo; pequeño y dulce, era como si lo enmarcara una aureola.<sup>768</sup>

La imagen de la cara de la madre, cariñosa y cálida y que da la impresión de estar flotando en la luz tenue, es la sublimación de la imagen materna que Tanizaki consagraba a su propia madre. Dicho en otras palabras, Tanizaki necesitó treinta años —el lapso de tiempo que va de *Relato de mi querida madre* a *La madre del capitán Shigemoto*, publicadas en 1919 y 1949, respectivamente— para digerir sus sentimientos y sublimarlos dedicando con ello a su madre su amor filial más sincero.

#### **4.7. El anhelo de conservar el Japón tradicional de Tanizaki**

##### **4.7.1. La *Historia de Genji***

Tras la Guerra Ruso-Japonesa, Japón entró en una verdadera fase de evolución económica y modernización, lo que supuso la necesidad de expandir sus actividades económicas hacia el continente asiático. Esto provocó la progresiva militarización del gobierno. Después de la Primera Guerra Mundial —aunque Japón no tomó parte en ella de manera activa—, la atmósfera bélica de la sociedad se fue acentuando día tras día.

En estas circunstancias, y con el pronóstico del inevitable estallido de la Segunda Guerra Mundial, Tanizaki empezó a trabajar en una versión de la *Historia de Genji* en japonés moderno en 1935, que completó en 1939. La *Historia de Genji* fue escrita por Murasaki Shikibu (970?-1019?) a comienzos del siglo XI, y hasta el día de hoy han aparecido innumerables comentarios y estudios sobre dicha obra. A lo largo del siglo XX, además de Tanizaki, la tradujeron al japonés literario moderno Yosano Akiko

---

<sup>768</sup> Idem., p. 170.

(1878-1942), Kubota Utsuho (1877-1967), Enchi Fumiko (1905-1986), Setouchi Jakuchō (1922- ) y, ya entrado el siglo actual, también lo ha hecho Kakuta Mitsuyo (1967- ). Tanizaki mismo comenta en 源氏物語の現代語譯について [*Genji monogatari no gendaigo-yaku ni tsuite / Sobre la versión de la Historia de Genji en japonés moderno*], que si tuviera que traducir alguna obra clásica al japonés literario moderno, escogería para hacerlo la *Historia de Genji*.<sup>769</sup> La realidad era que el título de la obra era muy conocido; sin embargo, no cualquier lector podía leerla fácilmente a causa de su lenguaje arcaico, de los ochocientos poemas *waka* que contenía y de sus más de cuatrocientos personajes.<sup>770</sup> Matsuko, la esposa de Tanizaki, sentía el deseo de leer el texto original de la *Genji*, mas según su opinión resultaba muy difícil leer el texto original. Fue así que según ella el proyecto comenzó por la iniciativa del presidente de la editorial Chūō Kōron, Shimanaka Hōji (1923-1997), quien buscaba poner a la venta la obra completa de la *Historia de Genji* traducida al japonés literario moderno en una edición de lujo destinada a mujeres de familias acomodadas. De hecho, la venta resultaría finalmente un gran éxito.<sup>771</sup>

A pesar de que Tanizaki contó con la ayuda de Yamada Yoshio (1875-1958) —la máxima autoridad de la japonología de entonces— como revisor del lenguaje y estilo de la versión en japonés moderno, a causa de los tiempos que corrían muchas veces se vio obligado a tergiversar u omitir algunos pasajes de la obra —sobre todo, el capítulo que narra el amor secreto entre Genji y Fujitsubo, la concubina favorita de su padre el emperador y el nacimiento de un hijo adúltero de los dos— a fin de evitar la censura y la prohibición de la publicación. Teniendo en cuenta el trasfondo histórico y social en que Tanizaki empezó a traducir la *Historia de Genji*, cuando Japón estaba a punto de comenzar la Segunda Guerra Sino-Japonesa (1937) y el gobierno militar controlaba la libertad de expresión, es comprensible que aquel se viera obligado a eliminar pasajes —según él mismo, nunca la publicación de obras clásicas ni su

---

<sup>769</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 源氏物語の現代語譯について [*Genji monogatari no gendaigo-yaku ni tsuite / Sobre la versión de la "Historia de Genji" en japonés moderno*], Tokio, Chūō Kōron, 1928, la obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一卷 [*Tanizaki Junichiro zenshu dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 323.

<sup>770</sup> Akiyama Ken, 源氏物語 <若い人への古典案内> [*Genji Monogatari, <wakai hito heno koten annai> / la Historia de Genji <guía de la obra clásica para jóvenes>*], Tokio, Shakai Shisō-sha, 1971, p. 262-263.

<sup>771</sup> Ibuki Kazuko, "源氏物語" ["*Genji Monogatari*" / "la *Historia de Genji*"], en Chiba Shunji (ed.), 谷崎潤一郎必携 [*Tanizaki Jun'ichirō hikkei / Compendio de Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Gakutō-sha, 2002, p. 36.

interpretación habían sido censuradas tan severamente, ni siquiera en los remotos ni durante las eras Meiji y Taishō—. <sup>772</sup> En efecto, la obra fue censurada por ir en contra de la política de deificación del emperador y de la exaltación de la moral de los japoneses como habitantes de un país protegido por la gracia divina. Sin embargo, no era la primera vez que se perseguía la *Historia de Genji*. Es cierto que fue la obra más censurada entre las clásicas durante el período bélico; ahora bien, la época Edo había sido en realidad el período más difícil para su publicación y transmisión ya que fue el momento en el que el confucianismo estableció el canon literario no sólo entre la clase samurái, sino también entre los ciudadanos de la clase acomodada. <sup>773</sup>

Dejando aparte todas las dificultades que suponía llevar a cabo la tarea, Tanizaki optó por el método de enviar una parte del texto traducido por él al doctor Yamada, el revisor, para que lo supervisara y, mientras tanto, seguir trabajando en la siguiente parte con el fin de no perder el hilo estilístico: independientemente de ello, posteriormente el doctor Yamada le devolvería la primera parte del texto traducido llena de correcciones. Para trabajar, siguiendo los consejos de Yamada, Tanizaki consultó principalmente la glosa de la *Historia de Genji*, titulada 湖月抄 [*Kogetsu-shō*], redactada por Kitamura Kigin (1624-1705) en 1673 y también la glosa 岷江入楚 [*Mingō Nisso*], redactada por Nakanoin Michikatsu (1556-1610) en 1598 como segunda opción para interpretar la obra. Igualmente, consultó varias ediciones de versiones precedentes, e incluso la traducción al inglés de Arthur D. Waley, que Tanizaki criticaba tajantemente afirmando que "hay muchas traducciones erróneas y no me sirve de gran ayuda, pero su traducción es excelente como obra literaria." <sup>774</sup>

#### 4.7.1.1. Los estudios antecedentes acerca de la *Historia de Genji*

Debemos apuntar que las glosas redactadas hasta la época de Tanizaki son numerosas. La primera apareció en la segunda mitad del siglo XII, en el momento en

---

<sup>772</sup> Kōno Hitoaki, 谷崎潤一郎 –京都への愛着– [*Tanizaki Junichiro –Kyōto heno aichaku– / Tanizaki Junichiro –su apego a Kioto–*], Kioto, Periódico de Kioto, 1992, p. 225.

<sup>773</sup> Enchi Fumino, 源氏物語に架けた橋 [*Genji Monogatari ni kaketa hashi / El sueño que confió a Historia de Genji*], en Aiga Tetsuo (ed.), 群像 日本の作家 8 谷崎潤一郎 [*Gunzō Nihon no sakka 8 Tanizaki Jun'ichirō / Figuras de escritores japoneses 8 Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Shōgaku-kan, 1991, p. 153-154.

<sup>774</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 源氏物語の現代語譯について [*Genji monogatari no gendaigo-yaku ni tsuite / Sobre la versión de la Historia de Genji en japonés moderno*], Tokio, Chūō Kōron, 1928; la versión citada para la tesis está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一卷 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshu nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol. 21*], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 326.

que la *Historia de Genji* era una lectura exclusiva de la familia imperial y de los nobles de alto rango. Al empezar a difundirse entre la clase plebeya, surgió la necesidad de disponer de alguna ayuda para comprenderla, puesto que era muy difícil.<sup>775</sup> Aunque sus exégesis se desarrollaron entre finales del siglo XII y comienzos del XIII, fue a partir del siglo XIV cuando su número aumentó exponencialmente. Para conseguir prestigio como investigadores, los comentaristas tenían que ofrecer muchas claves de lectura valiosas, reconocidas por la familia imperial y los nobles; sin embargo, estas claves se consideraban confidenciales,<sup>776</sup> y aunque algunas se daban a conocer en estas exégesis, no fueron recopiladas como glosas hasta finales del siglo XVI.<sup>777</sup> Ya en la época Edo, a pesar de que el gobierno del sogunato estableció el confucionismo como pauta a seguir por la clase samurái y después por la clase de los comerciantes adinerados, aparecieron más de treinta glosas<sup>778</sup> —algunas de ellas estaban entre las que Tanizaki consultó—. Por añadido, algunos autores de estudios nacionales —*kokugaku*—, como Kamo no Mabuchi (1697-1769) o Motoori Norinaga (1730-1801), acometieron el estudio de la *Historia de Genji*. Motoori se oponía, sobre todo, a las ideas confucionistas y destacaba la importancia del "encanto armonioso" de todas las obras que formaban parte de la historia literaria de Japón. En la era Meiji, apareció una interpretación de ideología imperialista (1876); sin embargo *小説神髓* [*Shōsetsu shinzui* / *La esencia de la novela*] (1885), de Tsubouchi Shōyō (1859-1935), presentó la *Historia de Genji* como una novela social que describía la vida de la alta sociedad, hecho que fomentaría el estudio y crítica de la obra desde el punto de vista de la crítica literaria moderna.<sup>779</sup> A lo largo de

<sup>775</sup> Ii Haruki, "院政期・鎌倉期の源氏物語研究" [Insei-ki Kamakura-ki no Genji monogatari kenkyū / Estudios sobre Historia de Genji a lo largo de la época gobernada por los emperadores eméritos y la época Kamakura], en la revista *国文学 解釈と鑑賞, 特集・源氏物語 —研究史と享受史* [*Kokubungaku kaisyaku to kanshō, tokushū Genji monogatari —kenkyū-shi to kyōju-shi* / *La literatura japonesa, su interpretación y apreciación, número especial de la Historia de Genji —la historia de sus estudios y de sus privilegios*], Tokio, Shibun-dō, 1983, p. 29.

<sup>776</sup> Idem., p. 34.

<sup>777</sup> Inaga Keiji, "室町期の源氏物語研究" [Muromachi-ki no Genji monogatari kenkyū / Estudios sobre la Historia de Genji en la época Muromachi], en la revista *国文学 解釈と鑑賞, 特集・源氏物語 —研究史と享受史* [*Kokubungaku kaisyaku to kanshō, tokushū Genji monogatari —kenkyū-shi to kyōju-shi* / *La literatura japonesa, su interpretación y apreciación, número especial de la Historia de Genji —la historia de sus estudios y de sus privilegios*], Tokio, Shibun-dō, 1983, p. 38.

<sup>778</sup> Sekine Kenji, "江戸期の源氏物語研究" [Edo-ki no Genji monogatari kenkyū / Estudios sobre Historia de la Genji en la época Edo], en la revista *国文学 解釈と鑑賞, 特集・源氏物語 —研究史と享受史* [*Kokubungaku kaisyaku to kanshō, tokushū Genji monogatari —kenkyū-shi to kyōju-shi* / *La literatura japonesa, su interpretación y apreciación, número especial de la Historia de Genji —la historia de sus estudios y de sus privilegios*], Tokio, Shibun-dō, 1983, p. 44-47.

<sup>779</sup> Mitani Kuniaki, "明治期の源氏物語研究" [Meiji-ki no Genji monogatari kenkyū / Estudios sobre la

la era Meiji, los estudios se centraban en la interpretación de la obra a través de ideologías literarias como el realismo y el idealismo tal y como sucede, por ejemplo, en *日本文学史 [Nihon bungaku-shi / Historia de la literatura japonesa]*, publicada en 1890, en la que se afirma que la *Historia de Genji* es la obra más antigua del realismo japonés, y al mismo tiempo que Murasaki Shikibu fue más allá del realismo y alcanzó el ámbito del idealismo.<sup>780</sup> En la era Taishō aparecieron estudiosos como Tsuda Sōkichi (1873-1961) o Watsuji Tetsurō (1889-1960), quienes no eran expertos japonólogos. Tsuda, que era historiador, opinó que la *Historia de Genji* trataba de la fugacidad de la vida y la inexorabilidad del destino y añadía que detrás de las descripciones esplendorosas de la vida dinástica se escondía la sombra de la inestabilidad vital; desde su punto de vista, si la *Historia de Genji* era una novela realista de la época Heian y representaba la ideología del momento, el destino de Genji señalaría la decadencia de los nobles y el fin de la cultura aristocrática. Watsuji, por su parte, que era filósofo, afirmó que el encanto armonioso de la *Historia de Genji* era fruto de una determinada ideología literaria, sobre todo de aquella cultivada por las mujeres en la época Heian.<sup>781</sup> La pérdida de una cantidad incalculable de documentación a causa del incendio provocado por el Gran Terremoto de Kantō, despertó la necesidad de investigar, clasificar y conservar antiguos manuscritos y registros, fomentando de paso los estudios filológicos sobre la *Historia de Genji* en la era Shōwa.<sup>782</sup>

#### 4.7.1.2. El método empleado por Tanizaki en las tres versiones de la *Historia de Genji* en japonés moderno

Volviendo a la versión de Tanizaki, la pauta que se marcó al acometer su tarea

---

Historia de Genji en la era Meiji], en la revista *国文学 解釈と鑑賞, 特集・源氏物語 – 研究史と享受史 [Kokubungaku kaisyaku to kanshō, tokushū Genji monogatari – kenkyū-shi to kyōju-shi [La literatura japonesa, su interpretación y apreciación, número especial de la Historia de Genji – la historia de sus estudios y de sus privilegios]*, Tokio, Shibun-dō, 1983, p. 53.

<sup>780</sup> Idem., p. 54.

<sup>781</sup> Akiyama Ken, "大正期の源氏物語研究" [Taishō-ki no Genji monogatari kenkyū / Estudios sobre la Historia de Genji en la era Taishō], en la revista *国文学 解釈と鑑賞, 特集・源氏物語 – 研究史と享受史 [Kokubungaku kaisyaku to kanshō, tokushū Genji monogatari – kenkyū-shi to kyōju-shi / La literatura japonesa, su interpretación y apreciación, número especial de la Historia de Genji – la historia de sus estudios y de sus privilegios]*, Tokio, Shibun-dō, 1983, p. 61-63.

<sup>782</sup> Kannotō Akio, "戦前の源氏物語研究" [Senzen no Genji monogatari kenkyū / Estudios sobre la Historia de Genji en tiempos de preguerra], en la revista *国文学 解釈と鑑賞, 特集・源氏物語 – 研究史と享受史 [Kokubungaku kaisyaku to kanshō, tokushū Genji monogatari – kenkyū-shi to kyōju-shi / La literatura japonesa, su interpretación y apreciación, número especial de la Historia de Genji – la historia de sus estudios y de sus privilegios]*, Tokio, Shibun-dō, 1983, p. 66.

fue la de no incurrir en interpretaciones libres que no respetaran el texto original, sino procurar conservar en todo la esencia de la obra ofreciéndola lo más fielmente posible. Para ello, pretendía que todas las palabras del original correspondieran a las de la versión en japonés literario moderno e intentó no introducir ningún vocablo que no estuviera presente en el texto original. Así mismo, para lograr obtener la calidad que pretendía, Tanizaki procuró no emplear una gran variedad de vocablos, ya que en el texto original no la había.<sup>783</sup> Intentó más bien aprovechar la naturaleza de los vocablos de la época Heian, en la que cada verbo o adjetivo abarcaba varios significados. También dio importancia en mantener el ritmo del texto original y, por este motivo, consideró que incrementar el número de vocabulario de la versión estropearía dicho ritmo y, en último término, en trasladar la elegancia del texto original en el de japonés literario moderno.

Partiendo de su postura y de sus ideas sobre la traducción, es lógico que criticara el trabajo de Waley, tal y como comenta en su ensayo 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*]:

(...) goza de una buena reputación como una obra maestra en los últimos tiempos y debemos agradecerle mucho que haya traducido al inglés un clásico, que incluso es difícil de comprender para los japoneses en lenguaje corriente, y además manteniendo a cierto nivel el ritmo y la esencia que aparecen en el original. (...) Por ello no tengo intención de criticar este texto, solo lo muestro como un ejemplo de cuánto incrementa el volumen de vocablos al traducirlo al inglés, aunque se trate del mismo texto. Como pueden ver, las seis líneas del original se alargan hasta trece (trece en la traducción literaria) en inglés. Eso es natural porque en el texto inglés se emplean varias palabras que no existen en el original. (...) Es decir, el texto en inglés es más preciso que el original, y no hay ninguna parte de significado ambiguo. El original procura no mencionar, en lo posible, lo que ya se comprende sin necesidad de explicarlo; en cambio, el texto en inglés refuerza aún más la descripción pese a que ya está comprendido.<sup>784</sup>

---

<sup>783</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 源氏物語の現代語譯について [*Genji monogatari no gendaigo-yaku ni tsuite / Sobre la versión de la Historia de Genji en japonés moderno*], Tokio, Chūō Kōron, 1928; la versión citada para la tesis está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一卷 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshu nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol. 21*], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 327-328.

<sup>784</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934.; la versión citada para la tesis está incluida en 谷崎潤一郎全集第21卷 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū*



Tanizaki pretendía que su versión al japonés literario moderno tuviera valor literario como texto independiente, y esperaba que los lectores experimentaran la misma emoción que los lectores coetáneos de la autora, Murasaki Shikibu, al leerla —esta es la misma postura con la que había acometido la traducción de las ocho prosas poéticas de Baudelaire años atrás—. Así mismo, era consciente de que habría vocablos cuyos lectores modernos no entenderían con precisión, pero se conformaba con que pudieran disfrutar del ambiente de la obra captando el sentido general porque su texto no era un manual de gramática.<sup>785</sup>

Después de terminar la guerra con la rendición incondicional de Japón, puesto que el deseo de Tanizaki era publicar algún día la versión completa de la *Historia de Genji* sin omisiones ni tergiversaciones,<sup>786</sup> emprendió la tarea de realizar una segunda versión de la obra que contaría de nuevo con la revisión de Yamada Yoshio. No sólo recuperó los textos que se había visto obligado a descartar en la primera versión a causa de circunstancias de fuerza mayor, sino que también procuró acercar el lenguaje literario clásico al coloquial todo lo posible, aunque manteniendo la estructura de los textos del original. Empezó a trabajar en esta versión en 1951 y la finalizó en 1954 y estableció para ella una serie de pautas de trabajo teniendo en cuenta las críticas recibidas hacia su primera versión. Entre dichas críticas se encuentra, por ejemplo, una que señalaba que en aquella primera versión el estilo parecía el de un texto escolar, a pesar de que Tanizaki se había esforzado en mantener la atmósfera del original. Otra apuntaba a que el lenguaje resultaba rígido, como si hubiera sido traducido de una lengua extranjera.<sup>787</sup> También, como era de esperar, se criticó la omisión del capítulo relacionado con la familia imperial —*Sakaki*— que hacía perder la esencia de la obra.<sup>788</sup> Así pues, las pautas que estableciera Tanizaki teniendo en cuenta estas réplicas pasarían,

---

*dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 43-44. La traducción del fragmento del texto se encuentra en las páginas 614-615 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

<sup>785</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 源氏物語の現代語譯について [*Genji monogatari no gendaigo-yaku ni tsuite / Sobre la versión de la Historia de Genji en japonés moderno*], Tokio, Chūō Kōron, 1938, la obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一卷 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ichi kan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 326-328.

<sup>786</sup> Kōno Hitoaki, 谷崎潤一郎 –京都への愛着– [*Tanizaki Jun'ichirō –Kyōto heno aichaku– / Tanizaki Jun'ichirō –su apego a Kioto–*], Kioto, Periódico de Kioto, 1992, p. 226.

<sup>787</sup> Idem., p. 227.

<sup>788</sup> Idem., p. 225.

en primer lugar, por procurar ser aún más fiel al texto original y escribir con frases lo más cortas posibles. En segundo término, se propuso como pauta esforzarse por acercar su lenguaje al japonés literario moderno de lenguaje coloquial. Como tercera y última pauta, añadió la de modificar el uso de las expresiones honoríficas *keigo*, con el fin de acortar la distancia emocional entre los lectores y los personajes de la obra.<sup>789</sup> En relación con esta última pauta, empleó la terminación formal de verbo *ありました* (*arimashita*) y *でした* (*deshita*) en lugar de la informal *あった* (*atta*) y *だった* (*datta*) empleadas durante la primera traducción.

Por ejemplo:

#### (Primera versión)

いつ頃の御代のことであったか、女御や更衣が大勢祇候してをられる中に、非常に高貴な家柄の出と云ふのではないが、すぐれて御寵愛を蒙つていらつしやるお方があった。<sup>790</sup>

(Itsugoro no miyo no koto de atta ka, nyōgo ya kōi ga ōzei shikō shite orareru naka ni, hijō ni kōki na iegara no de to iu nodewa nai ga, sugurete gochōai wo kōmutte irassharu okata ga atta. / En la corte de cierto emperador, cuyo nombre y año en que subió al trono omitiré, vivía una dama que, aun sin pertenecer a los rangos superiores de la nobleza, había cautivado a su señor hasta el extremo de convertirse en su favorita indiscutida.)<sup>791</sup>

#### (Segunda versión)

いつの御代のことででしたか、女御や更衣が大勢祇候してをられました中に、格別重い身分ではなくて、誰方よりも時めいてをられる方がありました。<sup>792</sup>

(Itsu no miyo no koto deshita ka, nyōgo ya kōi ga ōzei shikō shite oraremashita naka ni, kakubetsu omoi mibun dewa nakute, donata yorimo tokimeite orareru kata ga arimashita.)

En la tercera versión, realizada en 1964 —un año antes de su muerte—, el

---

<sup>789</sup> Idem., p. 227.

<sup>790</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 源氏物語 卷一 (*Genji monogatari kan-ichi / la Historia de Genji, Vol.1*), Tokio, Chūō Kōron, 1939, p. 3.

<sup>791</sup> La traducción del pasaje citado es: "En la corte de cierto emperador, cuyo nombre y año en que subió al trono omitiré, vivía una dama que, aun sin pertenecer a los rangos superiores de la nobleza, había cautivado a su señor hasta el extremo de convertirse en su favorita indiscutida." Es el comienzo del primer capítulo *Kiritsubo*, traducido por Xavier Roca-Ferrer, Barcelona, Ediciones Destino, S.A., 2007, p. 91.

<sup>792</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 谷崎潤一郎譯 源氏物語 卷一 [*Tanizaki Jun'ichirō yaku Genji monogatari kan-ichi / la Historia de Genji, traducido por Tanizaki Jun'ichirō Vol.1*], Tokio, Chūō Kōron, 1959, p. 3.

mismo párrafo fue modificado del modo siguiente:

何という帝の御代のことでしたか、女御や更衣が大勢伺候していました中に、たいして重い身分ではなくて、誰よりも時めいている方がありました。<sup>793</sup>

(Nan to iu mikado no miyo no koto deshita ka, nyōgo ya kōi ga ōzei shikō shite imashita naka ni taishite omoi mibun dewa nakute, dare yorimo tokimeite iru kata ga arimashita.)

Comparado con la segunda versión, el lenguaje de la tercera se acerca aún más al japonés literario de lenguaje coloquial y también modera el empleo de expresiones honoríficas.

A pesar de haber realizado una segunda versión completa, Tanizaki se vio obligado en los últimos años de su vida a trabajar en una tercera versión. El objetivo no era ofrecer una nueva interpretación o recuperar algún fragmento omitido, sino revisar la ortografía para adaptarla a las convenciones modernas. Tanizaki insistió en seguir empleando las convenciones antiguas —la forma no simplificada de los *kanji* así como las convenciones antiguas del *hiragana*— para escribir tanto novelas como ensayos, hasta prácticamente los últimos años de su vida a causa de que la ortografía moderna no satisfacía sus gustos estéticos.<sup>794</sup> En un primer momento se negó; sin embargo, finalmente se vio obligado a ceder a la petición de la editorial. Por un lado, desde 1959, Tanizaki tenía que contar con la ayuda de una secretaria a la que dictaba sus obras debido a la parálisis que sufría en su mano derecha; esta joven secretaria tenía muchas dificultades con la ortografía antigua, y Tanizaki tampoco pudo encontrar ningún ayudante competente que la dominara. Por otro lado, por mucho que apreciara la ortografía antigua por parecerle más hermosa que la nueva, el hecho de que su uso le apartara de los lectores jóvenes, a quienes les resultaba difícil su lectura, era algo que no deseaba.<sup>795</sup> Sin embargo, para Tanizaki, no era una simple cuestión de reemplazar la ortografía antigua por la nueva ni un vocablo arcaico por uno actual automáticamente. Más bien estaba convencido de que la elección de la expresión más adecuada estaba

---

<sup>793</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 新々訳 源氏物語 巻一 [*Shin shin-yaku Genji monogatari kan-ichi / la Historia de Genji, la tercera versión Vol.1*], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 3.

<sup>794</sup> Kōno Hitoaki, 谷崎潤一郎 –京都への愛着– [*Tanizaki Junichirō –Kyōto heno aichaku– / Tanizaki Junichiro –su apego a Kioto–*], Kioto, Periódico de Kioto, 1992, p. 249 y p. 299.

<sup>795</sup> Idem., p. 300.

estrechamente ligada al tipo de ortografía empleada. Es así que incluso tuvo que modificar las expresiones honoríficas *sonkei-go* —aquellas que muestran respeto hacia el interlocutor— y convertirlas en expresiones *teinei-go*, que simplemente expresan cortesía.<sup>796</sup> La postura de Tanizaki que insistió en seguir con la ortografía antigua es el reflejo de las ideas que Tanizaki mismo manifiesta acerca de vocablos en *Manual para elaborar textos*: 最適な言葉は唯一つしかない (*saiteki na kotoba wa hitotsu shika nai / no hay más que una palabra que encaje mejor*) y 先づ言葉があつて、然る後に其の言葉に當て嵌るやうに思想を纏める (*mazu kotoba ga atte, shikaru nochi ni sono kotoba ni atehamaru yōni shisō wo matomeru / primero existe la idea y luego se encuentran las palabras idóneas*).<sup>797</sup>

#### 4.7.2. Las hermanas Makioka

Tras terminar la primera versión de la *Historia de Genji* en japonés moderno, Tanizaki empezó a escribir 細雪 (*Sasameyuki / Las hermanas Makioka*) en 1942 y, a partir del año siguiente, la editorial Chūō Kōron empezó a serializarla. No obstante, en cuanto se inició su publicación, las autoridades militares del ejército terrestre la prohibieron pretextando "las influencias indeseables de la obra en la sociedad", ya que la situación de la guerra no era favorable para Japón y en las calles no había nadie que se vistiera de forma llamativa ni lujosa; los hombres se vestían de uniforme y se ponían polainas y las mujeres *kimonos* de colores sobrios y pantalón bombacho. Hacía años que a los ciudadanos no se les permitía la libertad de expresión. Ante la realidad a la que se enfrentaba, la idea de Tanizaki se basaba en que "reivindicar el espíritu propio de nuestra lengua supone también respetar el pensamiento oriental: "creo que este modo de proceder sería más fructífero que intentar censurar las ideas de la izquierda".<sup>798</sup> Tanizaki

---

<sup>796</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 潤一郎訳 源氏物語卷一 序 [*Jun'ichirō yaku Genji monogatari kan-ichi jo / Prólogo de la Historia de Genji Vol.1, traducido por Jun'ichirō*], Tokio, Chūō Kōron, 1973, p. 4

<sup>797</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934.; la versión citada para la tesis está incluida en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 69. La traducción del fragmento del texto se encuentra en la página p. 643 de Anexo II, traducido por la autora de esta tesis e incluido en esta.

<sup>798</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 現代口語文の缺點について [*Gendai kōgo-bun no ketten ni tsuite / Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno*], Tokio, Chūō Kōron, 1929; la versión citada para la tesis está incluida en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 179. La traducción del fragmento del texto se encuentra en la página 570 de Anexo I de la tesis, realizada por la autora de esta.

no era de ideología izquierdista, ni su obra *Las hermanas Makioka* una novela izquierdista; más bien, su pensamiento se centra en lo inútil de oprimir la libertad de expresión y en lo importante de considerar de nuevo la cualidad de la lengua japonesa, ya que la lengua es un fruto que nace de la vida del pueblo, y no algo que impone el gobierno.

En cambio, *Las hermanas Makioka* describía el mundo esplendoroso de mujeres de una familia acomodada —las modelos de los personajes femeninos de la obra son la esposa de Tanizaki, Matsuko, y sus hermanas—. Tanizaki estaba al corriente de la situación de la guerra y su evolución, algo que le hacía temer la desaparición de la tradición y la cultura de las mujeres de la alta sociedad de Kansai. Por ello, empezó a escribir mientras todavía estaba a tiempo de poder conservar este mundo en su obra, a pesar del riesgo de no poder publicarla.<sup>799</sup> Después de la prohibición, Tanizaki siguió escribiéndola incluso yendo a trabajar a su estudio a pesar de que toda la familia se escondiera en un refugio antiaéreo.<sup>800</sup> Por así decirlo, Tanizaki pudo soportar esos momentos tan adversos "refugiándose" en un mundo ficticio, en el que las tres hermanas protagonistas —de hecho, son cuatro, pero la mayor casi no aparece y la historia se desarrolla en torno a las otras tres— vivían, sin que les afectara casi nada la realidad cotidiana del momento. De la misma manera, hay que decir que el "refugio" en el que Tanizaki se cobijaba era también la continuación de su búsqueda constante del epicureísmo.

En esta obra, siendo Kansai el escenario de la historia, los personajes hablan en *Kansai-ben*; los principales, como las hermanas, hablan concretamente en el dialecto de Senba —el centro neurálgico del negocio tradicional de Osaka y, por tanto, el lugar de la élite de los comerciantes—. Aparte de las conversaciones, escritas entre corchetes, que se desarrollan entre los personajes en este dialecto, los textos explicativos están escritos a lo largo de toda la obra como si fueran un resumen en lengua estándar de las conversaciones sostenidas entre ellos, como por ejemplo en:

---

<sup>799</sup> Kōno Hitoaki, 谷崎潤一郎 –京都への愛着– [*Tanizaki Junichirō –Kyōto heno aichaku– / Tanizaki Junichiro –su apego a Kioto–*], Kioto, Periódico de Kioto, 1992, p. 124-125.

<sup>800</sup> Maeda Hisanori, "『細雪』の変容" ["'Sasameyuki' no henyō" / "La heterogeneidad de 'Las hermanas Makioka'"], en Chiba Shunji (ed.), 谷崎潤一郎必携 [*Tanizaki Jun'ichirō hikkei / Compendio de Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Gakutō-sha, 2002, p. 16-17.

実はこちらへ御相談をしないで悪かったけれども、ぐずぐずしていて良い縁を逃してはと思ったので、お預かりしてあったお嬢様のお写真を何ともつかず先方へ見せたのが、一箇月半程前のことになる。(Jitsu wa kochira he go-sōdan wo shinaide warukatta keredomo, guzuguzu shite ite yoi en wo nogashitewa to omotta node, oazukari shite atta o-jō sama no o-syashin wo nantomo tsukazu senpō he miseta noga, ikkagetu han hodo mae no koto ni naru. / Había sido un error no hablar antes con Sachiko, reconocía Itani, pero había tenido miedo de que, si desperdiciaban el tiempo de que disponían, llegaran a perder una buena oportunidad. Había oído hablar de aquel posible marido para la señorita Yukiko, y le había mandado la fotografía, —solo eso, nada más— hacía aproximadamente un mes y medio)<sup>801</sup>

En 1944, Tanizaki publicó el primer tomo de *Las hermanas Makioka* costeándolo de su bolsillo y lo regaló a sus amigos; sin embargo, la impresión y el reparto de la obra también fueron prohibidos. Finalmente, la obra concluida fue publicada en 1947, después de terminar la guerra.

#### 4.8. La sexualidad y la muerte

Al llegar Tanizaki a la vejez, su obra empieza a reflejar sus ideas sobre la sexualidad. Las obras más representativas de la última etapa de su prolífica carrera literaria son *鍵 (Kagi / La llave)*<sup>802</sup> (1956) y *瘋癲老人日記 (Futen rojin nikki / Diario de un viejo loco)* (1961).<sup>803</sup> Aún se puede observar la perversidad en los personajes —no sólo femeninos, sino también masculinos— en *La llave* así como el masoquismo imaginario en la búsqueda de una sexualidad de personajes asexuados en *Diario de un viejo loco*. No obstante, en ellas Tanizaki ya no buscaba el placer secreto provocado por el dolor físico imaginario ni la subyugación ante la maldad de la mujer, sino que, sabiendo no muy lejana su propia muerte, intentaba describir la sexualidad y la muerte, temas que se encuentran en polos opuestos pero que a menudo se exacerban en la vejez.

En *La llave*, que presenta un estilo ecléctico en los diálogos y monólogos de

---

<sup>801</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *細雪 (Sasameyuki / Las hermanas Makioka)*, Tokio, Chūō Kōron, 1943; el pasaje citado se encuentra en la versión de bolsillo, Tokio, Shinchō-sha, 1955, p. 10; la obra está traducida por Miguel Menéndez Cuspinera, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, S.A., 2014, p. 14.

<sup>802</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *鍵 (Kagi / La llave)*, Tokio, Chūō Kōron, 1956, traducida por Jordi Fibla Feito y Keiko Takahashi, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, S.A., 2015.

<sup>803</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *瘋癲老人日記 (Futen rojin nikki / Diario de un viejo loco)*, Tokio, Chūō Kōron, 1961, traducida por María Luisa Balseiro, Madrid, Ediciones Siruelas, S.A., 2014.

los personajes y que ubica su trama en Kioto —una antigua ciudad que conserva el ambiente tradicional del Japón—, Tanizaki no se interesó por la atmósfera en la que se desarrolla la historia, ni tampoco intentó reflejar la belleza del Japón tradicional. De hecho, tampoco lamentó el cambio que se había producido en la sociedad moderna japonesa. Llegando a la última etapa de su carrera, ya no le importaba la pugna cultural entre Oriente y Occidente ya que, en su fuero interno, había dado fin a la búsqueda de su propia identidad. Así mismo, en *Diario de un viejo loco*, los elementos de origen occidental están bien asimilados en la vida cotidiana, y el interés del anciano hacia los alimentos de cada estación, la moda o la ornamentación de los interiores más bien señala la sexualidad asexual del protagonista.<sup>804</sup>

#### 4.8.1. *La llave*: la perversidad sexual en la vejez

*La llave* se considera un intento de Tanizaki de expresar sus propias ideas acerca del sexo. La idea básica es que, por muy viejo que se sea, el sexo sigue siendo uno de los instintos básicos y que, por lo mismo, es natural que la gente se aferre a él hasta llegar a la muerte. *La llave* es, por así decirlo, una obra detallista, aunque no contenga ninguna descripción de los escenarios donde se desarrolla la acción y se omitan las personalidades y los movimientos psicológicos de los personajes; tal y como si Tanizaki pensara que eran elementos innecesarios para la evolución de la historia.<sup>805</sup> En realidad, eliminó a propósito no sólo las reacciones psicológicas, sino también las intelectuales con el fin de recalcar el deseo sexual.<sup>806</sup>

El matrimonio protagonista de *La llave* lleva a cabo un juego retorcido y perverso a través de sendos diarios, en los que cada uno tiende una trampa al otro con el fin de provocarle sexualmente. El marido describe en el diario sus actos sexuales con todo detalle y lo deja "escondido" en un sitio donde su mujer pueda encontrarlo sin dificultad alguna y leerlo en secreto. Por su parte, la esposa también hace lo mismo con el fin de excitar al marido de manera excesiva, pese a que a él le está prohibido excitarse de ningún modo por prescripción médica, a causa de su hipertensión. La

---

<sup>804</sup> Shiozaki Fumio, "老い" ["Oi" / "La vejez"], en Chiba Shunji (ed.), 谷崎潤一郎必携 [Tanizaki Jun'ichirō hikkei / Compendio de Tanizaki Jun'ichirō], Tokio, Gakutō-sha, 2002, p. 60.

<sup>805</sup> Donald Keene, 日本の作家 [Nihon no sakka / Los escritores de Japón], Tokio, Chūkō Bunko, 1978, p. 66-67.

<sup>806</sup> Yamamoto Kenkichi, "解説 鍵・瘋癲老人日記" ["Kaisetsu Kagi & Fūten rōjin nikki" / "reseña de La llave & Diario de viejo loco"], Tokio, Shinchō Bunko, 1968, p. 317

esposa cumple el papel de mujer perversa, aunque su maldad ya no tiene el mismo grado que tenía en las mujeres que aparecían en las obras de antaño; igualmente, el marido tampoco se arrodilla ante ella para idolatrarla incondicionalmente. Más bien al contrario: el marido saca a relucir su propia perversidad con el fin de manipular a su mujer, pero sabiendo la maquinación del marido, ella reacciona y desata una batalla psicológica en el seno de la vida conyugal.

En esta obra, el hombre resulta ser la víctima finalmente; sin embargo, la causa no está en la maldad femenina, tal y como pasaba en obras anteriores, sino que la razón estaría en que cae en la trampa que ha tendido él mismo y acaba encontrando en ella la perdición e incluso la muerte sin querer. Es decir, le pagan con la misma moneda. La maldad no arruina a la persona que se arrodilla ante ella, sino que destruye al que la posee e intenta utilizarla. Si el Tanizaki de etapas anteriores veía en la búsqueda de la propia perdición ante la perversidad femenina una forma del epicureísmo censurable, encontrarse con la muerte por aferrarse a una sexualidad a punto de apagarse también resultaría frívolo.

#### **4.8.2 El masoquismo psicológico de la sexualidad en la tercera edad**

Si Tanizaki quiso describir la vida y la muerte de la persona que se aferra a una sexualidad anormal y compleja sin apoyarse ni en los sentimientos ni en la psicología de los personajes es porque, en sus últimos años, consideraba la sexualidad el más primordial de los instintos humanos. Para él, amor carnal y muerte son inseparables en lo humano, y esta dualidad se plasma vívidamente en *Diario de un viejo loco*.

A diferencia del protagonista de *La llave*, el viejo protagonista de *Diario de un viejo loco* —un anciano medio paralítico— no muere, sino que sigue apegándose al sexo en una espiral interminable. Si *La llave* es una tragicomedia en la que el protagonista se convierte en víctima de su propia trampa perversa, *Diario de un viejo loco* es una comedia pura llena de epicureísmo. Pese a su invalidez física, el protagonista no ha perdido en absoluto el deseo carnal. Por supuesto, sus deseos nunca pueden ser satisfechos, pero, al sentir la cercanía de su propia muerte, aún parecen intensificarse más. Estos deseos que el anciano no sabe cómo saciar quedan calmados con la presencia de su nuera y el acto de darle un beso cuando sale desnuda de la ducha —acto por el que recibe un bofetón en respuesta— o pegarle los labios a la pantorrilla



—esta vez con su permiso—.

En esta obra no aparecen personajes inmorales ni llenos de perversidad, sino que el protagonista se aferra a la vida, al placer de la buena mesa y, de alguna manera, al placer carnal. Tampoco hay ninguna mujer fatal ni ninguna víctima de la maldad femenina. Por ejemplo, ante los actos lascivos del anciano, la nuera no se somete dócilmente al pequeño abuso del viejo, sino que se aprovecha de su atrevimiento y le pide jugosas recompensas. Con esta especie de trueque, ninguno de los dos sale perdiendo ni se arruina, sino que, más bien, ambos satisfacen sus necesidades y caprichos, aunque cada uno a su manera: el anciano sacia sus deseos carnales y la nuera, por su parte, sus caprichos materiales.

No obstante, el anciano que siente cerca su muerte no piensa conformarse con este "botín" que le ofrece la nuera, sino que pretende ser enterrado bajo una lápida con las Huellas de Buda grabadas. Estas huellas, sin embargo, son las calcadas de su nuera, y al mismo tiempo evocan los pies esbeltos y bien formados de la madre del viejo, quien ha visto a su difunta madre joven y hermosa en un sueño. Además, él siempre recuerda los pies de su madre cuando ve los de la estatua de la divinidad en un santuario budista en la antigua ciudad de Nara. Los pies de la estatua le hacen concebir una idea extravagante: encargar una lápida sepulcral con las plantas de su nuera grabadas. Al imaginar las plantas de su nuera hechas de piedra cubriendo su tumba, siente como si ella pisara su cuerpo fallecido, aunque de alguna manera vivo, y se embriaga con este dolor imaginario; con ello, le parece que la muerte se transforma en algo placentero.

La idea de ser aplastado después de su muerte por la lápida con la forma de las plantas de los pies de su nuera se podría interpretar como una manifestación recurrente de su masoquismo. Un masoquismo que ya no causa terror físico, sino una sensación cómica por la que el protagonista se imagina y siente el peso del pie de su nuera —en realidad, la lápida con la forma de las plantas de sus pies— aplastándole. Al mismo tiempo, se complace en su dolor y desea que ella lo pisotee más y más, para sentir el peso del cuerpo entero de la mujer:

La mera idea de aquellas Huellas de Buda calcadas de sus pies le bastaría para oír la queja de mis huesos bajo la piedra. Yo, entre sollozos, gritaría: «¡Qué dolor! ¡Qué dolor!... Aunque me duele, soy feliz, nunca he sido tan feliz. ¡Soy mucho, mucho más feliz que cuando estaba

vivo!... ¡Pisa más fuerte! ¡Más fuerte!<sup>807</sup>

Sin ser maltratado ni sometido al dominio de la mujer, el protagonista se entrega completamente a la que podría ser la maldad femenina de etapas anteriores. Al mismo tiempo, Tanizaki logra superponer dos figuras femeninas, una pícara —la mujer perversa en miniatura— y la imagen materna, mediante la nuera que podría ser una mujer perversa y la madre joven y bella que devuelve al protagonista a los días de su infancia, respectivamente. De este modo, el protagonista de *Diario de un viejo loco*, situado entre las dos imágenes femeninas características, cumple el papel de cerrar el círculo de las figuras femeninas y masculinas en las obras de Tanizaki.

#### 4.9. Reconocimientos y última etapa de la carrera de Tanizaki

A partir del final de la Segunda Guerra Mundial y el restablecimiento de la normalidad en la vida cotidiana, Tanizaki empezó a recibir premios y reconocimientos: fue galardonado con el Premio Cultural de la Editorial Mainichi (1947) y el Premio Cultural de Asahi (1949), recibió la Orden de la Cultura (1949), fue recomendado por el Pen Club de Japón como candidato al Premio Nobel de Literatura (1955), fue galardonado con el Gran Premio de Arte de Mainichi (1963) y fue elegido miembro honorífico de la Academia Estadounidense de las Artes y las Letras (1964).

En 1958, Tanizaki sufrió una parálisis permanente en la mano derecha y se vio obligado a contar con el servicio de una ayudante —Ibuki Kazuko (1929-2015) — por no poder empuñar la pluma. Pese a esta invalidez, las actividades creativas de Tanizaki no mermaron, quizá porque ser consciente de su vejez y su debilidad física avivó todavía más su imaginación y creatividad.<sup>808</sup> Con la ayuda de Ibuki, publicó *夢の浮橋* (*Yume no Ukihashi / El puente de los sueños*)<sup>809</sup> (1959), *三つの場合* [*Mitsu no baai / El caso de mis tres amigos*]<sup>810</sup> (1960), *Diario de un viejo loco* y *台所太平記*

---

<sup>807</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *瘋癲老人日記* (*Fūten rōjin nikki / Diario de un viejo loco*), Tokio, Chūō Kōron, 1961, traducida por María Luisa Balseiro, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2015, p. 239-240.

<sup>808</sup> Satō Ryōichi, *新潮日本文学アルバム 谷崎潤一郎* [*Shinchō Nihon bungaku album, Tanizaki Jun'ichirō / Álbum de la literatura japonesa de la edición Shinchō, Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Shinchō-sha, 1985, p. 88.

<sup>809</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *夢の浮橋* (*Yume no ukihashi / El puente de los sueños*), Tokio, Chūō Kōron, 1959, traducida por Ángel Crespo, Madrid, Ediciones Siruela, S.A., 2009.

<sup>810</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *三つの場合* [*Mitsu no baai / El caso de mis tres amigos*], Tokio, Chūō Kōron,

[*Daidokoro Taiheiki / Historia de las criadas*]<sup>811</sup> (1962), entre otras.

Hasta sufrir la invalidez de la mano derecha e incluso después, Tanizaki insistió en utilizar la ortografía antigua porque pensaba que era más hermosa que la moderna y más adecuada para transmitir la atmósfera de sus obras. *El puente de los sueños*, que fue la primera que tuvo que dictar, pertenece al grupo de textos centrados en la imagen materna, y tras superar una profunda angustia motivada por la necesidad de dictarla —Tanizaki temía que su vida profesional pudiera acabarse si no obtenía el resultado que deseaba—,<sup>812</sup> publicó más obras. En el ensayo *El caso de mis tres amigos*, que narra la muerte de tres amigos suyos, observa la muerte ya cercana desde un punto de vista diferente del de *Diario de un viejo loco*.

母も床から足を垂らして、池の水に浸していたが、水の中で見る母の足は外で見るよりも美しかった。母は小柄な人だったので、小さくて丸っこい、真っ白な挿入のような足をしていたが、それをじいっと水に浸けたまゝ動かさず、体中に浸み渡る冷たさを味わっている風であった。<sup>813</sup>

(Haha mo yuka kara ashi wo tarashite, ike no mizu ni hitashiteita ga, mizu no naka de miru haha no ashi wa soto de miru yorimo utsukushikatta. Haha wa kogara na hito dattanode, chiisakute marukkoi, masshirona tsumiire no yōna ashi wo shite ita ga, sore wo jiiito mizu ni tsuketamama ugokasazu, karadajū ni shimiwataru tsumetasa wo ajiwatte iru fū de atta.)<sup>814</sup>

Es un fragmento de *El puente de los sueños* y, tal como se ha expuesto previamente, Tanizaki "escribe" esta obra con la ortografía actual. Si para Tanizaki la ortografía antigua representaba la elegancia por su forma hermosa y sutil, para complementar la falta de ese factor, emplea vocablos de *kanji* fáciles de leer. Además, emplea terminaciones verbales de la forma informal ya que el protagonista va narrando

---

1960.

<sup>811</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *台所太平記 [Daidokoro taiheiki / Historia de las criadas]*, Tokio, Sunday Mainichi, 1962.

<sup>812</sup> Kōno Hitoaki, 谷崎潤一郎 —京都への愛着— [*Tanizaki Jun'ichirō —Kyōto heno aichaku— / Tanizaki Jun'ichirō —su apego a Kioto—*], Kioto, El Periódico de Kioto, 1992, p. 250.

<sup>813</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *夢の浮橋 (Yume no ukihashi / El puente de los sueños)*, Tokio, Chūō Kōron, 1959; el pasaje citado se encuentra en la edición de bolsillo, Tokio, Chūō Bunko, 2007, p. 19.

<sup>814</sup> La traducción del pasaje citado es: "Mi madre se sentaba al borde del estanque y los pies le colgaban sobre el agua, en la que se veían más bellos que nunca. Era una mujer menuda, delicadamente constituida, de gordezuelos y blancos pies, semejantes a albondiguillas, que ella mantenía bastante invóviles mientras los sumergía en el agua y les dejaba absorber el frescor que se extendía a través de su cuerpo". Traducido por Ángel Crespo, Madrid, Ediciones Siruela, S.A., 2009, p. 90-91.

su vida en forma de retrospectiva sin recalcar mucho sus emociones. Si se compara con el caso de *Naomi*, en esta se empleaban las terminaciones verbales です (*desu*) y ます (*masu*), ya que en ella el protagonista va narrando su historia "miserable" en forma de una confesión que requería llamar la atención de los lectores. Por ello, era necesario dar dicha sensación de cercanía.

La técnica empleada para escribir *Naomi* también fue empleada para *Historia de las criadas*, una caricatura de la vida del propio Tanizaki:

尤も磊吉は東京生れなのですが、現在の妻と連れ添ってから二十何年、朝から晩まで自分を除いた全部の者が関西弁でペチャクチャ喋っている中におりますと、しまいには自分までが周囲にかぶれて怪しい言葉遣いになり、持前の東京弁が知らず知らず綿入りになります。<sup>415</sup>

(Mottomo Raikichi wa Tōkyō-umare nano desuga, genzai no tsuma to tsuresotte kara nijū-nannen, asa kara ban made jibun wo nozoita zenbu no mono ga Kansai-ben de pechakucha shabette iru naka ni orimasuto, shimai niwa jibun made ga shūi ni kaburete ayashii kotoba-zukai ni nari, mochimae no Tōkyō-ben ga shirazu-shirazu meniri ni narimasu.)<sup>416</sup>

Es una obra en la que el protagonista —un reflejo de Tanizaki mismo— va narrando la cotidianidad de su vida y, también con el fin de crear el ambiente de cercanía hacia sus lectores se emplean terminaciones verbales formales como です (*desu*) y ます (*masu*). Con todo esto, se observa que Tanizaki emplea de una forma u otra las terminaciones dependiendo de las circunstancias creadas en sus obras.

En este período, Tanizaki también sufrió una angina de pecho y ataques cardíacos y, unos días después de cumplir setenta y nueve años, murió por insuficiencia renal y cardíaca. Tras el funeral, le adjudicaron el nombre póstumo que él mismo había elegido en vida: 安楽寿院功名文林徳潤居士 (*Anraku juin kōmyō bunrin tokujun koji* - *Señor honrado, feliz y pacífico que logró tener éxito en el mundo literario*). Sus últimas

---

<sup>415</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 台所太平記 [*Daidokoro taiheiki* / *Historia de las criadas*], Tokio, Sunday Mainichi, 1962; el pasaje citado se encuentra en la edición de bolsillo, Tokio, Chūkō Bunko, 1974, p. 8-9.

<sup>416</sup> La traducción del pasaje citado es: "De hecho, Raikichi es oriundo de Tokio, pero hace más de veinte años que se casó con su esposa actual y, hallándose en medio de todos los familiares excepto él mismo que hablan en *Kansai-ben* todo el día, su propio lenguaje se va contagiando del acento de los demás y, finalmente, acaba hablando en *Tokyo-ben*, algo raro." Traducido por la autora de la tesis, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

obras son los ensayos *にくまれ口 [Nikumare-guchi / Habladuría mordaz]*<sup>817</sup> (1965) y *七十九歳の春 [Nanajū-kyū sai no haru / La primavera de los setenta y nueve años]*<sup>818</sup> (1965). En la primera, *Habladuría mordaces*, expone sus opiniones sobre la *Historia de Genji*:

こういう折を擱えたのです、決して浅い縁とは思わないで下さいと言っているのはどうであろうか。こんな言葉は女を口説く常套語であるが、高貴に育った、未だ世馴れない筈の青年の言葉として、あまりいい感じを持つ訳には行かない。あの頃の青年は今のよりませせていたかもしれないが、こんな出まかせの嘘が咄嗟の間に口から出るのでは、何となく年に似合わぬ擦れっからしの若者という感じがする。<sup>819</sup>

(Kō iu ori wo tsukamaeta no desu, kesshite asai enishi towa omowanaide kudasai to itteiru nowa dō de arōka. Konna kotoba wa onna wo kudoku jōtō-go de aruga, kōki ni sodatta, imada yonarenai hazu no seinen no kotoba toshite, amari ii kanji wo motsu wake niwa ikanai. Ano koro no seinen ha ima no hito yori masete ita kamoshirenai ga, konna demakase no uso ga tossa no ma ni kuchi kara deru no dewa, nantonaku toshi ni nniawanu surekkarashi no wakamono to iu kanji ga suru.)<sup>820</sup>

Es un fragmento que critica el comportamiento de Genji en su encuentro con Utsusemi. En efecto, este ensayo tacha como personaje ingrato a Genji desde su punto de vista. Por añadido, Tanizaki emplea terminaciones verbales en forma informal, así como el adjetivo sin las formas verbales auxiliares *です (desu)* o *である (de aru)* para acentuar su descontento respecto a la forma de ser de Genji, mientras que *La primavera de los setenta y nueve años* está escrita haciendo uso de la nueva ortografía. Según Kōno Hitoaki, si Tanizaki hubiera vivido más tiempo, habría utilizado las nuevas normas

---

<sup>817</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *にくまれ口 [Nikumare-guchi / Habladuría mordaz]*, Tokio, Fujin Kōron, 1965.

<sup>818</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *七十九歳の春 [Nanajū-kyū sai no haru / La primavera de los setenta y nueve años]*, Tokio, Chūō Kōron, 1965.

<sup>819</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *にくまれ口 [Nikumare-guchi / Habladuría mordaz]*, Tokio, Fujin Kōron, 1965; la obra está incluida en *谷崎潤一郎全集第二十一卷 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ichi kan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.21]*, Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 514.

<sup>820</sup> La traducción del pasaje citado es: "¿Cómo podría interpretar lo que dice el Príncipe: 'he aprovechado esta oportunidad. No piense que nuestro lazo es algo efímero? Son palabras estereotipadas para cortejar a mujeres; sin embargo, no me causa una buena impresión siendo las palabras pronunciadas por un joven que pertenecía a la nobleza, de alcurnia, que aún era inexperto de la vida. Es posible que en aquellos tiempos los jóvenes fueran más precoces que en nuestros tiempos pero, si era capaz de decir estas mentiras de forma espontánea, me parece que sería un joven desvergonzado pese a la edad que tenía." Traducido por la autora de la tesis, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

ortográficas en su obra a su antojo.<sup>821</sup>

A pesar de que conocía la expresión china, *kanbun*, y se educó en una época en que el japonés literario clásico todavía perduraba, Tanizaki mismo siguió escribiendo sus obras mayoritariamente en japonés literario de lenguaje coloquial, y sus terminaciones verbales son *である* (*de aru*) o *であった* (*de atta*). Excepcionalmente, en *盲目物語* (*Mōmoku monogatari / El cuento de un hombre ciego*) y en *蘆刈* *Ashikari* (*El cortador de cañas*), emplea la terminación verbal *ござります* (*gozarimasu*) para dotar de un aire arcaico a estas obras. Cuando fue reconocido y logró posicionarse en el mundo literario, fue elogiado por la novedad y perfección de su estilo literario; sin embargo, al igual que todos los escritores de entonces, se vio obligado a seguir creando uno nuevo. Para ello, el japonés literario de lenguaje coloquial, que en principio permitía expresarse con más libertad, era una herramienta que parecía útil pero que, al mismo tiempo, implicaba la posibilidad de desdibujar el tema de las obras. Por así decirlo, la vida de Tanizaki como escritor fue una pugna constante para evitar que el japonés literario de lenguaje coloquial degenerara por aumentar y emplear vocablos de forma innecesaria, e intentó tener un papel de liderazgo en la preservación del japonés literario de lenguaje coloquial como herramienta de comunicación.

#### **4.10. El momento japonés de Tanizaki**

En la primera parte de este capítulo se ha expuesto cronológicamente la evolución personal y la trayectoria literaria de Tanizaki. En esta segunda parte, se profundizará en el periodo que hemos denominado como "momento japonés". Un momento que se da al poco tiempo de trasladarse Tanizaki a Kansai a causa del Gran Terremoto de Kantō que arrasó toda la ciudad de Tokio. Allí, el autor empezó a retornar a lo tradicional abandonando su predilección por Occidente patente hasta entonces. ¿Qué elemento de su vida en Kansai, que coincide con sus años más prolíficos como escritor, motivó este cambio de gusto de ciento ochenta grados? Si su predilección por Occidente era una manifestación de su anhelo por lo exótico, ¿este cambio tan brusco, como si de un movimiento pendular se tratase, no podría considerarse una nueva manifestación de su apego por lo exótico?

---

<sup>821</sup> Kōno Hitoaki, 谷崎潤一郎 – 京都への愛着 – [Tanizaki Jun'ichirō – Kyōto heno aichaku – / Tanizaki Jun'ichirō – su apego a Kioto –], Kioto, El Periódico de Kioto, 1992, p. 302.

Antes de entrar a analizar este aspecto del "momento japonés" de Tanizaki, se definirá el significado de "exotismo". Literalmente, "exotismo" se define como "calidad de exótico", siendo las acepciones de exótico las siguientes: 1) lejano y muy distinto en su ambiente físico y humano respecto a aquel que se toma como referencia, 2) que llama la atención por no ser común en un ambiente o civilización determinados.<sup>822</sup> Suponiendo que la inclinación de Tanizaki por Occidente o que su cambio de gusto de ciento ochenta grados hacia lo tradicional respondieran a su concepción de lo exótico, ¿cuál de estas definiciones encajaría mejor con su actitud? Habría que decir que las dos describen perfectamente el "exotismo" de Tanizaki, aunque los dos tipos de exotismo por los que estuvo atraído encajarían de forma diferente y corresponderían a etapas distintas de su evolución literaria. Es decir, la definición 1) correspondería a cuando Tanizaki estuvo sumergido en su predilección por Occidente, mientras que la 2) podría corresponder a la misma etapa que la definición 1), aunque también podría corresponder a cuando fue en busca de su identidad en la cultura de Kansai. Es aquí donde surge, en consecuencia, otra pregunta: ¿qué influencia ejercieron o qué aportaron estos dos exotismos a la persona y literatura de Tanizaki? Para responder esta pregunta, primero hay que recabar datos sobre su primer exotismo, con el fin de descubrir qué significó el segundo. Por lo tanto, se comenzará por analizar el primero remontándonos un poco en su vida.

#### 4.10.1. El "primer" exotismo

Aunque durante la primera fase de su "exotismo" Tanizaki tuviera ganas de trasladarse a vivir a algún lugar de Occidente, su sueño no llegó a hacerse realidad:

(...) si en aquellos tiempos hubiera tenido dinero suficiente y hubiera podido librarme de los compromisos familiares, me habría marchado a Occidente; me habría aclimatado a la vida occidental y escrito novelas basándome en la vida de allí. Habría intentado quedarme el mayor tiempo posible.<sup>823</sup>

---

<sup>822</sup> Diccionario del español actual, Volumen I, editado por Manuel Seco Reymundo, Olimpia Andrés Puente y Cabino Ramos González, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, S.A., 1999, p. 2071

<sup>823</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 東京を思ふ [Tōkyō wo omou / Añorando a Tokio], Tokio, Chūō Kōron, 1934; esta obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一卷 [Tanizaki Jun'ichiro zenshu dai nijū-ikkann / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.21], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 9; la traducción del pasaje citado ha sido realizada por la autora de esta tesis.

Al no poder satisfacer su deseo, viajó a China por primera vez en 1918, y desde entonces hasta aproximadamente 1928, empezó a sentirse más atraído por Occidente. A lo largo de estos años, que corresponden al período de su "primer" exotismo, y especialmente después de trasladarse a Yokohama en 1921, tuvo un estilo de vida completamente occidental. En su vivienda, que se ubicaba en un barrio de residentes extranjeros, no había ninguna habitación con *tatami* excepto la de las criadas, tenía contratado a un cocinero especialista en cocina occidental y se pasaba todo el día con el calzado puesto, incluso dentro de casa.<sup>824</sup> Como consecuencia, llegó a sentir una aversión aún más fuerte hacia Tokio, que no llegaba a modernizarse por completo a pesar de los esfuerzos del gobierno japonés por convertir a Japón en un país moderno e industrializado.

Por otro lado, Tanizaki procuraba sumergirse en lo occidental para satisfacer su ansia de "exotismo", y la cinematografía era lo que le parecía más moderno y lo que mejor saciaba su avidez por lo exótico. Por este motivo, firmó un contrato como consejero artístico de la compañía cinematográfica *Daikatsu*, escribió el guion de *アマチュア倶楽部* [*Amachua Club / El club amateur*], el de *雛祭の夜* [*Hinamatsuri no yoru / La noche de la fiesta de las muñecas*] e hizo la adaptación de *葛飾砂子* [*Katsushika Sunago / Katsushika Sunago*] de Izumi Kyōka, *La noche de la fiesta de las muñecas* —con el guion original de Tanizaki— y la de *蛇性の淫* (*Jasei no In / La impura pasión de una serpiente*) —una obra de Ueda Akinari que está incluida en *雨月物語* (*Ugetsu monogatari / Cuentos de lluvia y de luna*)—. <sup>825</sup> Aunque esta etapa como guionista de cine duró menos de dos años, Tanizaki declaró en el ensayo *活動写真の現在と将来* [*Katsudō shashin no genzai to shōrai / Presente y futuro de la cinematografía*],<sup>826</sup> publicado en 1917, que creía que el cine era el arte del futuro.<sup>827</sup>

No obstante, a diferencia de Mori Ōgai (1862-1922) o Natsume Sōseki

---

<sup>824</sup> Idem., p. 23-24

<sup>825</sup> Ueda Akinari, *雨月物語* (*Ugetsu monogatari / Cuentos de lluvia y de luna*), 1768; traducido por Sakai Kazuya, Madrid, Editorial Trotta, 2002.

<sup>826</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *活動写真の現在と将来* [*Katsudō shashin no genzai to shōrai / Presente y futuro de la cinematografía*], Tokio, Shin Shōsetsu, 1917.

<sup>827</sup> Yomota Inuhiko, "モダニスト潤一郎 ["Modanista Jun'ichirō" / "Modernista Jun'ichirō"], en Abe Harumasa (ed.), *谷崎潤一郎没後五十年、文学の奇蹟* [*Tanizaki Jun'ichirō —botsugo gojū nen, bungaku no kiseki— / Tanizaki Jun'ichirō —cincuenta años después de su muerte— el milagro de la literatura*], Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2015, p. 219



(1867-1916), quienes vivieron en Prusia y en Inglaterra, respectivamente, o de Nagai Kafū (1879-1959), quien viajó a muchos lugares extranjeros, la visión de Tanizaki hacia Occidente fue, por así decirlo, muy superficial y parcial. En efecto, tenía un punto de vista estereotipado: se puede llegar de hecho a la conclusión de que no tenía una comprensión profunda de la sociedad o la historia occidental, a pesar de que estaba muy al corriente de la literatura europea, de ser aficionado al cine estadounidense<sup>828</sup> y de que no sólo era capaz de leer obras occidentales en el idioma original,<sup>829</sup> sino que incluso tradujo algunas obras europeas del inglés al japonés, tal y como se ha expuesto anteriormente. De hecho, esta tendencia queda patente en algunas obras suyas, como, por ejemplo, cuando escribe:

Yo empleaba con frecuencia frases como «codearte con occidentales» y «como una occidental». Evidentemente eso le gustaba. O, aunque yo no tuviera cabeza para esa clase de cosas, mis gustos tendían a lo chic y a lo último, y en todo imitaba el estilo occidental. Mis lectores ya se habrán dado cuenta. Si hubiera tenido dinero para hacer lo que quisiera, quizá me habría ido a vivir a Occidente y me habría casado con una occidental; pero mis circunstancias no lo permitían y me casé con Naomi, una japonesa con sabor a Occidente.<sup>830</sup>

En este párrafo de *Naomi*, que es la obra más representativa de su predilección por Occidente, la admiración del protagonista por su cultura e historia se muestran constantemente, no sólo por los rasgos marcados de Naomi, que podría hacerse pasar por una mujer mestiza, sino también por el estilo de vida de los occidentales así como por su veneración absoluta por la piel blanca. El hecho de no haber viajado nunca fuera de Japón, al margen de las ciudades de China que visitó, le causó su ensoñación hacia Occidente e hizo aumentar sus ansias poco fundamentadas de exotismo.

Si *Naomi* está en un extremo de su adoración de Occidente, por así decirlo, *友田と松永の話* [*Tomoda to Matsunaga no hanashi* / *Cuento de Tomoda y Matsunaga*] (1926), obra que es una versión de *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*

---

<sup>828</sup> Nishihara Daisuke, "エキゾチズム" ["Ekizochizumu" / "Exotismo"], en Chiba Shunji (ed.), 谷崎潤一郎 必携 [*Tanizaki Jun'ichirō hikkei* / *Compendio de Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Gakutō-sha, 2002, p38

<sup>829</sup> Nozaki Kan, 谷崎潤一郎と異国の言語 [*Tanizaki Jun'ichirō to ikoku no gengo* / *Tanizaki Jun'ichirō y las lenguas extranjeras*], Kioto, Jinbun Shoin, 2003, p. 166

<sup>830</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 痴人の愛 (*Chijin no Ai* / *Naomi*), Osaka, Periódico Osaka Asahi, 1924, traducida por María Luisa Balseiro, Barcelona, Random House Mondadori, S.A., 2012, p. 42

—una versión en la que el protagonista se convierte en admirador incondicional de todo lo occidental para después transformarse en la perfecta encarnación del Japón tradicional y, en dicho proceso, va variando su apariencia complemente cada cuatro años aproximadamente—, estaría en el otro extremo a causa de que, en ella, en lugar de poner de manifiesto su predilección por Occidente, Tanizaki expresa directamente su aversión por todo lo relacionado con lo tradicional japonés a través de boca del protagonista:

Quizá, debido a que cuando vivía en Tokio fui un par de veces a un lugar de sueños extravagantes al que normalmente no se permite el acceso a los japoneses, un prostíbulo de mujeres blancas de Yokohama, acompañado por un compañero de juerga. Desde entonces, empecé a maldecir todo lo que presentaba el gusto oriental. Igual que el interior tenebroso de mi casa del pueblo, Yagyū, todo lo que representa Oriente es oscuro. La elegancia y el gusto sosegados en penumbra representan la antítesis de la claridad deslumbrante. No son para alguien sano y joven, que tenga capacidad de supervivencia, sino que son una nimiedad a la que unos ancianos achacosos dan un valor sin sentido. O sea, no son más que la sofistería de un individuo villano y retorcido.<sup>831</sup>

Es decir, el primer “exotismo” de Tanizaki consistía en adorar de un lado lo que venía de fuera o se encontraba en el exterior y, por lo mismo, quedaba fuera de su alcance, mientras que al mismo tiempo rechazaba lo que le rodeaba y lo tenía por un obstáculo para satisfacer su afán por lo exótico. No obstante, cuando publicó esta obra, ya tocando al fin de su etapa de predilección por Occidente, el personaje que finalmente volvía a ser sí mismo —Matsunaga— después de pasar un tiempo atraído por exotismo —Tomoda—, se sentía consolado por el ambiente sosegado y tradicional de Japón:

Cuando rezaba junto a mi familia delante de la estatua de la divinidad en un santuario antiguo, me emocionaba en lo más hondo al sentir que yo también era un oriental. ¿No visitaban mis padres también este santuario y rezaban delante de esta estatua de la divinidad? ¿Mis

---

<sup>831</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *友田と松永の話* [*Tomoda to Matsunaga no hanashi* / *Cuento de Tomoda y Matsunaga*], Tokio, Shufu no Tomo, 1926; la obra citada está incluida en *美食倶楽部* [*Bishoku Kurabu* / *La sociedad gastronómica*], Tokio, Chikuma shobō, 1989, p 363-364; traducido el texto por la autora de la tesis.

antepasados también lo habían hecho prosternados en el mismo sitio en que nosotros estamos de rodillas ante la divinidad? Al pensarlo y mirar hacia la figura de la divinidad, me daban ganas de llorar de emoción sintiendo como si mis padres y mis antepasados nos protegieran.<sup>832</sup>

Inspirándose en las figuras del doctor Jekyll y el señor Hyde, Tanizaki describió las dudas de un hombre entre el mundo exótico y el suyo propio, aunque en lugar del bien y el mal, como el caso de Jekyll y Hyde, lo que se enfrenta en esta obra son los dos exotismos que pugnaban dentro del mismo Tanizaki.

#### 4.10.2. El "segundo" exotismo

En consecuencia, ¿cuándo empezó el "segundo" exotismo de Tanizaki? Aunque no es fácil dar una fecha exacta, se puede buscar su origen en el Gran Terremoto de Kantō, ocurrido en 1923. Cuando se produjo el terremoto, Tanizaki estaba de viaje por Hakone, y en cuanto se enteró volvió a Yokohama para reunirse con su familia —Yokohama está al lado de Tokio, pero el centro de la ciudad estaba construido sobre tierra ganada al mar después de la restauración Meiji, por lo que muchos edificios construidos con ladrillos se derrumbaron y la ciudad quedó muy damnificada—. <sup>833</sup> Por ello, se vio obligado a abandonar Yokohama e instalarse en Kansai con su familia. Con dicha situación, como aborreciera el Tokio modernizado a medias que había existido hasta ese momento, decidió conceder un plazo de diez años a la ciudad para que renaciera entre sus cenizas convertida en una auténtica metrópoli en la que la gente, sobre todo mujeres con facciones marcadas y extremidades largas y esbeltas, paseara vestida a la occidental entre los rascacielos recién construidos. Llegó incluso a fantasear con que el color de la piel y el de los ojos de las mujeres de Tokio se parecería al de las occidentales, y que hablarían japonés con un acento que parecería extranjero.<sup>834</sup> No obstante, pasado este plazo, aparte de que la ciudad no se modernizó tal y como esperaba, los gustos del propio Tanizaki, paradójica e irónicamente, habían cambiado

---

<sup>832</sup> Idem., p. 379-380. Traducido por la autora de esta tesis por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

<sup>833</sup> Mizushima Yoshitaka, *日本の近代100年史 Nihon no Kindai 100-nenshi [La historia de Japón moderno de los últimos 100 años]*, Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2011, p. 78.

<sup>834</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *東京を思ふ [Tōkyō wo omou / Añorando a Tokio]*, Tokio, Chūō Kōron, 1934; la obra está incluida en *谷崎潤一郎全集第二十一卷 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkann / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.21]*, Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 14-15.

por completo: de estar completamente sumergido en la predilección por Occidente pasó a sentir aversión por lo occidental.<sup>835</sup> El motivo de este cambio fue que Tanizaki quedó atrapado en el ambiente de Kansai al descubrir la atmósfera del antiguo Edo soñado y anhelado por él en los callejones silenciosos de Kioto: encontró un "sucedáneo" del antiguo Edo, en cuyo ambiente había nacido y crecido y que estaba convecido de haber perdido para siempre.

No obstante, lo que Tanizaki apreció de verdad en Kansai no fue el ambiente del antiguo Edo, con el que se identificaba, sino que más bien fue el descubrimiento que le inspiró otro tipo de "exotismo". Es cierto que el ambiente de callejones silenciosos y casas de arquitectura tradicional le evocaban la imagen del antiguo Edo que añoraba; sin embargo, Tanizaki, en su fuero interno, era consciente de que ese Edo al que él amaba ya no existía, ni tampoco era posible hacerlo reaparecer por haberse convertido en cenizas. Por así decirlo, el "segundo" exotismo empezó cuando descubrió una sustitución de su tierra natal, que supuso de hecho una forma de expresar a los cuatro vientos su apego al antiguo Edo con esta nueva tierra como un vehículo que, con el paso del tiempo, se convirtió para él en un refugio emocional.<sup>836</sup>

Después de vivir en Kansai unos diez años, Tanizaki reflexionó acerca de si debía alegrarse o entristecerse al ver cómo había cambiado la ciudad de Tokio después de renacer del desastre sísmico, y afirmó en ese punto que ya no consideraba un auténtico *tokiota*: tenía intención de aclimatarse a Kansai todo lo posible, aunque también era consciente de que adaptarse por completo a la vida en Kansai sería difícil a causa de que su traslado a la región se había producido cuando su forma de ser ya estaba consolidada.<sup>837</sup> Por decirlo de alguna manera, coexistían en él el retorno imaginado al hogar —un "hogar" entendido no como su Tokio natal, sino como su barrio que conservaba el ambiente de la época feudal de Edo— y el apego a Kansai como su sustituto. Sin embargo, por muy bien que se adaptara a las costumbres de Kansai y por

---

<sup>835</sup> Idem., p. 22-23.

<sup>836</sup> Noguchi Takehiko, 故郷としての異郷 —関西移住と「古典回帰」をめぐる [Kokyō to shiteno ikyō —Kansai ijū to "koten kaiki" wo megutte— / La tierra extraña que se convirtió en su tierra natal —entorno del traslado a Kansai y su "retorno a lo tradicional"—] en Aiga Tetsuo (ed.), 群像 日本の作家 8 谷崎潤一郎 [Gunzō Nihon no sakka 8 Tanizaki Jun'ichirō / Figuras de escritores japoneses 8 Tanizaki Jun'ichirō], Tokio: Shōgaku-kan, 1991, p. 235

<sup>837</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 東京を思ふ [Tōkyō wo omou / Añorando a Tokio], Tokio, Chūō Kōron, 1934; la obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一巻 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.21], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 19-20 y p. 26

mucho que él mismo dijera que ya no era un ciudadano de Tokio, esta sustitución nunca fue completa y verdadera: lo cierto es, de hecho, que este proceso de sustitución es el germen del exotismo en Tanizaki y, al mismo tiempo, el de un sentimiento recurrente que subsiste respecto a lo suyo propio en el fondo de dicho exotismo.<sup>838</sup>

Por lo tanto, el "segundo" exotismo de Tanizaki contiene una dualidad. Si recordamos la definición que se ha expuesto al comienzo de esta sección, "exotismo" corresponde a algo lejano y muy distinto a un determinado ambiente o a algo que llama la atención por no ser familiar a quien se siente atraído por ello. Esta definición encaja más bien con el "primer" exotismo de Tanizaki, aunque la segunda también podría encajar en el sentido de que Kansai no era el lugar que lo vio nacer, sino su tierra de adopción. En el "primer" exotismo, Tanizaki emuló y recreó un ambiente exótico como si fuera suyo, pero éste estaba integrado por elementos que estaban fuera o venían de fuera de su propio ambiente y que él anhelaba convertirlos en propios. En cambio, en el caso del "segundo" exotismo, Tanizaki estaba rodeado por un ambiente que le provocaba una sensación "exótica". Dicho en otras palabras, en el "primer" exotismo, Tanizaki perseguía lo exótico porque le fascinaba todo lo occidental; en el "segundo", procuró integrarse en él, hallándose físicamente en medio del "exotismo", por necesitar su apoyo emocional. Retomando lo dicho al comienzo de este párrafo, este sería precisamente el punto que presenta una dualidad, a causa de que Tanizaki disfrutaba de este "segundo" exotismo intentando aclimatarse a un entorno dado que él contemplaba y observaba con la mirada objetiva de un forastero.

Como prueba de ello, si se observa el "segundo" exotismo de Tanizaki con esta dualidad en mente, es evidente que no todos los elementos le atraían positivamente, como ocurriera con el "primer" exotismo, ya que había algunos aspectos de los habitantes de Kansai que le causaban una cierta aversión. Por ejemplo, la sensación de vulgaridad e incultura que le producían o la tacañería que mostraban, a pesar de que años más tarde empezó a sentir una cierta simpatía incluso por este natural tacaño.<sup>839</sup> A

---

<sup>838</sup> Noguchi Takehiko, 故郷としての異郷 – 関西移住と「古典回帰」をめぐる – [Kokyō to shiteno ikyō – Kansai ijū to "koten kaiki" wo megutte – / La tierra extraña que se convirtió en su tierra natal – entorno del traslado a Kansai y su "retorno a lo tradicional" –] en Aiga Tetsuo (ed.), 群像 日本の作家 8 谷崎潤一郎 [Gunzō Nihon no sakka 8 Tanizaki Jun'ichirō / Figuras de escritores japoneses 8 Tanizaki Jun'ichirō], Tokio, Shōgaku-kan, 1991, p. 238

<sup>839</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 私の見た大阪及び大阪人 [Watashi no mita Ōsaka oyobi ōsaka-jin / Mis pareceres sobre Osaka y su gente], Tokio, Chūō Kōron, 1932; la obra citada está incluida en 谷崎潤一郎隨筆集

pesar de estos sentimientos ambivalentes, la sociedad tradicional de Japón que pervivía en ciudades de la región de Kansai como Osaka, Kioto y Nara le fue atrapando emocionalmente.<sup>840</sup>

#### 4.10.3. Ideario estético y literario

Un año después de su traslado a Kansai, Tanizaki publicó *Naomi*, la obra culminante de su predilección por Occidente. Sin embargo, después de dicha adoración ciega hacia Occidente dio el paso hacia el regionalismo: es el comienzo de su "segundo" exotismo. Los elementos del "primer" exotismo, centrado en Occidente, ya no podían ejercer más influencia sobre él ni le resultaban tan deslumbrantes como en el período anterior. Así pues, su progresiva aclimatación a la vida en Kansai le fue aportando motivos de inspiración nuevos que pudo aprovechar en su obra.

La complejidad del "segundo" exotismo no se encuentra solo en la dualidad comentada, ni en el descubrimiento de un sustituto de su tierra natal en los callejones silenciosos de Kioto, sino también en el motivo recurrente y constante de la figura femenina, la voz y el modo de hablar de las mujeres y el color blanco como fetiche.

La voz femenina es uno de los elementos que constituyen el "segundo" exotismo de Tanizaki, quien se sentía atraído especialmente por el *Kansai-ben*, el dialecto de la región que de hecho se convirtió en uno de los elementos de su creación literaria. A pesar de que su amigo Nagata empezó a adaptarse bien y hablar en *Kansai-ben* con destreza cuando habían viajado juntos de jóvenes y habían pasado un cierto tiempo en Kansai, su comportamiento le causó mucho disgusto.<sup>841</sup> Cuando empezó a vivir en la región, se dio cuenta de que la impresión que causaba el *Kansai-ben*, sus expresiones peculiares y diferentes de las de Tokio, así como su ritmo y su tonalidad podrían abrirle un nuevo horizonte literario. Aunque era consciente de que no era capaz de hablar en ese dialecto, comprendía muy bien el efecto psicológico que produciría en sus obras.

---

[Tanizaki Jun'ichirō zuihitsu-shū / Recopilatorio de los ensayos de Tanizaki Jun'ichirō], Tokio, Iwanami Bunko, 1985, p. 116

<sup>840</sup> Tanizaki Junichiro, 東京を思ふ [Tōkyō wo omou / Añorando a Tokio], Tokio, Chūō Kōron, 1934; la obra incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一卷 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ichi kan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.21], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 23-25

<sup>841</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 青春物語 Seishun Monogatari [Reminiscencias de mi juventud], Tokio, Chūkō Bunko, 1984, p. 139-140.

Aparte de la entonación melosa en sí del dialecto, lo que más le atraía era el tono de la "voz", pues era consciente de la influencia que la voz ejercía sobre la lectura a causa de que cuando la gente leía un texto, en su opinión, aunque lo hiciera mentalmente, la lectura estaba asociada a un tono de voz determinado.<sup>842</sup> Además, tenía la impresión de que no había mucha diferencia entre las voces masculinas de Tokio y Kansai; ambas eran graves, roncadas o guturales, e incluso a veces el habla de los hombres de Osaka le parecía amenazador, mientras que el de la gente de Tokio le molestaba y le resultaba tosco y maleducado.<sup>843</sup> En cambio, en cuanto a las voces femeninas, Tanizaki consideraba que las de Tokio no tenían calidez ni profundidad; que no eran capaces de ser insinuantes ni sugerentes, aunque su pronunciación fuera clara y correcta gramaticalmente. Dicho en otras palabras, era adecuada para debatir, ya que las mujeres de Tokio se atrevían a refutar a los hombres, les tomaban el pelo con ironía y les criticaban sin reparos; sin embargo, en ellas no encontraba la femineidad que sí tenía para él la voz de las mujeres de Kansai.<sup>844</sup>

Aunque Tanizaki pensaba que las voces femeninas de Kansai eran más agradables que las de Tokio, también señalaba la diferencia entre las distintas voces femeninas de Kansai: las de Kioto sonaban mejor que las de Tokio, pero con menos encanto que las de Osaka, ya que a las de Kioto les faltaba personalidad, aunque sonaran suaves y tiernas. Por su parte, las de Osaka eran armoniosas y persistentes en el oído, y transmitían su calidez incluso cuando levantaban el tono hasta convertirse en estridentes. Tanizaki consideraba que las mujeres de Osaka sabían manejarse bien en la conversación y que resultaban agradables al oído; eran capaces de expresar sus sentimientos y pensamientos con pocas palabras y de manera indirecta.<sup>845</sup> Dicho todo esto, a Tanizaki, el registro de las voces femeninas de Kansai como la de la concubina de *Hay quien prefiere las ortigas* o la de las protagonistas de *細雪* (*Las hermanas*

---

<sup>842</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *文章読本 [Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos]*, Tokio, Chūō Kōron, 1934; la versión citada para la tesis está incluida en *谷崎潤一郎全集第二十一巻 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkann / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21]*, Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 28. El argumento citado se encuentra en la página 597 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

<sup>843</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *私の見た大阪及び大阪人 [Watashi no mita Ōsaka oyobi ōsaka-jin / Mis pareceres sobre Osaka y su gente]*, Tokio, Chūō Kōron, 1932; la versión citada para la tesis está incluida en *谷崎潤一郎随筆集 [Tanizaki Jun'ichirō zuihitsu-shū / Antología de los ensayos de Tanizaki Jun'ichirō]*, Tokio, Iwanami Bunko, 1985, p. 129.

<sup>844</sup> *Idem.*, p. 133.

<sup>845</sup> *Idem.*, p. 128-132

*Makioka*), vinculadas con personajes como la del ama del masajista ciego de 盲目物語 (*Mōmoku monogatari* / *El cuento de un hombre ciego*) o la de las figuras maternas de *Relato de mi querida madre* y *La madre del capitán Shigemoto*, entre otras, le evocaban la figura de la "eterna mujer".<sup>846</sup>

*Arenas movedizas* es la primera obra en que Tanizaki aprovechó esta característica de las voces femeninas del dialecto *Kansai-ben*. Fue serializada en la revista *Kaizō* en 1928 y, aunque la primera entrega estaba escrita en lenguaje estándar, a partir de la tercera fue aumentando el empleo del *Kansai-ben*.<sup>847</sup> Como él no podía escribir la obra directamente en dicho dialecto, contó con la ayuda de ayudantes —denominadas "asesoras dialectales" por Tanizaki—, aunque en lugar de aconsejarle puntualmente, sus ayudantes tuvieron más bien que "traducir" al *Kansai-ben* todo lo que les indicaba Tanizaki y más concretamente al propio de la gente con cultura.<sup>848</sup> El proceso fue semejante al de la traducción de *La abadesa de Castro*, aunque los papeles de Tanizaki y sus ayudantes estaban, por decirlo así, invertidos —en aquella tarea, la ayudante traducía mientras Tanizaki revisaba el estilo y elaboraba el lenguaje—. <sup>849</sup>

Además, a medida que fue publicando los capítulos, Tanizaki mismo se fue dando cuenta, entre otros recursos del *Kansai-ben*, del frecuente empleo de la consonante ん (*n*) en construcciones como 必要はないのんか (*hitsuyō wa nai non ka* / ¿no es necesario?) en lugar de 必要はないのか (*hitsuyō wa nai no ka*), 不思議がんのん (*fushigi gannon* / le extraña) en lugar de 不思議がるの (*fushigi garu no*) o その電話のありましたのんが二時頃のこと (*sono denwa no arimashita non ga niiji-goro no koto de* / recibí esa llamada a eso de las dos) en lugar de その電話のありましたのが二時頃のこと (*sono denwa no arimashita noga niiji-goro no koto de*).<sup>850</sup> Esta consonante "n", que sirve suavizar el tono del habla, confiere un sonido meloso al *Kansai-ben* y era un elemento "exótico" que le atraía porque revelaba la femineidad de las mujeres de Kansai y la

---

<sup>846</sup> Es el término empleado por la traductora, María Luisa Borrás, en la traducción de la obra *Hay quien prefiere las ortigas*, Editorial Seix Barral, S.A.-Biblioteca Breve, 1997, p. 29.

<sup>847</sup> Nozaki Kan, 谷崎潤一郎と異国の言葉 [*Tanizaki Jun'ichirō to ikoku no gengo* / *Tanizaki Jun'ichirō y las lenguas extranjeras*], Kioto, Jinbun Shoin, 2003, p. 189.

<sup>848</sup> *Idem.*, p. 194-195.

<sup>849</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 「カストロの尼」はしがき ["Castro no ama' hashigaki" / "Prólogo de 'La abadesa de Castro'"], Tokio, revista Josei, 1928; esta obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十四卷 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-yon kan* / *Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.24*], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 335.

<sup>850</sup> Nozaki Kan, 谷崎潤一郎と異国の言語 [*Tanizaki Jun'ichirō to ikoku no gengo* / *Tanizaki Jun'ichirō y las lenguas extranjeras*], Kioto, Jinbun Shoin, 2003, p. 192-193.



sensualidad oculta en ellas.

Así mismo, al comparar el lenguaje de Osaka y el de Tokio, Tanizaki descubrió algunas diferencias: en el lenguaje de Osaka se omitían las partículas relacionantes て (*te*), に (*ni*), を (*wo*) o は (*ha*) mientras que en el lenguaje de Tokio existían más tipos de tratamiento que en el lenguaje de Osaka y que variaban en función de la clase social o la edad del hablante.<sup>851</sup> Si las mujeres de Tokio lo expresaban todo con palabras, sin tapujos y sin dejarse nada, las de Osaka expresaban lo que pretendían de manera insinuante y dejando muchos "huecos invisibles" en su conversación, con ellos estimulando la imaginación incluso induciendo causar una sensación sensual. Como dialecto, el lenguaje de Tokio era más funcional pero, al mismo tiempo, a Tanizaki le producía una impresión algo vulgar y falta de la elegancia. La virtud de no decirlo todo con palabras era característico del dialecto de Osaka.<sup>852</sup> Este es uno de los valores que defiende en su ensayo 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*].<sup>853</sup>

#### 4.10.4. Kantō vs Kansai y Tokio vs Osaka

Dentro de la ambivalencia del "segundo" exotismo de Tanizaki, Tokio y Osaka son las dos localidades que constituyen el centro de sus opiniones enfrentadas, siendo Tokio su verdadera tierra natal y Osaka la tierra natal sucedánea que lo acogió como hijo adoptivo. De hecho, estas dos ciudades se han considerado secularmente eternas rivales: Tokio es la capital del país y el centro neulárgico de la política japonesa, mientras que Osaka fue el lugar de referencia de los comerciantes y el centro de la cultura urbanita hasta mediados del siglo XVIII. Los ensayos *Mis pareceres sobre Osaka y su gente*, publicado en 1932, y 東京を思ふ *Tōkyō wo omou [Añorando Tokio]*, publicado en 1934, reflejan sus opiniones enfrentadas sobre estas dos ciudades. No obstante, mientras residía en Kansai, Tanizaki también se dio cuenta de que Tokio,

---

<sup>851</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 私の見た大阪及び大阪人 [*Watashi no mita Ōsaka oyobi ōsaka-jin / Mis pareceres sobre Osaka y su gente*], Tokio, Chūō Kōron, 1932; la versión citada para la tesis está incluida en 谷崎潤一郎随筆集 [*Tanizaki Jun'ichirō zuihitsu-shū / Antología de los ensayos de Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Iwanami Bunko, 1985, p. 156-157.

<sup>852</sup> Idem., p. 158.

<sup>853</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; la obra citada para la tesis está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一卷 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ichi kan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 131-133. El argumento citado se encuentra en las páginas 714-717 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

además de ser el centro político del país, era, desde el punto de vista geográfico, la entrada a la región norteña de Tōhoku.<sup>854</sup> Por lo tanto, en estas dos obras, su ojo crítico va más allá del ámbito de lo que hemos denominado "segundo" exotismo.

Así pues, ¿qué diferencia hay entre los caracteres de los ciudadanos de estas dos ciudades, Tokio y Osaka? En *出身県で分かる人の性格 Shusshin-ken de wakaru hito no seikaku* [*Observación del carácter personal depende de su oriundez*], Iwanaka Yoshiyumi expone la siguiente opinión sobre los ciudadanos de Tokio:

La gente de Tokio está convencida de que tiene que estar en la primera categoría, sea en política, economía, educación, la cultura o en el nivel de vida, ya que son ciudadanos de la capital del país. (...) No obstante, es un lugar en el que resulta fácil acostumbrarse a vivir a personas de naturaleza singular, ya que en ella se reúne mucha gente de ideologías variopintas.<sup>855</sup>

En cambio, la de Osaka:

(...) la gente de Osaka no hace ostentación, siempre revela su verdadera intención y no piensa en guardar las apariencias. (...) Intenta obtener el máximo resultado con el mínimo esfuerzo, controla su comportamiento sin derrochar esfuerzos en vano y sin intentar hacer lo imposible. Nunca piensa en molestar a nadie.<sup>856</sup>

Si la mentalidad de Edo está representada por el refrán "la nobleza obliga", la de Osaka estaría reflejada en el de "en barriga vacía, huelgan ideas". Los ciudadanos de Edo consideraban elegante no ahorrar dinero para el día de mañana, y su gusto fue madurando hacia finales del siglo XVIII. Para ser considerados entendidos en arte, tenían que tener suficientes recursos económicos para poder gastar cuanto quisieran sin

---

<sup>854</sup> Tanizaki Junichiro, *東京を思ふ [Tōkyō wo omou / Añorando a Tokio]*, Tokio, Chūō Kōron, 1934; la obra incluida en *谷崎潤一郎全集第二十一卷 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol. 21]*, Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 36-37

<sup>855</sup> Iwanaka Yoshiyumi, *出身県で分かる人の性格 – 県民性の研究 [Shusshin-ken de wakaru hito no seikaku – Kenmin-sei no kenkyū / El carácter personal generalizado depende de su oriundez – la observación sobre la idiosincrasia en cada provincia]*, Tokio, Shinchō Bunko, 2003, p. 118-121. La traducción del pasaje citado ha sido realizada por la autora de esta tesis.

<sup>856</sup> Idem., p. 216-219. La traducción del pasaje citado se ha realizado por la autora de esta tesis.

escatimar nada. La tendencia a pasar la vida divirtiéndose generó un ideal epicúreo<sup>857</sup> —este era el mundo que Tanizaki quiso describir en obras como *El tatuador* o *El animador de fiestas*, entre otras—. En cambio, la región de Kansai desarrolló su economía monetaria en tiempos tempranos de su historia y fomentaba el comercio con países extranjeros —China y Corea—. El estar acostumbrados a incorporar cosas ajenas a su sociedad sirvió para formar un carácter emprendedor y abierto.<sup>858</sup> Ōtani Kōichi resume el espíritu de los comerciantes osaqueños en su ensayo 大阪学 [*Ōsaka-gaku / Observaciones sobre Osaka*]:

No le importa la mirada de los demás. Hace bajar la guardia de su interlocutor satisfaciendo con ello su orgullo. Lo que procura es congeniar con él y conseguir su beneficio. Esta es la esencia de los comerciantes de Osaka. (...) Habla de sus propios fracasos convirtiéndose a sí mismo en un hazmerrír, porque sabe muy bien que cada uno tiene sus méritos y defectos y no es necesario disfrazar su personalidad; es consciente de la realidad.<sup>859</sup>

Si Tanizaki observaba que en el lenguaje de Tokio existían más expresiones de tratamiento relacionadas con el rango social o con la edad que en el de Osaka, es porque lo exigía el protocolo de la sociedad feudal de la época Edo, cuando la presencia de los samurái en esta ciudad era dominante. Sin embargo, al mismo tiempo Osaka era una ciudad de comerciantes, donde todos los compradores formaban parte de su clientela, fueran samurái o cualesquiera ciudadanos. Por lo tanto, en Osaka sí era necesario emplear *keigo* para mostrarse servicial y humilde ante los clientes; sin embargo, su variedad era menor que la de Tokio-Edo porque las diferencias de rango social no resultaban tan importantes. Aunque el ejemplo citado previamente daría la impresión de que la mentalidad de los comerciantes de Osaka era campechana y abierta, en realidad su mentalidad era mucho más compleja de lo que aparentaba. Para explicarlo, hay que remontarse en la historia. A lo largo de los siglos XVI y XVII, la ciudad de Osaka quedó completamente arrasada y convertida en cenizas varias veces a

---

<sup>857</sup> <sup>857</sup> Higuchi Kiyoyuki, 関東人と関西人 —二つの歴史、二つの文化— [*Kantō-jin to Kansai-jin —futatsu no rekishi, futatsu no bunka— / La gente de Kantō y la de Kansai —las dos historias y las dos culturas—*], Tokio, PHP bunko, 2015, p. 63-65.

<sup>858</sup> Idem., p. 49

<sup>859</sup> Ōtani Kōichi, 大阪学 [*Ōsaka-gaku / Observaciones sobre Osaka*], Tokio, Shinchō Bunko, 1997, p. 43-44. La traducción del pasaje citado ha sido hecha por la autora de esta tesis.

causa de guerras internas, y cada vez que esto pasaba los comerciantes lo perdían todo. Además, entrada ya la época Edo, los que hacían excesiva ostentación de su riqueza terminaban por ver sus bienes requisados y a ellos mismos siendo desterrados. A causa de estas experiencias seculares, los comerciantes de Osaka sentían la necesidad de protegerse y, por ello, tomaron como medida para procurar su propia seguridad el desarrollo del arte del 腹芸 (*haragei*) —decir las cosas a medias, haciendo saber o haciendo deducir a su interlocutor lo que hay detrás de sus palabras—. Por lo tanto, el habla de las mujeres de Osaka que es insinuante y sugestivo comparte origen común con la mentalidad de comerciantes de la misma zona.

El estilo de vida austero de Osaka, en el que la gente intentaba no derrochar ni abusar de nada —este es de hecho el origen del llamado *sairoku*, que después de sufrir una alteración fonosintáctica se convirtió en *zei roku* en Edo, una denominación despectiva hacia la gente de Osaka— no era resultado de ninguna carencia económica, sino de una prevención cotidiana forjada a lo largo de la historia. En cambio, entre la gente de Tokio, sobre todo entre los hombres mayores, había gente a la que no les daba vergüenza haber fracasado en la vida —Tanizaki reconocía que su propio padre era un buen ejemplo de ello—. Se contentaban con lo poco que tenían y no se quejaban de nada. Tanizaki observó que la gente de Osaka sentía un gran temor a quedarse arruinada, mientras que la de Tokio tampoco deseaba quedarse sin un céntimo, pero se mostraba comprensiva ante los que se hallaban en esas circunstancias.<sup>800</sup>

Sin embargo, por muy sagaces y calculadores que pudieran ser los mercaderes de Osaka, eso no implicaba que toda la gente de esa tierra fuera codiciosa, sino que tendía a sentir compasión ante la gente que había quedado afectada por alguna catástrofe y no escatimaba en su ayuda. Tanizaki mismo lo experimentó y reconoció su humanidad: cuando llegó a Kansai como refugiado con su familia después del terremoto, en las estaciones de Osaka y Kobe los voluntarios de estas localidades repartían artículos de primera necesidad a la gente que llegaba de Tokio sólo con lo puesto, mientras que la gente de Kioto no se molestaba en prestar ayuda alguna a los refugiados. Tanizaki atribuyó su actitud al carácter conservador y cerrado de la gente de Kioto, que

---

<sup>800</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 私の見た大阪及び大阪人 [*Watashi no mita Ōsaka oyobi ōsaka-jin / Mis pareceres sobre Osaka y su gente*], Tokio, Chūō Kōron, 1932; la versión citada para la tesis está incluida en 谷崎潤一郎随筆集 [*Tanizaki Jun'ichirō zuihitsu-shū / Antología de los ensayos de Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Iwanami Bunko, 1985, p 144-145.

no tenía intención de prestarse a la tarea de socorrer a otros ni a perturbar la vida pacífica que llevaban.<sup>861</sup>

Aunque ya hacía tiempo que Kioto había dejado de ser la capital del país y la residencia del emperador, los habitantes de Tokio sentían respeto por Kioto por motivos históricos. Por otro lado, Osaka era la única ciudad que podía rivalizar con Tokio, que era la capital del país, desde el punto de vista del desarrollo histórico y cultural. Estas dos ciudades y las regiones que las rodean se desarrollaron interaccionando entre sí, a veces enfrentándose y otras veces influyéndose recíprocamente o absorbiendo la vitalidad una de la otra. No obstante, nunca se desunieron por completo ni se distanciaron.<sup>862</sup>

Esta conexión e interacción —o rivalidad— entre estas dos ciudades son el punto de equilibrio de la dualidad del exotismo de Tanizaki. Aunque en un primer momento hubo elementos de Osaka que le causaron una cierta aversión, más tarde su gusto se inclinó más hacia Kansai y le hizo declarar que ya no se consideraba ciudadano de Tokio.<sup>863</sup>

#### **4.10.5. El "momento japonés" ensayístico: la luz opaca y la sombra sutil**

La etapa del "segundo" exotismo de Tanizaki, después de dar un giro de ciento ochenta grados en sus gustos, coincide con los años en que su actividad creativa también entra en la etapa más fructífera de su carrera, publicando una obra tras otra. Se considera que su retorno a lo tradicional empezó con *Hay quien prefiere las ortigas* (1929), en la que aparece un vestigio del primer exotismo en forma del personaje de Luisa —la amante europea de piel blanca del protagonista— y uno de los símbolos del "segundo" exotismo —la concubina con aspecto tradicional japonés del suegro del protagonista—, y que se consolidó con la publicación de *Yoshino kudzu (Enredadera de Yoshino)*,<sup>864</sup> aparecida en 1931. Esta etapa incluye obras que se centran en el tema de la

---

<sup>861</sup> Idem., p. 162.

<sup>862</sup> Higuchi Kiyoyuki, 関東人と関西人 —二つの歴史、二つの文化— [*Kantō-jin to Kansai-jin —futatsu no rekishi, futatsu no bunka— / La gente de Kantō y la de Kansai —las dos historias y las dos culturas—*], Tokio, PHP Bunko, 2015, p. 36.

<sup>863</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 東京を思ふ [*Tōkyō wo omou / Añorando a Tokio*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; la obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一卷 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 26.

<sup>864</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 吉野葛 (*Yoshino kudzu / Enredadera de Yoshino*), Tokio, Chūō Kōron, 1931; la obra está traducida por Fernando Rodríguez-Izquierdo, Barcelona, Edhasa, 1989.

búsqueda de la imagen materna y otras basadas en hechos históricos, como 武州公秘話 (*Bushū-kō hiwa / La vida enmascarada del señor de Musashi*)<sup>865</sup> (1931) y 盲目物語 (*Mōmoku monogatari / El cuento de un hombre ciego*) (1931), entre otras.

Es posible que el traslado a Kansai y el descubrimiento del ambiente que le evocaba el barrio donde había pasado su infancia fueran el detonante de su "segundo" exotismo, siendo el motivo principal el retorno a lo tradicional. Antes de sumergirse en este "segundo" exotismo, Tanizaki había viajado a la región de Kansai dos veces: el motivo del segundo viaje fue el rodaje de la película 蛇淫の性 (*Jain no sei / La impura pasión de una serpiente*) en la primavera de 1921. Según Tanizaki, fue en ese viaje por Kioto y Nara cuando surgió su interés por Kansai.<sup>866</sup> No obstante, estando entonces en medio del "primer" exotismo, y por el hecho de que a continuación no se detectó influencia alguna de esta experiencia en su vida ni en su creación, el interés por Kansai que Tanizaki comentó en su ensayo *Añorando Tokio* podría ser un capricho fugaz y pasajero. En cuanto al primer encuentro con Kansai, se remonta a 1912 y tiene como fruto literario la obra 朱雀日記 [*Suzaku nikki / Diario de Suzaku*]<sup>867</sup> (1912), que escribió por encargo del Periódico *Tokio Nichi Nichi*. En ese momento, Tanizaki acababa de posicionarse en el mundo literario gracias al éxito de *El placer secreto del muchacho* y *El animador de fiestas* y estaba a punto de ser clasificado como escritor "diabólico".

Este primer viaje, para Tanizaki, fue un sueño hecho realidad, ya que sentía una profunda admiración hacia la cultura de Kioto y Osaka desde que fuera estudiante y anhelaba conocerlas en persona.<sup>868</sup> Sin embargo, en aquella época Kansai no le provocaba ninguna atracción más allá de la simple admiración y curiosidad, y en *Diario de Suzaku* se limita a relatar sus experiencias durante su estancia en Kioto y Osaka; por ejemplo, su encuentro con Ueda Bin (1874-1916), considerado el introductor del

---

<sup>865</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 武州公秘話 (*Bushū-kō hiwa / La vida enmascarada del señor de Musashi*), Tokio, Shin Seinen, 1931; la obra está traducida por Fernando Rodríguez-Izquierdo, Barcelona, Edhasa, 1989.

<sup>866</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 東京を思ふ [*Tōkyō wo omou / Añorando a Tokio*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; la obra incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一卷 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ichi kan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 23

<sup>867</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 朱雀日記 [*Suzaku nikki / Diario de Suzaku*], Tokio, Periódico *Tokio Nichi-Nichi*, 1912; la obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第一卷 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai ichi kan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.1*], Tokio, Chūō Kōron, 1983.

<sup>868</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 青春物語 [*Seishun monogatari / Reminiscencias de mi juventud*], Tokio, Chūō Kōron, 1932, la información citada de la obra se encuentra en la edición de bolsillo, Tokio, Chūō Bunko, 1984, p. 90-91

esteticismo europeo en Japón y el traductor de la recopilación de poemas parnasianos y simbolistas 海潮音 [*Kaichō-on / Murmullos de la mar*] (1905), que ejerció una gran influencia en los poetas de entonces.<sup>869</sup> Ueda fue también uno de los primeros autores del mundo literario en reconocer y elogiar el talento que Tanizaki mostraba en sus primeras obras.<sup>870</sup> *Diario de Suzaku* también describía sus visitas a varios lugares históricos, como el templo budista Byōdō-in de Uji, Arashiyama y a los vestigios de la antigua capital de Heian-kyō, o como su propio descontento por la rápida adaptación de su amigo y también escritor Nagata Mikihiko (1887-1964) a las costumbres de Kioto y al dialecto de Kansai, entre otras anécdotas.

Aunque *Diario de Suzaku* no pasa de ser una serie de descripciones generales de su estancia en Kansai —debido a que se pasaba la mayor parte del tiempo yendo de una juerga a otra—, hay algunas observaciones que dejan entrever los conocimientos sobre las artes tradicionales de Tanizaki —de niño, cuando la familia todavía tenía holgura económica, solía ir con su familia al teatro *kabuki* y estaba por ello familiarizado con el teatro y el baile tradicional japonés—. <sup>871</sup> Así mismo, también hace observaciones que merecen atención. Por ejemplo, una que describe el canto de una anciana *geisha* con voz carrasposa y seca en una sala sombría, solamente iluminada por la lumbre de cuatro velas. También en otra observación habla del baile de movimientos gráciles de una *geisha* joven, que le transporta a un mundo de ensoñación. <sup>872</sup> Tanizaki añade otra observación sobre la vulgaridad que revelaba la potente iluminación eléctrica en una representación de bailes japoneses *Miyako-odori*, en la que las *geishas* y *maikos* bailaban desgarbadamente vestidas con kimonos de dibujos chillones <sup>873</sup> o, asimismo, la emoción que sintió al imaginar lo grandiosa y esplendorosa que debía ser la antigua capital de Heian-kyō. <sup>874</sup> Por último, reseñamos su mención sobre la impresión que tuvo en Byōdō-in, al ver sumergido en la penumbra el interior de un majestuoso y solemne

---

<sup>869</sup> Britanica International Encyclopedia, edición digital

<sup>870</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 青春物語 [*Seishun monogatari / Reminiscencias de mi juventud*], Tokio, edición Chūko Bunko, 1984, p. 109.

<sup>871</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 幼少時代 [*Yōshō jidai / Reminiscencias de mi infancia*], Tokio, Bungei Shunjū, 1955; la información citada de la obra se encuentra en la edición de bolsillo, Tokio, Iwanami Bunko, 1998, p. 193-226.

<sup>872</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 朱雀日記 [*Suzaku nikki / Diario de Suzaku*], Tokio, Periódico Tokio Nichi-Nichi, 1912; la obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第一卷 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai ichi kan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.1*], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 341-342.

<sup>873</sup> Idem., p. 347-348.

<sup>874</sup> Idem., p. 355.

edificio que había sobrevivido más de ocho siglos.<sup>875</sup> Se señalan los puntos merecedores de atención porque estas observaciones, que Tanizaki hiciera de forma somera en esta obra, las repite y profundiza en ellas en *In'ei Raisan (Elogio de la sombra)*<sup>876</sup> años más tarde.

Si el ensayo *Mis pareceres sobre Osaka y su gente* presenta un discurso cultural comparativo sobre Kantō y Kansai, *Elogio de la sombra* (1933), en cambio, contrapone Japón y Occidente a través de motivos como la luz opaca y la sombra —que podría calificarse de "mágica"— en contraste con la luz tenue, la belleza que emerge de la oscuridad, etc. El año en que publicó esta obra coincide con el momento en el que "venció" el plazo de diez años desde su traslado a Kansai, que Tanizaki había dado a la ciudad de Tokio para renacer convertida en una ciudad cosmopolita e internacional. Fue también en este periodo y en este punto cuando se constató que sus gustos habían cambiado. Así pues, dio la espalda por completo a su predilección por Occidente y empezó a sumergirse en su "segundo" exotismo. Para Tanizaki, que empezó a reprobar lo occidental, todos los elementos del "segundo" exotismo tenían que encontrarse en el polo opuesto de lo que constituía el primero: la luz deslumbrante no le causaba ninguna gracia y, por eso, más bien debía ser tenue y sutil proyectando con ello unas sombras a veces cálidas y otras veces misteriosas. Con ello, la oscuridad tenía la función de ocultar un mundo misterioso, sin causar el terror que con tanta frecuencia describió en sus primeros años de carrera creativa. El blanco, por su parte, tenía que producir una sensación sosegada, en lugar de provocar la adoración temerosa de antaño.

Sin embargo, al contemplar las tinieblas ocultas tras la viga superior, en torno a un jarrón de flores, bajo un anaquel, y aún sabiendo que solo son sombras insignificantes, experimentamos el sentimiento de que el aire en esos lugares encierra una espesura de silencio, que en esa oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable.<sup>877</sup>

El texto citado describe el espacio llamado *toko no ma*, horadado en la pared,

---

<sup>875</sup> Idem., p. 358-360.

<sup>876</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *陰翳礼讃 (In'ei raisan / El elogio de la sombra)*, Tokio, Keizai Ōrai, 1933; traducido por Julia Escobar, Madrid, Ediciones Siruela, S.A., 1994.

<sup>877</sup> Idem., en la versión consultada para la tesis, incluida en 谷崎潤一郎随筆集 [*Tanizaki Jun'ichirō zuihitsu-shū / Antología de los ensayos de Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Iwanami Bunko, 1985, p. 196, y en la traducción por Julia Escobar p. 49.



que se emplea para decorar con *ikebana* o colgar *kakejiku* —un papel japonés de forma alargada ilustrado con una caligrafía en pincel chino o una pintura en tinta china—, y que aunque no se emplea más que con un fin decorativo, también produce una sensación de sosiego y produce paz interior en el corazón de quien lo contempla, incluso llegando a causar una impresión tan misteriosa y sublime que puede llegar a considerarse embelesamiento. Así mismo, a medida que la luz tenue va penetrando en el *shoin* —la sala de recepción formal donde se encuentra el *toko no ma*—, como contraste a esa luz, la sombra va surgiendo en los rincones del *toko no ma* o en algún recodo de la sala:

Este término de <biblioteca> proviene de que antaño, como indica el nombre, era un lugar para leer; por eso se hizo una ventana, pero más tarde ésta se convirtió en una simple fuente de luz para el *toko no ma*; muchas veces ni siquiera es eso, sino un dispositivo destinado a reducir al nivel deseado la luz exterior que por ahí se introduce, filtrándose a través del papel de los *shōji*. En realidad, la luz que ilumina el reverso de dichos *shōji* cobra un color frío y apagado. Como si los rayos de sol, que a duras penas penetran desde el jardín, después de haberse deslizado bajo el alero y haber atravesado la galería, hubiesen perdido la fuerza de iluminar, como si se hubieran quedado anémicos, hasta el punto de no tener otro poder que el de destacar la blancura del papel de los *shōji*.<sup>878</sup>

Es esta una descripción del *shoin* —biblioteca, en el significado literal— en el que una luz cálida que penetra por la ventana se va debilitando cada vez que atraviesa por un obstáculo, como el alero, la galería o el papel del *shōji*, hasta llegar al fondo de la sala; Tanizaki denomina como “sombra mágica” a esta sombra que se crea en el *toko no ma*.

Dicha penumbra se puede asociar con la descripción de la "sala de té" en 茶の本 (*Cha no hon / Libro de té*) de Okakura Tenshin (1863-1913), publicado en 1906: "even in the daytime the light in the room is subdued, for the low eaves of the slanting roof admit but few of the sun's rays".<sup>879</sup> Esta sobriedad y esta luz opaca y sosegada que penetran en la sala de té son las que creó Sen no Rikyū (1522-1591) —el maestro de la

---

<sup>878</sup> Idem., p. 197 y en la traducción por Julia Escobar, p. 50-51; esta obra en original está incluida en 谷崎潤一郎随筆集 [*Tanizaki Jun'ichirō zuihitsu-shū / Antología de los ensayos de Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Iwanami Bunko, 1985.

<sup>879</sup> Okakura Tenshin, 茶の本 (*Cha no hon / Libro de té*) en la edición inglesa, traducido por Oketani Hideaki, Tokio, Kōdan-sha Gakujutsu Bunko, 1994, p. 175.

ceremonia del té que ejerció mayor influencia en su desarrollo—. Tanizaki observó la armonía de la luz tenue y la penumbra que producía la paz interior en un espacio cerrado, elemento que desde tiempos pasados fue apreciado en la cultura japonesa.

Aunque en este punto parezca desaparecido la dualidad de Tanizaki en relación con Kansai y Kantō, el autor no había perdido, sin embargo, su ojo crítico para comparar estas dos culturas y, con ello, descubrir el secreto del juego de la luz del sol tras vivir en Kansai: la luz tenue y la penumbra que producen una sensación de calidez son típicas de Kansai, como apunta en su ensayo *Añorando a Tokio*:

(...) la luminosidad de la luz del sol es el paisaje típico de la zona del Mar interior de Setouchi, es decir, Shikoku y Osaka, mientras que en Kantō hay muchos días nublados o días lluviosos con mucho viento, y además el color del suelo es negruzco y las montañas son escarpadas.<sup>880</sup>

Según Tanizaki, en Kantō era difícil que se produjera un efecto luminoso como el que encontró en Kansai. Por lo tanto, si Sen no Rikyū pudo perfeccionar la ceremonia de té aprovechando la luz opaca y sosegada, fue en parte porque vivía en Sakai, al sur de Osaka, y sabía jugar con el efecto de la luz de Kansai.

Si la luz tenue produce una sombra sutil, así como la armonía de la luz tenue y la sombra sutil producen una sensación de paz, en cambio, la penumbra, que no dejaba ver toda la dimensión del espacio, evocaría el misterio de un mundo que oculta todo lo que se encuentra en él. Por lo tanto, según Tanizaki, las lacas doradas con oro molido tienen que ser apreciadas en la oscuridad, así como los atuendos ricamente bordados de hilos dorados y plateados de los monjes budistas o del teatro *nō* también deben ser vistos a la luz vacilante de los cirios o las velas:

Anteriormente me referí al hecho de que las lacas decoradas con oro molido estaban hechas para ser vistas en lugares oscuros; esto no sólo es válido para las lacas: si en los tejidos antiguos se usaban con profusión hilos de oro y de plata, es evidente que se hacía por la

---

<sup>880</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *東京を思ふ* [*Tokyo wo omou / Añorando a Tokio*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; la obra incluida en *谷崎潤一郎全集第二十一卷* [*Tanizaki Junichiro zenshu dai nijū-ikkann / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 38-39; la traducción del pasaje citado se ha realizado por la autora de esta tesis por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

misma razón. El mejor ejemplo es la estola de brocado que los monjes llevan alrededor del cuello. (...) pero cuando esos mismos religiosos, sentados en fila, celebran un oficio de liturgia antigua en algún monasterio histórico, te ves obligado a admirar la armonía entre la piel arrugada de los viejos monjes, el centelleo de las lámparas ante las estatuas de los budas y la textura de esos brocados, y aprecias hasta qué punto ha aumentado la solemnidad del acto; porque como ocurre con las lacas doradas, la mayor parte de los dibujos tornasolados del tejido desaparece en la sombra, pues los hilos de oro y de plata sólo de vez en cuando lanzan un breve destello.<sup>881</sup>

El mundo misterioso que se despliega donde no llega la luz de las velas inspira una sensación solemne y venerable por el hecho de no revelarlo todo, en lugar de la sensación terrorífica que Tanizaki describía en las obras de los primeros años de su carrera o la oscuridad lúgubre descrita en la traducción de *La caída de la casa de Usher* de Poe. Así pues, Tanizaki concluye que el auténtico valor de la belleza no se encuentra al revelarlo todo bajo la luz, sino que se descubre en medio del juego de luces y sombras:

Nuestro pensamiento, en definitiva, procede análogamente: creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de diferentes sustancias. Así como una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite una irradiación y expuesta a plena luz pierde toda su fascinación de joya preciosa, de igual manera la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra.<sup>882</sup>

Si la belleza de los diversos objetos se puede contemplar en el efecto de los claroscuros y a través de la armonía de luz y la sombra, según Tanizaki la belleza de las mujeres también se encuentra en la penumbra:

---

<sup>881</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 陰翳礼讃 (*In'ei raisan / El elogio de la sombra*), Tokio, Kiezai Ōrai, 1933; el pasaje citado está incluido en 谷崎潤一郎随筆集 [*Tanizaki Jun'ichirō zuihitsu-shū / Antología de los ensayos de Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Iwanami Bunko, 1985, p. 199; la traducción por Julia Escobar, Madrid, Ediciones Siruela, S.A., 1994, p. 54-55.

<sup>882</sup> Idem., p. 207; la traducción por Julia Escobar, p. 69.

Pero lo que más me llama la atención es su famoso lápiz de labios azul-verdoso con reflejos nacarados. En nuestros días ni siquiera las geishas de Gion los siguen utilizando, pero de todos modos, no podríamos comprender su poder de seducción si no nos representamos el efecto de ese color a la incierta luz de los candelabros. Nuestros antepasados aplastaban deliberadamente los labios rojos de sus mujeres bajo ese emplasto verde-negruczo, como incrustado de nácar. De esa manera arrancaban todo ardor del rostro más radiante. Piensen en la sonrisa de una joven, a la vacilante luz de una linterna, que de vez en cuando hace centellear unos dientes lacados de negro de entre unos labios de un azul irreal de fuego fatuo: ¿puede uno imaginarse un rostro más blanco? Yo, al menos, lo veo más blanco que la blancura de cualquier mujer blanca, en ese universo de ilusiones que llevo grabado en mi cerebro.<sup>883</sup>

Aquí nos topamos otra vez con el blanco. Si bien es cierto que la belleza femenina que Tanizaki encontró a través del "segundo" exotismo también estaba ligada con el blanco, este ya no se trataba de un blanco deslumbrante que despertara una adoración ciega, tal y como ocurría antes. Se trataba más bien de un blanco opaco —que recuerda la cara de la joven concubina en *Hay quien prefiere las ortigas*—. Las mujeres de rostro blanco que emergen a la luz de una linterna o a la lumbre temblorosa de las velas podían producir una impresión fantástica, de ensueño, y producir de paso una sensación misteriosa sin resultar fantasmagórica. La imagen femenina de dientes lacados de negro va ligada a la imagen de la madre del autor —que también se teñía los dientes de negro y se sentaba al fondo de la casa, donde casi no llegaba la luz natural—. La publicación de *Elogio de la sombra* también coincidió con la etapa en que Tanizaki escribía sobre el motivo de la búsqueda de la imagen materna. Por lo tanto, la imagen de la mujer sumergida en la penumbra y el ambiente de su tierra natal “de acogida” también van ligados a la imagen de su propia madre y, consciente o inconscientemente, la figura materna-femenina también forma parte de los atributos de su "segundo" exotismo.

Por añadido, si Tanizaki era partidario de no revelarlo todo a causa de que, por ejemplo, podía producirse con ello un aire de solemnidad e incluso resultaban más elegantes los atuendos de los monjes o los actores de teatro tradicional japonés que se

---

<sup>883</sup> Idem., p. 211-212; la traducción por Julia Escobar, p. 76-77.

dejaban entrever en la penumbra, le parecía elegante —por la misma razón— dejar huecos invisibles en los textos en lugar de describirlo todo mediante palabras. Es decir, para Tanizaki, "no revelarlo todo" o "dejar entrever" era la clave de la elegancia.

Le daba la impresión de que la cara femenina blanca que emergía de la oscuridad y que tanto le atraía, era lo más blanco que existía en el mundo; sin embargo, dicho blanco ya no era el blanco resplandeciente de antaño, sino que tenía que mostrarse opaco y blancuzco. Esta visión de lo blanco no se limitaba a las caras femeninas, sino que también se aplicaba a otros objetos. Así, el papel también tenía que ser blanco y capaz de absorber la luz, en lugar de reverberarla:

(...) lo único que nos inspira el papel de Occidente es la impresión de estar ante un material estrictamente utilitario, mientras que sólo hay que ver la textura de un papel de China o de Japón para sentir un calorillo que nos reconforta el corazón. A igual blancura, la de un papel de Occidente difiere por naturaleza de la un *hosho* o un papel blanco de China. Los rayos luminosos parecen rebotar en la superficie del papel occidental, mientras que la del *hosho* o del papel de China, similar a la aterciopelada superficie de la primera nieve, los absorbe blandamente.<sup>84</sup>

Por así decirlo, para Tanizaki, esta obra resultó ser la justificación de su postura "exotista", y por ella dio un giro ciento ochenta grados desde su predilección por Occidente hacia el gusto por lo tradicional japonés en forma de elogio a lo tradicional y a su belleza en la sombra. Al mismo tiempo, en esta obra, que pertenece al género del ensayo, Tanizaki iba exponiendo sus pareceres sobre lo que la belleza representaba para él tal y como si lo hiciera en directo, de palabra, ante el lector.

#### **4.10.6. El "momento japonés" en la labor traductora: la *Historia de Genji***

Si se considera que la traducción de obras extranjeras como *Barbara de la familia Greeve* o *La abadesa de Castro*, entre otras, a las que Tanizaki dedicó parte de su tiempo, eran el fruto de su "primer" exotismo —los años en que él presentó estas traducciones coinciden con la época en la que estaba entregado por su predilección por Occidente—, ¿se podría considerar la traducción al japonés moderno de la *Historia de*

---

<sup>84</sup> Idem., p. 183; la traducción por Julia Escobar, p. 27.

*Genji*, que es la obra más emblemática de la literatura clásica japonesa, un fruto de su "segundo" exotismo? El proyecto surgió a propuesta del entonces presidente a la vez del propietario de la editorial Chūō Kōron, Shimanaka Yūsaku (1888-1949). Tras ponerse de acuerdo para contar con la revisión del japonólogo más prestigioso del momento, Yamada Yoshio (1875-1958) —que reivindicaba la exaltación del espíritu nacionalista—,<sup>885</sup> Tanizaki emprendió la labor de traducir la obra al japonés moderno en 1935, invirtiendo dos años en los estudios previos y tres años en su elaboración.

Hasta la actualidad, la *Historia de Genji* ha sido trasladada al japonés moderno por varios escritores: Kubota Utsubo (1877-1967), Yosano Akiko (1878-1942), Enchi Fumiko (1905-1986), Setouchi Jakuchō (1922- ) y, en último lugar, Kakuta Mitsuyo (1967- ), además del propio Tanizaki. A Shimanaka se le ocurrió proponérselo a Tanizaki porque, desde la época Edo, los diseños para kimonos y fajas inspirados en esta obra nunca pasaban de moda: algo que le dio la idea de poner a la venta una colección de la *Historia de Genji* ricamente encuadrada destinada a formar parte del ajuar de las mujeres de familias adineradas. El resultado fue un éxito rotundo en ventas.<sup>886</sup>

Según el mismo Tanizaki, se sintió atraído por la propuesta porque, si tenía que trasladar alguna obra clásica japonesa al japonés moderno, tenía claro que debía ser la *Historia de Genji*.<sup>887</sup> Aunque el protagonista de la *Historia de Genji* es el príncipe Genji, en realidad quienes protagonizan y desarrollan la historia son las mujeres que rodean al príncipe, y para Tanizaki, que siguió persiguiendo la figura femenina a lo largo de toda su carrera, la auténtica femineidad se hallaba en las mujeres de Kansai, particularmente en las de Kioto. Es decir, las mujeres de la *Historia de Genji* son las que, a su criterio, representaban la auténtica femineidad. Además, estaba convencido de que

---

<sup>885</sup> Kannotō Akio, "戦前の源氏物語研究" [*Senzen no Genji monogatari kenkyū / Estudios sobre Historia de Genji en preguerras*], en la revista 国文学 解釈と鑑賞, 特集・源氏物語 —研究史と享受史 [*Kokubungaku, kaisyaku to kanshō, tokushū Genji monogatari —kenkyū-shi to kyōju-shi / La literatura japonesa, su interpretación y apreciación, número especial de la Historia de Genji —la historia de sus estudios y de sus privilegios*], Tokio, Shibun-dō, 1983, p. 70.

<sup>886</sup> Ibuki Kazuko, "源氏物語" ["Genji monogatari" / "La Historia de Genji"], en Chiba Shunji (ed.), 谷崎潤一郎必携 [*Tanizaki Jun'ichirō hikkei / Compendio de Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Gakutō-sha, 2002, p. 56

<sup>887</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 源氏物語の現代語譯について [*Genji monogatari no gendaigo-yaku ni tsuite / Sobre la versión de "la Historia de Genji" en japonés moderno*], Tokio, Chūō Kōron, 1938; la obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一卷 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 323.

la creación de una obra literaria era interesante cuando no narraba hechos reales —él mismo no escogía el tema de sus obras entre hechos acaecidos realmente—,<sup>888</sup> y de que su interés se hallaba más bien en la estructura del argumento.<sup>889</sup> Dicho en otras palabras, Tanizaki encontró el mundo ficticio ideal por el que abogaba en la *Historia de Genji*. En esto difería de Akutagawa Ryūnosuke, quien halló la miseria y la fealdad humanas tras la esplendorosa vida de los nobles de la época Heian, que describiría en *羅生門* (*Rashōmon* / *Rashōmon*), donde partía de un tema extraído de la obra *今昔物語* (*Konjaku monogatari* / *Cuentos de un pasado lejano*).

Además de un mundo ficticio ideal que atraía a Tanizaki, se daba el hecho de que su primer texto teatral, *誕生* [*Tanjō* / *El nacimiento*], que había publicado en la revista *Shin Shichō* en 1910, recogía el tema del parto de Shōshi, una de las esposas del emperador Ichijō (980-1011) e hija del político Fujiwara no Michinaga (966-1027) —la autora de la *Historia de Genji*, Murasaki Shikibu (978-1016), era de hecho una doncella-institutriz de Shōshi—. Igualmente, otras obras que publicó años más tarde, como *La vida enmascarada del señor de Musashi* (1931) y *La madre del capitán Shigemoto* (1949), también estaban situadas en la época Heian y atestiguan el interés de Tanizaki por las obras de esta época.

No obstante, cuando empezó a trabajar en la versión del japonés moderno de la obra, la libertad ideológica y de expresión estaban restringidas por la *治安維持法* (*Ley de Preservación de la Paz*) de 1925 —una ley cada vez más estricta, que terminaría siendo empleada para perseguir a socialistas y liberales— y la sociedad se encontraba bajo un régimen militar que pretendía expandir sus fuerzas hacia el continente asiático. Así pues, en este contexto, las obras literarias también fueron censuradas y la *Historia de Genji* se convirtió, de hecho, en el blanco de la censura más estricta.<sup>890</sup> El comportamiento del príncipe Genji, que comete adulterio con una de las esposas de su padre, el emperador —una esposa, por lo demás, que se parece físicamente a su propia madre difunta y por lo que la añoranza hacia su progenitora convertía dicho amor en

---

<sup>888</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *饜舌録* [*Jōzetsu-roku* / *Charlatanería sobre mis pareceres literarios*], Tokio, Kaizō, en Chiba Shunji (ed.), *芥川 vs 谷崎論争* [*Akutagawa vs Tanizaki ronsō* / *Los debates entre Akutagawa y Tanizaki*], Tokio, Kōdan-sha Bungei Bunko, 2017, p. 12.

<sup>889</sup> *Idem.*, p. 18.

<sup>890</sup> Enchi Fumino, *源氏物語に架けた橋* [*Genji monogatari ni kaketa hashi* / *El sueño que confió a la Historia de Genji*], en Aiga Tetsuo (ed.), *群像 日本の作家 8 谷崎潤一郎* [*Gunzō Nihon no sakka 8 Tanizaki Jun'ichirō* / *Figuras de escritores japoneses 8 Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Shōgaku-kan, 1991, p. 153.

algo prohibido— unido al hecho de que, además, el hijo adulterino de ambos termine por ocupar el Trono del Crisantemo, suponían un tema inadmisibles para las autoridades militares de entonces, que habían elevado al emperador a un estatus sagrado y que pretendían inculcar a los japoneses el temor y la reverencia hacia su figura.

Como se analizará el estilo literario de esta traducción en el capítulo V, aquí nos limitaremos a mencionar el proceso de traducción. Tanizaki llegó a trasladar esta obra al japonés moderno hasta en tres ocasiones; cuando empezó la primera versión en 1935 —versión que concluyó en 1939—, se vio obligado a tergiversar u omitir partes del texto con el fin de evitar la censura de las autoridades militares:

Cuando presenté la versión anterior, la ideología militarista intransigente era dominante y, con ello, pensaba tergiversar, omitir o utilizar expresiones ambiguas lo mínimo posible intentando que las inflexibles autoridades militares no censuraran la obra. Sin embargo, durante los cinco o seis años en los que me dediqué a trabajar en la versión en japonés moderno, la represión por parte de las autoridades militares se volvió cada vez más violenta a medida que la situación bélica de la segunda guerra sino-japonesa se fue poniendo más grave, y me vi obligado a omitir y tergiversar el texto aún más de lo que tenía previsto en un primer momento.<sup>891</sup>

Hubiera o no críticas sobre la primera versión, —de hecho sí las había— el propio Tanizaki estaba disgustado con este trabajo, aunque le había sido inevitable tomar dichas decisiones a causa del cariz político y social de la situación. Por ello, en el colofón de la primera versión manifestaba la siguiente pretensión:

Si me da tiempo en lo que me queda de vida, estaré a la expectativa de poder trabajar con la obra de nuevo, sin preocuparme del tiempo que necesite, con el fin de dar alegría y satisfacción a mi vejez y poder presentar una versión completa.<sup>892</sup>

---

<sup>891</sup> Kōno Hitoaki, 谷崎潤一郎 –京都への愛着– [*Tanizaki Jun'ichirō –Kyōto heno aichaku– / Tanizaki Jun'ichirō –su apego a Kioto*], Kioto, Periódico de Kioto, 1992, p. 224; el pasaje citado ha sido traducido por la autora de esta tesis, por no encontrarse la versión publicada en castellano.

<sup>892</sup> Idem., p. 225-226; la traducción del pasaje citado se ha realizado por la autora de esta tesis por no encontrarse la traducción publicada en castellano.



Así pues, después de terminar la guerra, empezó a trabajar en la segunda versión en japonés moderno en 1951, contando de nuevo con la revisión de Yamada Yoshio y recuperando los textos omitidos, corrigiendo de paso los tergiversados. Finalmente, terminaría esta tarea en 1954. No obstante, el hecho de que Tanizaki pidiera a tres jóvenes japonólogos que revisaran y corrigieran su primera versión indica que la segunda no respondía únicamente al propósito de recuperar lo que se había visto obligado a omitir y tergiversar. Para esta versión, por un lado, Tanizaki empleó las terminaciones verbales del japonés literario de lenguaje coloquial *です (desu)* y *ます (masu)*. Por parte de los colaboradores japonólogos, la tarea no se limitó a revisar o corregir, sino que se extendió a preparar las tablas genealógicas de los personajes, la cronología conforme al desarrollo de su historia y el sumario de la misma, para incluirlos dentro de ella.<sup>893</sup>

La tercera versión se realizó a partir de 1963, dos años antes de la muerte de Tanizaki. En esos momentos, tenía que contar con la ayuda de una secretaria que escribía bajo dictado. Debido a los problemas de esta secretaria con la ortografía antigua que Tanizaki siempre había empleado y a la pretensión del propio Tanizaki de que también resultara fácil de leer para las generaciones jóvenes, emprendió la tercera versión actualizando no solo la ortografía, sino también el lenguaje y las expresiones a lo largo de la obra, aunque esta vez sin contar con la revisión del profesor Yamada, que por aquel entonces había fallecido.

Realicé esta versión dando importancia al hecho de que esta obra es una novela realista, escrita por una autora de la alta sociedad de la época Heian. Es preciso que los lectores de nuestros tiempos comprendan la obra, pero no he querido estropear el ambiente de la época Heian procurando hacer una versión libre, sin pies ni cabeza.<sup>894</sup>

Mientras se dedicaba a la primera versión de la *Historia de Genji*, Tanizaki llevó un ritmo de vida en el que "se levantaba con *Genji* y se iba a dormir con *Genji*"<sup>895</sup>

---

<sup>893</sup> Idem., p. 228 y p. 240.

<sup>894</sup> Idem., p. 300-301; la traducción del pasaje citado se ha realizado por la autora de esta tesis por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

<sup>895</sup> Enchi Fumiko, *源氏物語に架けた橋 [Genji Monogatari ni kaketa hashi / El sueño que confió a la Historia de Genji]*, en Aiga Tetsuo (ed.), *群像 日本の作家 8 谷崎潤一郎 [Gunzō Nihon no sakka 8 Tanizaki Jun'ichirō / Figuras de escritores japoneses 8 Tanizaki Jun'ichirō]*, Tokio, Shōgaku-kan, 1991,

y, por consiguiente, casi no tuvo tiempo de dedicarse a su propia obra. Aún así, a lo largo de estos años publicó seis ensayos y una novela.<sup>896</sup> Así mismo, durante los tres años que necesitó para completar la segunda versión, se limitó a publicar ocho ensayos y una novela. Comparado con las nueve obras, entre novelas y ensayos publicadas en 1950, la cantidad de sólo nueve obras en tres años indica cuán entregado estaba Tanizaki a la tarea de trasladar la *Historia de Genji* al japonés moderno.<sup>897</sup>

El autor comenta en su ensayo *Nikumare-guchi* [*Habladoría mordaz*], publicado en 1965, que Mori Ōgai criticaba esta obra poniéndola como un buen ejemplo de texto mal escrito.<sup>898</sup> Según Tanizaki, el estilo literario de los escritores se puede clasificar entre los que están en la línea de *Genji* y los que están en la línea contraria: el de Ōgai estaba en la contraria. Como se profundizará acerca del estilo literario en un capítulo posterior, por el momento nos limitaremos a definir la diferencia entre estos estilos de forma muy breve: estriba en la fluidez y elegancia del primero y la concisión y sencillez del segundo —流麗な調子 *ryūrei na chōshi* y 簡潔な調子 *kanketsu na chōshi*, respectivamente y según la denominación del propio Tanizaki—. Así pues, hay que decir que el estilo de Ōgai pertenecería al segundo.<sup>899</sup> Además, antes de optar por el japonés literario en lenguaje coloquial, Ōgai escribía en japonés literario clásico: *kanbun kundoku-tai* —estilo de texto en expresión china que se lee conforme con la gramática japonesa— para sus informes laborales y las ponencias de conferencias y *gabun-tai* —estilo de japonés literario clásico compuesto de vocablos arcaicos y elegantes— para sus obras literarias; sin embargo, ambos estilos son de ritmo sereno y sosegado —冷静な調子, *reisei na chōshi*, una variante de ritmo conciso y sencillo—. Frente a la postura de Ōgai, quien manifestaba que la *Historia de Genji* escrita en *wabun-tai* de ritmo fluido no era su agrado, Tanizaki defendía dicho estilo a causa de que el texto de esta obra procura no dejar clara la conexión entre las palabras y las frases —esta es la característica principal de este estilo—, consiguiendo con ello una

---

p. 152.

<sup>896</sup> Véase Anexo III La bibliografía de Tanizaki Jun'ichirō.

<sup>897</sup> Idem.

<sup>898</sup> Tanizaki Jun'ichirō, にくまれ口 [*Nikumare-guchi* / *Habladoría mordaz*], Tokio, Chūō Kōron, 1938; la obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一卷 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan* / *Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 520.

<sup>899</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon* / *Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; esta obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第21卷 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū Vol.21* / *Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 93-94. La información citada se encuentra en la página 671 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

elegancia que atrapa a los lectores gracias a la fluidez de su texto como rasgo. Esta “elegancia” estilística fue de hecho el rasgo que más se esforzó en mantener Tanizaki a lo largo de las tres versiones en las que trabajó.

#### 4.10.7. El "momento japonés" narrativo: *Las hermanas Makioka*

Es posible que el cambio de gusto de Tanizaki hacia lo tradicional y también la que fuera la obra más emblemática fruto de dicho cambio, *El elogio de la sombra*, hubieran podido encajar con las directrices de las autoridades militares que controlaban la sociedad japonesa de entonces. De hecho, podrían haber empleado ambos hitos como propaganda para ensalzar el espíritu tradicional y estimular el nacionalismo. Sin embargo, por muy útil que fuera para dichas autoridades la postura de Tanizaki —que en ese momento se mostraba más partidario del ambiente ancestral de Japón y crítico con lo occidental—, la visión de este no coincidía con la de dichas autoridades. Es cierto que Tanizaki veneraba al emperador Hirohito, pero independientemente de que se tratara de el "dios personificado" en que lo erigieron las autoridades militares o de que se convirtiera en un "hombre no divino" después de la guerra, no estaba de acuerdo en ninguno de los casos con un conflicto bélico que se hacía en nombre del emperador, a pesar de que tampoco fuera indiferente a ella.<sup>900</sup> Como prueba de esto, Tanizaki publicó su visión en una recopilación que contenía una entrevista suya en una emisora de radio シンガポール陥落に際して [*Singapur kanraku ni saishite / Ante la capitulación de Singapur*] (1942) y compuso varios poemas *waka* alabando la victoria de alguna batalla. Sin embargo, no contribuyó de ningún otro modo con su pluma a la política del gobierno militar,<sup>901</sup> a diferencia de otros escritores como Yoshiya Nobuko (1896-1973), Ishikawa Tatsuzō (1905-85) o Hino Ashihei (1907-60) —este último tuvo, de hecho, mucho éxito con sus obras 麦と兵隊 [*Mugi to heitai / Trigo y soldados*] (1938), 土と兵隊 [*Tsuchi to heitai / Tierra y soldados*] (1938) y 花と兵隊 [*Hana to heitai / Flor y soldados*] (1940) y debido a la fama que adquirió como escritor de guerra, le fue prohibido ejercer actividades creativas entre 1948 y 1950—, entre otros. Estos escritores, por su parte, sí obedecieron la política de las autoridades militares para,

---

<sup>900</sup> Kōno Hitoaki, 谷崎潤一郎 –京都への愛着– [*Tanizaki Jun'ichirō –Kyōto heno aichaku– / Tanizaki Jun'ichirō –su apego a Kioto–*], Kioto, Periódico de Kioto, 1992, p. 203-204.

<sup>901</sup> Donald Keene, 日本文学の歴史 12 [*Nihon bungaku no rekishi 12 / Historia de la literatura japonesa 12*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chōū Kōron, 1996, p. 335-336.

paradójicamente, reprimir sus inquietudes acerca de la guerra y escribir novelas obligados bajo la razón de Estado y las consignas patriotas.<sup>902</sup>

Mientras Tanizaki trabajaba en la primera versión de la *Historia de Genji*, la situación cotidiana se volvía cada día más penosa. Las circunstancias en las que se encontraba no presagiaban nada bueno; sobre todo porque no favorecían en absoluto al mundo que presentaba en su "segundo" exotismo. Cuando se puso a escribir 細雪 (*Sasameyuki* / *Las hermanas Makioka*) en 1942, tras terminar la primera versión de la *Historia de Genji*, Japón estaba en medio de la Guerra del Pacífico —empezó con el ataque a Pearl Harbour en 1941 y de ahí la situación bélica derivó en la Segunda Guerra Mundial—. Tanizaki no se habría imaginado que la guerra terminaría con la rendición incondicional de Japón; sin embargo, temía que la vida epicúrea que había encontrado a través de su visión "exotista" en la zona de Kansai, no volviera a ser la misma. Esta intuición derivaba de su propia experiencia en Tokio, su verdadera tierra natal, que no recuperó el ambiente tradicional ni tampoco se transformó completamente —tal y como se habría esperado y el propio Tanizaki anheló durante un tiempo— después del Gran Terremoto de Kantō. Por lo tanto, ya no le interesaba perseguir su "exotismo", sino que tenía que preservarlo ante la amenaza de que su mundo desapareciera para siempre, a causa de que el objeto de este exotismo, Kansai, era lo que le hacía recuperar la identidad perdida después del Gran Terremoto de Kantō.

Puede que Tanizaki se inspirara para el argumento de *Las hermanas Makioka* en el trabajo de su primera versión de la *Historia de Genji*.<sup>903</sup> Sin embargo, la *Historia de Genji* era lo que, para Tanizaki, representaba su ideología sobre la literatura del "mundo ficticio ideal", mientras que *Las hermanas Makioka* sería el fruto de la fusión de los dos tipos de exotismo que Tanizaki persiguió en diferentes etapas de su vida. En esta obra, la fascinación por los elementos occidentales coexiste con el retorno y el apego a lo tradicional con toda naturalidad. Al mismo tiempo, para Tanizaki, *Las hermanas Makioka* servía para reivindicar la conservación del mundo de su "segundo" exotismo, ya que las protagonistas de la obra son representantes de la tradición de la cultura femenina de la alta sociedad —que Tanizaki pensaba que tenía su origen en la época

---

<sup>902</sup> Donald Keene, 日本文学の歴史 14 [Nihon bungaku no rekishi 14 / *Historia de la literatura japonesa 14*], traducido por Kakuchi Yukio, Tokio, Chōū Kōron, 1996, p. 106-138.

<sup>903</sup> Kōno Hitoaki, 谷崎潤一郎 – 京都への愛着 – [Tanizaki Jun'ichirō – *Kyōto heno aichaku* – / *Tanizaki Jun'ichirō – su apego a Kioto* –], Kioto, Periódico de Kioto, 1992, p. 219.

Heian— y debía inmortalizar el mundo en el que vivían. Además, si no intentaba detener la desaparición del mundo de su "segundo" exotismo, eso significaría para Tanizaki la pérdida definitiva de un lugar a donde regresar —a estas alturas, la "tierra natal" para Tanizaki ya no era un lugar físico, sino más bien algo imaginario e idealizado—. En efecto, ya había perdido su verdadera tierra natal hacía muchos años y ahora no podía ni quería perder una tierra natal "adoptiva" que le hacía soñar con su tierra natal idealizada. Sin embargo, por no tener el poder ni la autoridad para cambiar el rumbo político que Japón estaba tomando, lo único que le era permitido era conservar el mundo ficticio ideal que le evocaba el exotismo en su obra.

Dicho esto, puede parecer contradictorio que la obra sea la fusión de los dos exotismos por un lado y la reivindicación de su "segundo" exotismo, por el otro. No obstante, en *Las hermanas Makioka*, ningún miembro de la familia protagonista se siente orgulloso de los aspectos occidentalizados de su vida, como tocar el piano o aprender francés, ni presume de tener amistad con una familia de refugiados rusos o una familia alemana como vecinos. Estos elementos no ejercen ninguna influencia directa en la vida de los personajes, sino que más bien se encuentran en un segundo plano y “decoran” su vida. En *Naomi*, en cambio, los elementos occidentales tienen la función de enfatizar la predilección por Occidente del protagonista. Por otro lado, en *Las hermanas Makioka* los elementos tradicionales y típicamente japoneses tienen un papel más destacado que los occidentales, y Tanizaki hace hincapié en ello a través de la protagonista, Sachiko:

Y cuando le preguntó a Sachiko cuál era la flor que le gustaba más, no hubo vacilación en su respuesta: la flor de cerezo. Durante centenares de años, desde las más antiguas compilaciones de poesías, se habían escrito poemas sobre las flores de cerezo. Los antiguos las esperaban, se entristecían cuando habían desaparecido y se lamentaban de su muerte en innumerables poemas. Sachiko los había leído en su juventud y le habían parecido muy prosaicos, pero ahora sabía, tan bien como podía saberse que la pena por las flores de cerezo caídas era algo más que un pasatiempo o una convención.<sup>901</sup>

---

<sup>901</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *細雪 (Sasameyuki / Las hermanas Makioka)*, la primera parte, Tokio, Chūō Kōron 1943; el pasaje citado se encuentra en la versión de bolsillo, Tokio, Shinchō Bunko, 1955, p. 141-142. La obra está traducida por Miguel Menéndez Cuspín, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, S.A., 2014, p. 98.

Las hermanas aprecian las artes tradicionales como el baile o el teatro *kabuki*, pero las flores de cerezo, sobre todo, ocupan una posición central, siendo algo imprescindible para ellas la excursión a Kioto para contemplarlas incluso cuando la guerra no es favorable a Japón y no las puedan disfrutar debidamente. Tampoco está bien visto vestirse con lujosos kimonos, por lo que las hermanas se visten de una forma más sobria que de costumbre, aunque de mala gana:

Toda la familia —Sachiko, su marido y su hija, sus dos hermanas menores— ya hacía varios años que iban a Kioto, en primavera, para ver los cerezos en flor. La excursión se había convertido en una cita anual. (...) Los cerezos del santuario de Heian se dejarían para lo último porque, de todos los de Kioto, eran los más bellos. Ahora que ya se moría el gran cerezo llorón de Gion y que sus flores cada año estaban más pálidas, ¿qué representaba mejor la primavera de Kioto que los cerezos del santuario de Heian? Y así, al regresar de los barrios del oeste la tarde del segundo día, y escogiendo el momento nostálgico en que el sol de primavera está a punto de ponerse, se detendrían, un poco cansados, bajo las ramas que se arrastraban, y contemplarían con emoción cada árbol —en la curva del lago, en las cercanías de un puente, en un recodo del sendero, bajo el alero de un pórtico—. (...) Era la culminación de la peregrinación, el instante atesorado durante un año entero. Todo estaba bien; habían vuelto a los cerezos en plena floración. Experimentaban un sentimiento de alivio y tenían la esperanza de que el próximo año también serían tan afortunadas.<sup>96</sup>

Anthony H. Chambers señala que *Las hermanas Makioka* es una especie de novela política en el sentido de que Tanizaki no menciona de ninguna manera el nacionalismo —o más bien el chovinismo— ni el militarismo como trasfondo de la historia, a pesar de que la escribió en medio de la Segunda Guerra Sinojaponesa.<sup>96</sup> Es decir, sabiendo que era imposible mostrar oposición ni criticar la política de las autoridades militares de forma abierta, Tanizaki puso de manifiesto de modo velado su

---

<sup>96</sup> Idem., p. 143-146; la traducción correspondiente en p. 99-101.

<sup>96</sup> Anthony H. Chambers, "春のなごりに —政治小説としての『細雪』" ["Haru no nagori ni —seiji-shōsetsu toshiteno 'Sasameyuki'" / "Lo que queda de la primavera —'Las hermanas Makioka' como una novela política"] en Adriana Boscaro (ed.), 谷崎潤一郎国際シンポジウム [Tanizaki Jun'ichirō Kokusai Symposium / Tanizaki Jun'ichirō, An International Symposium], Tokio, Chūō Kōron, 1997, p. 36.

crítica hacia las acciones bélicas del gobierno al omitir la realidad que vivía la sociedad japonesa de entonces. De hecho, Tanizaki describió en detalle la gran inundación y el desbordamiento de los ríos causados por la lluvia torrencial —esta catástrofe ocurrió realmente en 1938—, pero hizo referencia al avance bélico de manera muy superficial. Por ejemplo, a través del título de un artículo de periódico que algún personaje estaba leyendo o en las primeras palabras de una conversación de cortesía.

Aún así, por mucho que disfrazara el contenido de la historia, que se desarrollaba a través de la vida espléndida de las hermanas, el gobierno militar no pasó por alto la estrategia de Tanizaki. El resultado era evidente: la situación de la guerra no era favorable para Japón y la obra fue censurada por el gobierno militar, que consideraba que su contenido supondría una mala influencia para los japoneses, ya que no alentaba el nacionalismo, sino que, al contrario, podía mitigarlo. La causa estaría en que las hermanas disfrutaban de una vida epicúrea organizando, por ejemplo, una actuación de baile clásico japonés en su casa, yendo de excursión para contemplar las flores del cerezo o cenando en familia en un buen restaurante, al tiempo que el resto de japoneses soportaban carencias en productos de primera necesidad. Así pues, tras la segunda entrega se prohibió la publicación de la obra y, aunque Tanizaki costeó de su bolsillo la edición de la primera parte y la regaló a sus allegados, su publicación completa tuvo que esperar al final de la guerra.

En *Las hermanas Makioka*, Tanizaki describe los acontecimientos de la vida cotidiana de las hermanas protagonistas. De acuerdo con su teoría de que en la novela deben narrarse hechos ficticios como si fueran verdaderos,<sup>907</sup> expone los sucesos de la vida cotidiana y los eventos familiares de los personajes con detalle, aunque sin ahondar en el curso sentimental o en los conflictos psicológicos de los personajes. El matrimonio protagonista, Sadanosuke y Sachiko, va dirigiendo el desarrollo de la historia como si ellos fueran los narradores. Por su parte, los diálogos, y sobre todo los de las hermanas, no especifican la persona que habla, sino que la dan a entender mediante el uso de palabras como 姉ちゃん (*an-chan* / *hermana mayor*), 中姉ちゃん (*nakan-chan* / *segunda hermana mayor*) o こいさん (*koi-san* / *hermana menor*). Estos son los apelativos típicos

---

<sup>907</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 饒舌録 [*Jōzetsu-roku* / *Charlatanería sobre mis pareceres literarios*], Tokio, Kaizō, en Chiba Shunji (ed.), 芥川 vs 谷崎論争 [*Akutagawa vs Tanizaki ronsō* / *Los debates entre Akutagawa y Tanizaki*], Tokio, Kōdan-sha Bungei Bunko, 2017, p. 23

de Osaka —sobre todo de Senba, el lugar donde las hermanas nacieron y crecieron— entre hermanas que, a la vez, facilitan la comprensión de los diálogos. Tanizaki era partidario de no hacer explícitos los sujetos si no era necesario con el fin de evitar redundancias.

Aunque Tanizaki describió la vida cotidiana de una familia acomodada de Osaka, Asami En opina que la vitalidad de la gente de Osaka —la esencia de los comerciantes— no se percibe a lo largo de la historia. Por consiguiente, Tanizaki no habría llegado a comprender de verdad la cultura de Kansai ni se habría aclimatado por completo a ella.<sup>98</sup> Del mismo modo, su nieta, Watanabe Taori, también comenta que:

A pesar de que le encantaba Kioto y le gustaban los productos de Kioto, ya fueran carnes, pescados o verduras, y a pesar de que sentía simpatía por las mujeres de Kioto, creo que mi abuelo siguió siendo un *edokko* al fin y al cabo. Estuviera donde fuese, creo que nunca olvidó el barrio popular de Tokio donde había nacido.<sup>99</sup>

No obstante, para Tanizaki, el primer objetivo era inmortalizar el mundo de su "segundo" exotismo en esta obra, por intuir que se le presentaba la última oportunidad de relatar un mundo lleno de "epicureísmo" y, por lo tanto, lleno al mismo tiempo de "frivolidad". Un mundo que estaba destinado a desaparecer y que él había perseguido en los primeros años de su carrera. Al mismo tiempo, recordando la dualidad de su "segundo" exotismo, en el que pugnaban su intención de integrarse en la tierra de Kansai —su nueva tierra natal— y su punto de vista como *tokiota*, da la sensación de que, con el paso del tiempo, esta dualidad fue desapareciendo a causa de que Tanizaki estaba sumergido tanto en la primera versión de la *Historia de Genji* como en la creación de *Las hermanas de Makioka*. Sin embargo, en realidad, la *Historia de Genji* presentaba un mundo dinástico esplendoroso y magnífico que se desarrollaba delante de alguien ajeno a la cultura de Kioto; por su parte, *Las hermanas de Makioka* presentaba

---

<sup>98</sup> Asami En, 「細雪」の世界 ["*Sasameyuki*" no sekai / El mundo descrito en "*Las hermanas Makioka*"] en Aiga Tetsuo (ed.), 群像 日本の作家 Vol.8 谷崎潤一郎 [Gunzō Nihon no sakka vol.8 Tanizaki Jun'ichirō / Figuras de escritores japoneses vol. 8 Tanizaki Jun'ichirō], Tokio: Shōgaku-kan, 1991, p. 158

<sup>99</sup> Watanabe Taori, 花は桜、魚は鯛 —祖父 谷崎潤一郎の思い出 [Hana wa sakura, sakana wa tai —sofu Tanizaki Jun'ichirō no omoide / La flor es cerezo, el pescado es besugo —el recuerdo sobre mi abuelo Tanizaki Jun'ichirō], Tokio, Chūkō Bunko, 2000, p. 90; el pasaje citado ha sido traducido por la autora de esta tesis.



el mundo de Osaka idealizado por un forastero. En ese sentido, Tanizaki, estando inmerso físicamente en el mundo de su "segundo" exotismo, no logró integrarse psicológicamente en él, y su dualidad interna nunca llegó a desaparecer.

## Capítulo V

### La reflexión de Tanizaki acerca del japonés literario moderno

En este capítulo, se analizarán las ideas acerca del japonés literario de Tanizaki basándonos en los valores defendidos en sus dos ensayos 現代口語文の缺點について *Gendai kōgo-bun no ketten ni tsuite* [Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno] y 文章読本 *Bunshō dokuhon* [Manual para elaborar textos], publicados en 1929 y 1934, respectivamente.

Cuando Tanizaki publicó estos dos ensayos, tenía establecida su residencia en la región de Kansai, donde se vio obligado a refugiarse tras las calamidades acaecidas por el Gran Terremoto de Kantō de 1923. Por tanto, cronológicamente hablando, los años 1929 y 1934, en los que Tanizaki publicó estos dos ensayos, corresponderían al momento en que su predilección por Occidente ya se había desvanecido y se encontraba en busca de un nuevo exotismo: una estética de ambiente tradicional. A lo largo del mismo periodo, publicó obras que representan esta etapa intelectual, tales como 吉野葛 *Yoshino kudzu* (*Enredadera de Yoshino*)<sup>910</sup> (1931), 盲目物語 *Mōmoku monogatari* (*El cuento de un hombre ciego*)<sup>911</sup> (1931), 武州公秘話 *Bushū-kō hiwa* (*La vida enmascarada del señor de Musashi*)<sup>912</sup> (1931), 蘆刈 *Ashikari* (*El cortador de cañas*)<sup>913</sup> (1932), 春琴抄 *Shunkin-shō* (*Retrato de Shunkin*)<sup>914</sup> (1933) e 陰翳礼讃 *In'ei raisan* (*El elogio de la sombra*)<sup>915</sup> (1933), entre otras.

Como se ha expuesto en el capítulo anterior, el descubrimiento del ambiente tradicional en Kansai era, aparentemente, un reencuentro con su tierra natal o, mejor dicho, un encuentro con la pseudo-tierra natal de Tanizaki. Al mismo tiempo, suponía el

---

<sup>910</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 吉野葛 *Yoshino kudzu* (*Enredadera de Yoshino*), Tokio, Chūō Kōron, 1931; traducida por Fernando Rodríguez-Izquierdo, Barcelona, Edhasa, 1989.

<sup>911</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 盲目物語 *Mōmoku monogatari* (*El cuento de un hombre ciego*), Tokio Chūō Kōron, 1931; traducida por Ángel Crespo, Barcelona, Ediciones Siruela, 2011.

<sup>912</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 武州公秘話 *Bushū-kō hiwa* (*La vida enmascarada del señor de Musashi*), Tokio, Shin-Seinen, 1931; traducida por Fernando Rodríguez-Izquierdo, Barcelona, Edhasa, 1989.

<sup>913</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 蘆刈 *Ashikari* (*El cortador de cañas*), Tokio, Chūō Kōron, 1932; traducida por María Luisa Balseiro, Barcelona, Ediciones Siruela, 2009.

<sup>914</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 春琴抄 *Shunkin-shō* (*Retrato de Shunkin*), Tokio, Chūō Kōron, 1993; traducida por María Luisa Balseiro, Barcelona, Ediciones Siruela, 2010.

<sup>915</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 陰翳礼讃 *In'ei raisan* (*El elogio de la sombra*), Tokio, Keizai Ōrai, 1933; traducida por Julia Escobar, Barcelona, Ediciones Siruela, 1994.

hallazgo de un nuevo exotismo para él. Si la predilección por Occidente se encontraba en uno de los polos, el ambiente tradicional de Kansai estaba en el otro; dicho de otro modo, su gusto osciló como un péndulo entre un extremo y otro. No obstante, este "movimiento" de péndulo emocional también le dio la oportunidad de fraguar sus reflexiones acerca de la naturaleza de la lengua japonesa. Era cuando el *genbun-itchi* ya había logrado posicionarse como el estilo del japonés literario moderno y cuando el movimiento para difundir el japonés estándar también estaba progresando, con la ayuda de la emisión por radio. Ante el avance de la modernización de la lengua japonesa, enriquecida con nuevos vocablos de origen extranjero y en medio del intento por arrinconar los dialectos, se dio cuenta del valor del japonés tradicional y su variedad. No se quiere decir que el mero hecho de vivir en Kansai impulsara a Tanizaki a pensar en ello; sin embargo, la aclimatación al estilo de vida en esta región le sirvió para que accediera a otra perspectiva sobre el japonés literario —cuando era joven, por el contrario, tenía cierta aversión al dialecto de Kansai—. <sup>916</sup> Volvió así a dar mucha importancia a la elegancia del japonés literario clásico —el cual no expresaba todo de forma explícita a través de las palabras— y volvió a su vez a apreciar los textos que disponían huecos invisibles entre líneas e incluían en ellos connotaciones. Igualmente, reconocía la gracia que producía la cadencia o la tonalidad de las voces femeninas e incluso le causaba mucho interés la diferencia del giro en el habla existente entre las mujeres de Kansai y las de Tokio. Llegó a declarar en su ensayo *東京を思ふ* [*Tokyō wo omou* / *Añorando a Tokio*], publicado en 1934, que "hoy por hoy, no me considero a mí mismo como ciudadano de Tokio". <sup>917</sup> No obstante, al fin y al cabo Tanizaki no perdió su mentalidad de ciudadano del antiguo Edo y, por así decirlo, la comparación de las voces femeninas de Kansai y las de Tokio fue posible porque el exotismo que Tanizaki profesaba por Kansai tenía un carácter bipolar —vivía en Kansai, que era el símbolo de su exotismo, pero con la mentalidad de un ciudadano de Tokio— algo que experimentó desde el punto de la vista de un literato oriundo de Tokio.

Los años veinte y treinta del siglo pasado, cuando Tanizaki presentó los dos

---

<sup>916</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *青春物語* [*Seishun monogatari* / *Reminiscencias de mi juventud*], Tokio, Chūkō Bunko, 1984, p. 139-140.

<sup>917</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *東京を思ふ* [*Tokyō wo omou* / *Añorando a Tokio*], Tokio, Chūō Kōron, 1934, esta obra está incluida en *谷崎潤一郎全集第二十一卷* [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkann* / *Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 26.

ensayos, fueron también el momento en el que los nuevos vocablos y la ideología introducida después de la restauración Meiji —que supuso en total un lapso de casi medio siglo— ya habían sido bien difundidos y asimilados en la vida cotidiana de los japoneses. Sin embargo, era también el momento en el que evidenciaban sus inconvenientes que cristalizarían de hecho en el japonés literario moderno. La premisa general de sus hablantes consiste en pensar que dicha lengua era algo omnipotente y una herramienta con la que sería posible expresar cualquier cosa de forma completa a través de las palabras que se emplean para ello, pese a que Tanizaki opinaba al contrario. Al mismo tiempo, esta confianza en el japonés literario moderno como lengua hacía que la lengua literaria clásica, que contaba con una historia milenaria, dejara de emplearse. Aunque Tanizaki publicó la mayoría de sus obras en el japonés literario de lenguaje coloquial —o el japonés literario moderno, en otra denominación—, era consciente de la agonía que vivía el japonés literario clásico y reclamaba, en respuesta, la necesidad de reivindicar las ventajas y la eficacia del mismo. Tenía por algo valioso la función de sus vocablos, que podían abarcar un amplio abanico de significados, connotaciones o introducir huecos invisibles en el texto que insinuaban entre líneas lo que se quería expresar, en lugar de comunicarlo de forma explícita con palabras. Consideraba que esa era precisamente la "elegancia" del texto: del mismo modo, admiraba la belleza que se escondía sumergida en la penumbra, —tal y como repite hasta la saciedad en *El elogio de la sombra*— así como el valor de sus textos bien redactados.

Sin embargo, a pesar de todas estas premisas, Tanizaki no insistió en una vuelta al japonés literario clásico de todos modos, sino que señaló más bien la necesidad de no olvidar el recurso que representaba dicho lenguaje: en otras palabras, Tanizaki estaba convencido de que había que preservar la elegancia de la que era depositario.

### **5.1. Objetivo de los ensayos**

Aunque se produjo la incorporación de muchos vocablos nuevos con la llegada de la restauración Meiji —no sólo la de aquellos escritos en *katakana*, sino también la de los escritos en *kanji*— la necesidad de modernizar el japonés era patente desde antes: muy especialmente en la cuestión de asimilar lo oral a lo escrito. Entre los que pensaron en ello, hubo quienes consideraron seriamente abolir el uso de los *kanji*, como Maejima Hisoka (1835-1919) —cuya idea de emplear palabras fáciles de

comprender sí resultaba admisible—,<sup>918</sup> y también otros que propusieron escribir el texto sólo en *roma-ji* —escritura fonética de alfabetos occidentales— como Nishi Amane (1829-1897)<sup>919</sup> —incluso, tras la Segunda Guerra Mundial, cuando el Cuartel General de las Fuerzas Aliadas, dirigido por el General Douglas MacArthur, exigió que los japoneses escribieran sólo en *roma-ji*, abandonando la escritura en *kanji*, *hiragana* y *katakana*—.<sup>920</sup> Estas propuestas, afortunadamente, no llegaron a implementarse, pero se pueden considerar como un precedente del movimiento para unificar lo hablado y lo escrito, el *genbun-itchi*.

Tras varios intentos fallidos, el movimiento de unificar lo oral y lo escrito *genbun-itchi*, por fin fue consolidándose y asegurando su posición en la sintaxis del japonés moderno. La difusión del estilo unificado *genbun-itchi*, al mismo tiempo, significó el olvido del japonés literario clásico. No es que en cuanto la gente optó por escribir en el estilo *genbun-itchi* dejara de escribir en el japonés literario clásico; más bien, en consonancia con la tesis de Yamamoto Natsuhiko, sucedió que, por un lado la poesía terminó por perder su gracia cuando los poetas empezaron a componer sus poemas en el japonés de lenguaje coloquial y, por otro, se empezaron a redactar las editoriales de los periódicos en el japonés literario moderno a partir del 1922. Ambos hechos fueron los que condenaron al japonés literario clásico a desaparecer del primer plano.<sup>921</sup> Aun así, hasta terminar la Segunda Guerra Mundial, se redactaron los documentos oficiales en *kanbun-tai* —estilo de expresión china—. Igualmente, la propia población japonesa también lo empleaba para textos específicos como discursos de condolencia, ceremonias, testamentos o inscripciones sepulcrales.

Por otro lado, ante la introducción de nuevos conocimientos e ideologías occidentales que suponían de paso la importación de nuevos términos técnicos, los intelectuales japoneses de entonces hicieron su traducción plasmando el significado de las nuevas palabras en *kanji* para asimilar así las nuevas ideas. Para este hecho, puede decirse que aprovecharon la propiedad característica de ser ideogramas que poseen los

---

<sup>918</sup> Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 173-174.

<sup>919</sup> Idem., p. 174.

<sup>920</sup> Yamaguchi Yōji, *日本語通 [Nihon-go tū / Seamos expertos de la lengua japonesa]*, Tokio, Shinchō Shinsho, 2016, p. 49.

<sup>921</sup> Yamamoto Natsuhiko, *文語文 [Bungo-bun / Textos en japonés literario clásico]*, Tokio, Bunshun Bunko, 2003, p. 17.

*kanji*. Sin embargo, ¿por qué solucionaron la cuestión de esa manera? La causa sería que los intelectuales de entonces poseían los conocimientos de *kango* —vocablos de composición china—, y que, por ello, estaban ya familiarizados con ese tipo de lenguaje. En complemento, las palabras escritas en *kanji* hacían comprender su significado a los usuarios de una forma más neutral y concisa, e incluso resultaba posible hacerlo a primera vista. Por ello, consideraron que era una fórmula adecuada para expresar términos traducidos.<sup>922</sup> No obstante, ni que decir tiene que la abundante introducción de nuevos vocablos junto con el cambio del estilo del japonés moderno causó cierta confusión entre quienes se dedicaban al arte de redactar textos.

Poniendo estos argumentos como premisa, Tanizaki Jun'ichirō señala en sus dos ensayos *Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno* y *Manual para elaborar textos*, que el japonés literario moderno ya cuenta con vocablos más que suficientes y que, por consiguiente, más bien debía ponerse en orden la situación propiciada por la introducción apresurada y abundante de nuevas palabras.<sup>923</sup> Incluso, recalca la necesidad de volver a la sencillez de los vocablos de la época de los clásicos. Aunque Tanizaki empleó el japonés literario en lenguaje coloquial para escribir la mayoría de sus propias obras, para él el japonés literario clásico tenía más peso que el japonés literario moderno. Al mismo tiempo, Tanizaki fue partidario de que el estilo y los vocablos tuvieran una función interactiva e incluso de que la tipografía dispusiera de su propia función en esta interactividad; es decir, opinaba que las formas de tipografía ayudan visualmente a la comprensión del texto y, así mismo, incrementa con ello la calidad de la comprensión —esta idea fue el motor para emprender la traducción de la *Historia de Genji* por tercera vez—.<sup>924</sup>

Así pues, Tanizaki critica en estos ensayos que el cometido del texto del estilo literario en lenguaje coloquial se limite solo a hacer comprender. Basándose en su opinión de que la lengua no es omnipotente por no ser capaz de expresar todo a través

---

<sup>922</sup> Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 189.

<sup>923</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *文章読本 [Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos]*, Tokio, Chūō Kōron, 1934; la versión citada para la tesis está incluida en *谷崎潤一郎全集第21巻 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21]*, Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 21 y p. 34; la traducción del fragmento citado se encuentra en las páginas 588 y 605 de Anexo II de la tesis, respectivamente, realizada por la autora de esta.

<sup>924</sup> Ikeda Yasaburō, "解説 潤一郎訳源氏物語" ["Kaisetsu Jun'ichirō yaku Genji monogatari" / "reseña de la Historia de Genji, versión por Jun'ichirō"], Tokio, Chūkō Bunko, 1973, p. 490-491.

de palabras, vería como algo necesario, en consecuencia, reconocer dónde se encuentran sus limitaciones: 「分らせる」ことにも限度がある (*wakaraseru koto nimo gendo ga aru* / *el "hacer comprender" también tiene límites*).<sup>925</sup> Piensa, por ejemplo, que cuanto más largo es el texto más difuso resulta en su significado:

表現法の自由に釣られて長たらしくなり、放漫に陥り易い

(*hyōgen-hō no jiyū ni tsurarete nagatarashiku nari, hōman ni ochiiri yasui* /

resulta prolijo debido a su modo de expresión libre y propenso al descuido).<sup>926</sup>

o que cuantas más palabras nuevas y poco familiares se alinean, más incomprensible resulta parecer, a tenor de lo acaecido en la historia de las obras traducidas:

早い話が西洋哲学の翻譯書で、敢て名文と云はない迄も、意味がはつきり分るやうに書いてあるものは甚だ少い。

(*Hayai hanashi ga seiyō tetsugaku no honyakusho de, aete meibun to iwanai made mo, imi ga hakkiri wakaru yōni kaite aru mono wa hanahada sukunai* / *Dicho en pocas palabras: hay muy pocas traducciones de textos filosóficos occidentales que expongan contenidos de manera clara, y mucho menos que contengan pasajes realmente bien escritos.*)<sup>927</sup>

Si este es el defecto de los textos del japonés literario moderno, es conveniente mirar a la época medieval, en la que los verbos y los adjetivos de las obras clásicas eran capaces de abarcar múltiples significados. Acerca de ello, Tanizaki está convencido de que esa regla es aplicable también en nuestros tiempos:

---

<sup>925</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *文章読本 [Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos]*, Tokio, Chūō Kōron, 1934; la versión citada para la tesis está incluida en *谷崎潤一郎全集第21巻 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21]*, Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 20; la traducción del fragmento citado se encuentra en la página 588 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

<sup>926</sup> *Idem.*, p. 21; la traducción del pasaje citado se encuentra en la página 589 de Anexo II, realizada por la autora de esta tesis e incluida en esta.

<sup>927</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *現代口語文の歛點について [Gendai kōgo-bun no ketten ni tsuite / Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno]*, Tokio, Kaizō, 1929; la edición empleada para la tesis está incluida en *谷崎潤一郎全集第21巻 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21]*, Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 153; la traducción del pasaje citado se encuentra en la página 541 de Anexo I de la tesis, realizada por la autora de esta.

故に當今の急務は、この口語體の放漫を引き締め、出来るだけ單純化することにあるのでありますが、それは結局古典文の精神に復れと云ふことに外ならない

(Yue ni tōkon no kyūmu wa, kono kōgo-tai no hōman wo hikishime, dekirudake tanjun-ka suru koto ni aru node arimasu ga, sore wa kekkyoku koten-bun no seishin ni kaere to iu koto ni hoka naranai / lo urgente en la actualidad es procurar redactar textos de manera más elaborados en estilo literario de lenguaje coloquial y simplificar todo lo posible, y eso no es otra cosa que, a fin de cuentas, volver al espíritu del texto clásico).<sup>928</sup>

Así mismo, tal y como se ha comentado previamente, recalca el empleo de pequeñas elipsis de palabras de forma intencional —un fenómeno que Tanizaki denomina como "hueco invisible"— que sirve para suscitar elegancia en el texto al insinuar lo que no está expresado abiertamente:

表現を内輪にし、物事の輪郭をぼやけさせる一つの手段

(hyōgen wo uchiwa ni shi, monogoto no rinkaku wo boyake saseru hitotsu no syudan / esta también es una de las medidas para moderar la expresión y dejar impreciso el perfil de los objetos).<sup>929</sup>

Por todo lo expuesto, a través de estos dos ensayos, plantea y propone no sólo la cuestión de poner en orden la confusa situación lingüística del japonés moderno, sino también la de tener en cuenta un empleo del estilo y del lenguaje adecuados. No obstante, sus críticas y propuestas en estos dos ensayos son desde el punto de la vista de un literato y, en general, desde el punto de vista de una persona que vivió en una época en la que el japonés tuvo que saldar las consecuencias del cambio repentino por el que se había visto obligado a atravesar. Con todo ello como premisa, sería necesario encauzar sus ideas acerca del japonés literario moderno en comparación con el japonés literario clásico. Para ello, se deben analizar aspectos como, por ejemplo, qué puntos

---

<sup>928</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en la edición de 谷崎潤一郎全集第21卷 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkān / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 21; la traducción del pasaje citado se encuentra en las páginas 588-589 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

<sup>929</sup> Idem., p. 133; la traducción del texto citado se encuentra en la página 717 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.



eran los que Tanizaki consideraba como defectos del japonés literario en lenguaje coloquial, de qué forma los escritores precedentes o los coetáneos del propio Tanizaki habrían intentado solucionar dichos aspectos negativos del japonés literario moderno en sus obras, en qué sentido o a través de qué técnicas son aplicables los mecanismos del japonés literario clásico al japonés literario de lenguaje coloquial o, entre otros, qué efecto se podría producir a través del empleo de determinado lenguaje clásico dentro de un texto en japonés literario moderno.

## 5.2. Los estilos literarios según Tanizaki

### 5.2.1. La clasificación de los estilos según Tanizaki

Si recordamos la definición según el diccionario 広辞苑 [*Kōjien* / *Gran diccionario del japonés*], que hemos expuesto en el capítulo III (en la sección de 3.6.3 Noción de "estilos"), en cuanto a la definición 2), los estilos que pertenecen al japonés literario clásico pueden clasificarse en 和文体 (*wabun-tai* / *texto en estilo japonés*), y 漢文体 (*kanbun-tai* / *texto en composición china*).

Poniendo la definición del diccionario como premisa, ¿cómo pensaba Tanizaki acerca de los estilos? En primer lugar, los clasifica como 口語体 (*kōgo-tai* / *estilo del japonés literario basado en lengua coloquial*) y 文章体 (*bunshō-tai* / *estilo del japonés literario clásico*). Dentro de este *bunshō-tai*, quedan clasificados respectivamente en 和文体 (*wabun-tai* / *estilo en expresión japonesa*) y 漢文体 (*kanbun-tai* / *estilo en expresión china*) —según la denominación de Tanizaki, 和文調 *wabun-chō* y 漢文調 *kanbun-chō*, respectivamente—. Al mismo tiempo, opina que los estilos de *bunshō-tai* y *wabun-tai* eran, de hecho, el lenguaje coloquial con el que la gente hablaba en la época Heian; mientras los hombres escribían diarios, registros y documentos oficiales de la corte en *kanbun kundoku-tai*, el estilo que las mujeres empleaban era el *wabun-tai*, escrito en *hiragana*. Sin embargo, debido a la transformación del lenguaje oral a lo largo del transcurso del tiempo, hoy en día únicamente se preserva como lenguaje para obras clásicas. Por su parte, el *kanbun-tai* se transformó en 和漢混交体 (*wakan konkō-tai* / *estilo de texto mixto del japonés literario clásico y expresión china*) con el que se escribieron las crónicas de guerra como 平治物語 *Heiji monogatari* [*Crónica de la batalla de la era Heiji*] (siglo XII) o 保元物語 *Hōgen monogatari* [*Crónica de la batalla de la era Hōgen*] (siglo XIII) por su entonación

rítmica y marchosa.<sup>930</sup> Hasta mediados del siglo XX, este estilo aún se conservaba para palabras de felicitación, para discursos de alguna ceremonia protocolaria o para palabras de condolencia. Sin embargo, hoy en día incluso dichos textos que exigen de protocolo han pasado a escribirse en estilo coloquial. Aún así, según Miura Katsuya, estos textos tienen una cierta norma de escritura y, por ello, los manuales para escribir sus palabras y discursos aún no han desaparecido.<sup>931</sup>

En cuanto a los estilos clásicos, aparte de los expuestos en el capítulo III, hay un estilo de texto llamado 候文 *sōrō-bun*, que concluye frases con 候 (*sōrō*) —de ahí el denominar a este estilo *sōrō bun*— y que forma parte del japonés literario clásico; según otra denominación, se trataría de un estilo de misiva. Se empezó a emplear desde la época Heian y su uso se consolidó en la época Kamakura (1185-1333).<sup>932</sup> En la época Edo, se empleaba este estilo para redactar tanto documentos oficiales como correspondencia privada, y se conservó hasta mediados del siglo pasado. Así mismo, para redactar el texto de misivas existían algunas expresiones idiomáticas como 披仰付候 (*ōse tsukerare sōrō / me mandan*) o 奉存候 (*zonji tatematsuri sōrō / tengo entendido*), que parecen alteraciones de expresión china.<sup>933</sup> Aunque parezca sencillo escribir en este estilo, ya que podría pensarse que consiste en sustituir los verbos "desu" o "masu" por "sōrō", su esencia se encuentra en realidad en el hecho de poner la distancia adecuada entre el autor y el destinatario del texto con relación al rango social existente entre ellos. El principio es que no se debe perder el respeto al destinatario y, al mismo tiempo, hay que procurar transmitir el objetivo e intención del texto. Los ministerios y las grandes empresas siguieron empleando este estilo hasta la década de 1940.<sup>934</sup>

El texto citado a continuación es un fragmento de una obra de Tanizaki,

---

<sup>930</sup> Idem., p. 19-20; la información recogida está en la página 587 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

<sup>931</sup> Miura Katsuya, 近代日本語と文語文 —今なお息づく美しきことば— [*Kindai Nihongo to bungo-bun —Imanao ikizuku utsukushii kotoba— / El japonés moderno y el texto literario —el bello lenguaje aún existente—*], Tokio, Bensei shuppan, 2014, p. 28.

<sup>932</sup> Yamamoto Natsuhiko, 文語文 [*Bungo-bun / Textos en japonés literario clásico*], Tokio, Bunshun Bunko, 2003, p. 24.

<sup>933</sup> Miura Katsuya, 近代日本語と文語文 —今なお息づく美しきことば— [*Kindai Nihongo to bungo-bun —Imanao ikizuku utsukushiki kotoba— / El japonés moderno y el texto literario —el bello lenguaje que aún sobrevive—*], Tokio, Bensei Shuppan, 2014, p. 98-99.

<sup>934</sup> Yamamoto Natsuhiko, 文語文 [*Bungo-bun / Textos en japonés literario clásico*], Tokio, Bunshun Bunko, 2003, p. 24-25.

titulada 友田と松永の話 *Tomoda to Matsunaga no hanashi* [Cuento de Tomoda y Matsunaga] (1926). Como se observa, hay frases que concluyen con "sōrō" en lugar de hacerlo con los verbos "desu" o "masu", y expresiones como "deshita" o "mashita" en pasado; también hay casos en los que se colocan después de la flexión del adjetivo. Por ejemplo:

おん暑さきびしく候折柄、御尊家さまいよいよ御健勝に渡らせられ、大慶に存じ上げ候。さて私ことは、下に記す通り大和の国柳生村居住松永儀助と申す者の妻女に御座候。

(On atsusa kibishiku sōrō origara, go-sonke sama iyoiyo go-kenshō ni wataraserare, taikai ni zonji age sōrō. Sate watashi koto wa, shita ni shirusu tōri Yamato no kuni Yagyū-mura kyojū Matsugana Gisuke to mōsu mono no saiyo ni gozasōrō. / En estos días de calor inclemente, me alegra mucho saber que usted se encuentra muy bien. Me presento: soy la esposa de un tal Matsunaga Gisuke, habitante del pueblo de Yagyū, en el país de Yamato, tal y como le relato a continuación.)<sup>955</sup>

Concretamente, en este texto se coloca "sōrō" después del adjetivo きびしく (*kibishiku* / *inclemente*), y se termina la frase dos veces con "sōrō". El caso de "sōrō" después del adjetivo tiene función de demostrar respeto hacia el destinatario de la misiva y el "sōrō" que se coloca al final de las frases es la sustitución de "masu", que también denota modestia frente al destinatario.

Yamamoto Natsuhiko dice que eran los hombres quienes empleaban este estilo para escribir cartas.<sup>956</sup> Sin embargo, también las mujeres lo hacían; de hecho, Tanizaki hace comentar al protagonista de dicha obra que:

恐らく一通りの教養のある婦人であろう。それでなかったら、これだけの事をこれだけすらすらと、昔ふうの候文で書きこなせる訳はない。

(Osoraku hitotōri no kyōyō no aru fujin de arō. Sore de nakattara, koredake no koto wo

---

<sup>955</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 友田と松永の話 [Tomoda to Matsunaga no hanashi / Cuento de Tomoda y Matsunaga], Tokio, Shufu no Tomo, 1926; el fragmento citado se encuentra en la página 300 de la antología 美食倶楽部 谷崎潤一郎大正作品集 [Bishoku kurabu Tanizaki Jun'ichirō Taishō sakuhin-shū / Antología de las obras de la era Taishō de Tanizaki Jun'ichirō, La sociedad gastronómica], Tanemura Suehiro (ed.), Tokio, Chikuma Bunko, 1989; la traducción del fragmento ha sido realizada por la autora de esta tesis.

<sup>956</sup> Yamamoto Natsuhiko, 文語文 [Bungo-bun / Textos en japonés literario clásico], Tokio, Bunshun Bunko, 2003, p. 24-25.

koredake surasura to, mukashi-fū no sōrō-bun de kakikonaseru wake wa nai. / Probablemente, será una señora culta de cierto nivel. Si no, no podría escribir esta carta en estilo sōrō-bun con tanta fluidez.)<sup>927</sup>

Es decir, Tanizaki insinúa a través de las palabras del protagonista de la obra que, para escribir correctamente en este estilo, se requieren conocimientos de cierto nivel sobre el japonés literario clásico. Al mismo tiempo, Tanizaki comenta en el ensayo *Manual para elaborar textos* que el *sōrō-bun* no es la mera técnica de colocar "sōrō" en alguna parte de la frase, sino que estaría más bien relacionado con el concepto de "huecos invisibles" —un concepto que se expondrá en la sección posterior— y que es el encargado de dar cuerpo a un texto con elegancia.<sup>928</sup>

### **5.2.2. La clasificación de los estilos del japonés literario de lenguaje coloquial según Tanizaki**

Así pues, según la mención de Tanizaki anteriormente expuesta, y según el mismo autor, el único estilo que ha sobrevivido, hasta hoy en día es el estilo del japonés literario de lenguaje coloquial. Este lo divide Tanizaki en cuatro subestilos:

1. 講義体 *kōgi-tai*, estilo de conferencia
2. 兵語体 *heigo-tai*, estilo de lenguaje militar
3. 口上体 *kōjō-tai*, estilo de mensajes verbales
4. 会話体 *kaiwa-tai*, estilo de conversación

Tanizaki reconocía el posicionamiento del *genbun-itchi*, aunque era partidario de la elegancia del estilo literario clásico. Gracias al movimiento para unificar lo escrito y lo oral, dichos estilos se acercaban bastante en sus expresiones, aún así existiría un

---

<sup>927</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 友田と松永の話 [Tomoda to Matsunaga no hanashi / Cuento de Tomoda y Matsunaga], Tokio, Shufu no Tomo, 1926; el fragmento citado se encuentra en p. 305-306 de la antología 美食倶楽部 谷崎潤一郎大正作品集 [Bishoku kurabu Tanizaki Jun'ichirō Taishō sakuhin-shū / Antología de las obras de la era Taishō de Tanizaki Jun'ichirō, La Sociedad Gastronómica], Tanemura Suehiro (ed.), Tokio, Chikuma Bunko, 1989; y la traducción del fragmento ha sido realizada por la autora de este estudio.

<sup>928</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkān / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 33-34; véase p. 603-604 de Anexo II de la tesis, cuya traducción realizada por la autora de esta.

trecho de separación entre las dos formas de expresión ya que, en sentido estricto, nadie escribía tal y como hablaba. Es por ello que Tanizaki clasificó el japonés literario de lenguaje coloquial en cuatro subestilos para demostrar así la "distancia" que se producía entre lo escrito y lo hablado. Igualmente, dependiendo de a quiénes esté dirigido el texto, el estilo que se emplee puede variar y, como resultado, o bien acortarse la "distancia" que existe entre las dos formas de expresión lingüística o, por el contrario, distanciarse aún más. Por eso, Tanizaki señala que entre estos subestilos, el estilo de conferencia *kōgi-tai* aleja más lo hablado de lo escrito, mientras el de conversación *kaiwa-tai* los acerca más. Por ejemplo, en frases como: 私は毎日電車で仕事に通う (*Watashi wa mainichi densha de shigoto ni kayou / Yo voy a trabajar cada día en tren*) en presente, 私は毎日電車で仕事に通った (*Watashi wa mainichi densha de shigoto ni kayotta / Yo iba a trabajar cada día en tren*) en pasado y 私は毎日電車で仕事に通うだろう (*Watashi wa mainichi densha de shigoto ni kayou darō / Yo iré a trabajar cada día en tren*) en futuro, se añaden las terminaciones のだ (*noda*), のである (*node aru*) en el caso de presente y のだった (*no datta*) o のであった (*node atta*) en el caso de pasado, con el fin de recalcar el final del texto. Por lo tanto, las frases citadas se convierten en 私は毎日電車で仕事に通うのである (*Watashi wa mainichi densha de shigoto ni kayou node aru*), 私は毎日電車で仕事に通ったのであった (*Watashi wa mainichi densha de shigoto ni kayotta node atta*) y 私は毎日電車で仕事に通うのであろう (*Watashi wa mainichi densha de shigoto ni kayou node arō*), respectivamente. Según Tanizaki, el estilo que más se difundió fue este y la mayoría de escritores insignes de las eras Meiji y Taishō escribieron sus obras en él.<sup>929</sup>

En cambio, ante la terminación de のだ (*noda*), のである (*node aru*), のだった (*no datta*), o のであった (*node atta*) del *kōgi-tai*, en el estilo de lenguaje militar *heigo-tai* se añadiría であります (*de arimasu*) en presente y でありました (*de arimashita*) en pasado, como por ejemplo en 私は毎日電車で仕事に通うのであります (*Watashi wa mainichi densha de shigoto ni kayou node arimasu*) o en 私は毎日電車で仕事に通うのでありました (*Watashi wa mainichi densha de shigoto ni kayou node arimashita*). Tanizaki explica que este estilo era empleado cuando un soldado se dirigía en calidad de heraldo o mensajero a un superior en el ejército: por eso suena cortés e incluso un poco

---

<sup>929</sup> Idem., p. 100; la información recogida está en las páginas 678-679 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

ceremonioso, al mismo tiempo que da una sensación de cercanía comparando con el estilo de conferencia.<sup>940</sup> De hecho, comenta Tanizaki que él mismo escribió su ensayo *Manual para elaborar textos* con este estilo ya que, por su parte, pretendía ofrecer sus opiniones sobre el japonés literario moderno de forma que a los lectores se les hiciera más fácil asimilarlas. Por lo tanto, se requería redactar el texto del ensayo en un estilo que diera una impresión cercana y accesible. Incluso, dentro del campo de la televisión y concretamente en las narraciones de telenovelas también se emplea este estilo para denotar cercanía y simpatía con los televidentes.

En cuanto al estilo de mensajes verbales *kōjō-tai*, la terminación se modifica por *node gozaimasu* (node gozaimasu) en presente y por *node gozaimashita* (node gozaimashita) en pasado, en lugar de las terminaciones que se han mencionado antes. Por ejemplo en *私は毎日電車で仕事に通うのでございます* (*Watashi wa mainichi densha de shigoto ni kayou node gozaimasu*) y en *私は毎日電車で仕事に通うのでございました* (*Watashi wa mainichi densha de shigoto ni kayou node gozaimashita*), respectivamente. Por lo que se observa, entre el estilo de conferencia *kōgi-tai*, el de lenguaje militar *heigo-tai* y el de mensajes verbales *kōjō-tai* prácticamente no hay diferencias, sino que más bien habría que decir que la única variación entre estos tres estilos estaría al final de la conjugación verbal. Por lo tanto, el estilo de conferencia es más informal, el de mensajes verbales da la impresión de ser más formal y el de lenguaje militar se situaría en el medio de estos tres estilos; en una conferencia el orador está encima de la tarima, un sitio más elevado que el de unos oyentes de clase y rango indeterminados. Desde ahí, dirige sus palabras de forma sencilla para atraer la atención de forma neutral, al igual que el narrador en una obra literaria lo haría. En cambio, los otros dos estilos —el estilo de lenguaje militar y el de heraldo o mensajero— implican al interlocutor al que dirige sus palabras el hablante y también a la posición en la que éste se encuentra en relación inferior o superior con dicho destinatario. Por ello, dependiendo de las circunstancias, el estilo que se requiere puede ser formal o cuasi formal.<sup>941</sup>

Por último, el estilo de conversación *kaiwa-tai* se trata realmente del japonés literario en lenguaje coloquial. Los textos no pueden ser regidos por algunas

---

<sup>940</sup> Idem., p. 101; la información recogida está en las páginas 679-680 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

<sup>941</sup> Idem., p. 102; la información recogida está en las páginas 680-681 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

terminaciones determinadas como en otros estilos, ya que la terminación en él es mucho más variable que en los demás estilos. Además, implica la diferencia entre el habla masculina y femenina. Por ejemplo, 僕は毎日電車で仕事に通ってますよ (*Boku wa mainichi densha de shigoto ni kayotte masuyo*) y su variante 通うんだよ (*kayoundayo*), 通ってるよ (*kayotteruyo*), o 通ってるけど (*kayotterukedo*), serían ejemplos entre otros del habla masculina, mientras que las mujeres dirían por su parte 私は毎日電車で仕事に通うんですの (*Watashi ha mainichi densya de shigoto ni kayoun desuno*) y su variante 通ってるわよ (*kayotteruwayo*), 通ってるの (*kayotteruno*) o 通ってるけど (*kayotterukedo*), entre otros.<sup>942</sup>

Acerca de la diferencia entre el habla masculina y el femenina, se hablará de ello detalladamente en la sección posterior como uno de los valores que defendía Tanizaki. Sin embargo, se puede adelantar que el estilo de conversación *kaiwa-tai* no dispone en este sentido de una regla concreta. Por lo tanto, pueden darse casos donde se interrumpe la comunicación en medio del habla, como si un personaje de la obra dejara de hablar de repente o casos en los que no se requiere terminar una frase con un verbo. Así pues, en resumen, la característica del estilo de conversación es, en primer lugar, que la expresión es libre y, en segundo lugar, que la terminación de las frases es muy variada, haciendo posible imaginar el movimiento psicológico a través del modo del habla de cada personaje y pudiendo, a su vez, distinguirse el sexo del hablante a través del lenguaje que emplea.

### 5.3. El japonés literario clásico y el japonés literario de lenguaje coloquial

#### 5.3.1. Los defectos del estilo coloquial moderno según Tanizaki

Si uno de los defectos del estilo coloquial es su poca variedad en el final de las conjugaciones verbales, limitándose mayoritariamente a る (*ru*), た (*ta*), だ (*da*) y す (*su*) —según Yamamoto Natsuhiko, se limitan a である (*de aru*), です (*desu*) y だ (*da*)—,<sup>943</sup> otro defecto que no puede pasarse por alto es la profusión de palabras —sobre todo de adjetivos y adverbios innecesarios—, según indica Tanizaki.<sup>944</sup> Cuanto más

<sup>942</sup> Idem., p. 103; la información recogida está en las páginas 682-683 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

<sup>943</sup> Idem., p. 87 y p. 663-664 en Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta; Yamamoto Natsuhiko, 文語文 [*Bungo-bun / Textos en japonés literario clásico*], Tokio, Bunshun Bunko, 2003, p.92.

<sup>944</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el fragmento citado está incluido en la edición de 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō*

superfluas son las palabras, más difusa resulta la impresión del texto en su conjunto, a pesar de que la tendencia sea creer que se expresa mejor cuando se alinean palabras en el mayor número posible.<sup>945</sup> En realidad, cuanto más se repite el mismo adjetivo o adverbio para un sustantivo con el fin de recalcarlo, menos impresión se causa en los lectores; por ello, la tarea que se requiere con urgencia es la de limitar el uso de vocablos para conseguir que el texto literario en lenguaje coloquial no resulte difuso y, al mismo tiempo, en él pueda comprenderse lo que se puede o no expresar con palabras, promoviendo de paso la elegancia del texto. Para esto, es necesario emplear técnicas como la de "crear huecos invisibles" intencionadamente entre las líneas del texto, que evocarían la imaginación de los lectores en lugar de pretender expresarlo todo con palabras. El texto que se cita más abajo es uno de los que Tanizaki escogió en su ensayo *Manual para elaborar textos*. Se trata de una carta de lectores publicada en una revista femenina que Tanizaki considera un buen ejemplo para revelar los defectos indicados por él: el uso de verbos y adjetivos de forma repetitiva y la exageración de la expresión.

何事も忍びに忍んで病苦と闘いながらよく耐えて来た母も、遂に実家へ帰らねばならぬ日が来た。学校から帰って、家の中に母のいないことを知ると私は暗い暗い気持ちに沈んで行った。父は「実家へ行ったが直ぐに帰って来る」と云ったけれど、私には嫌な嫌な豫感があった。母のいない、海底のように暗い家の中に、私達兄妹の冷たい生活はそれから果てしなく続いた。<sup>946</sup>

(Nanigoto mo shinobi ni shinonde byōku to tatakainagara yoku taete kita haha mo, tsuini jikka he kaeraneba naranu hi ga kita. Gakkō kara kaette, ie no naka ni haha no inai koto wo shiru to watashi wa kurai kurai kimochi ni shizunde itta. Chichi wa "jikka he ittaga sugu ni kaette kuru" to itta keredo, watashi niwa iyana iyana yokan ga atta. Haha no inai, kaitei no yōni kurai ie no naka ni, watashitachi kyōdai no tsumetai seikatu wa sorekara hateshinaku tsuzuita.)<sup>947</sup>

---

*zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 146; la información recogida está en la página 733 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

<sup>945</sup> Idem., p. 21; la información recogida está en las páginas 588-589 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

<sup>946</sup> Idem., p. 147 y p. 734 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

<sup>947</sup> La traducción del pasaje citado es: "Mi madre, quien siguió y siguió soportando todo lo que le sobrevenía y vino aguantando todo luchando contra los sufrimientos del mal, vio llegar por fin el día en que se vio obligada a retirarse a casa de sus padres. Al volver de la escuela, en cuanto supe que mi madre ya no estaba en nuestra casa me fui hundiendo en un desánimo muy, pero muy oscuro. Mi padre dijo: 'se ha ido a la casa de vuestros abuelos, pero enseguida volverá', sin embargo a mí me dio un presentimiento



En este texto, se repite el verbo 忍ぶ (忍びに忍んで / *shinobi ni shinonde* / *aguantando* y *aguantando*), y adjetivos como 暗い (暗い暗い / *kurai kurai* / *muy muy oscuro*) y 嫌な (嫌な嫌な / *iyana iyana* / *muy muy nefasto*). Se entiende que la autora de esta carta quería transmitir su presentimiento aciago, su angustia y su desesperación; sin embargo, Tanizaki advierte que el efecto resulta contraproducente cuando se repiten en demasía las mismas palabras y cuando la metáfora no encaja adecuadamente en el texto, algo que redundaba finalmente en que la autora de la carta no pudiera causar la impresión que buscaba a la hora de reflejar la verdadera situación. Sobre ello, Yamamoto Natsuhiko opina que es una consecuencia negativa del pensamiento de los japoneses, por el que concluían que ya no necesitaban aprender del japonés clásico y que, en su lugar, debían dominar el acervo clásico occidental; algo que también supuso de hecho la aparición de numerosos errores relacionados con la pérdida del sentido de la elegancia que se encontraba en el japonés literario clásico.<sup>948</sup>

En cambio, y aunque se repitan algunos adjetivos en el texto de Shiga Naoya, la impresión no es lo mismo:

その脇に一疋、朝も昼も夕も見る度に一つ所に全く動かずに俯向きに転がってあるのを見ると、それが又如何にも死んだものといふ感じを与へるのだ。それは三日程その儘になつてゐた。それは見てみて如何にも静かな感じを与へた。淋しかった。他の蜂が皆巢に入つて仕舞つた日暮、冷たい瓦の上の一つ残つた死骸を見る事は淋しかった。然しそれは如何にも静かだった。<sup>949</sup>

(Sono waki ni ippiki, asa mo hiru mo yū mo mitu tabi ni hitotu tokoro ni mattaku ugokazuni utsumuki ni korogatteiru nowo miru to, sore ga mata ikanimo shinda mono to iu kanji wo ataeru noda. Sore wa mikka hodo sono mama ni natte ita. sore ha miteite ikanimo shizukana

---

muy, pero muy nefasto. En la casa sombría, como si fuera el fondo del mar, en la que no se encontraba mi madre, continuó desde entonces una vida inactiva y sinsabor de mi hermano mayor y la mía eternamente.", traducido por la autora de esta tesis por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

<sup>948</sup> Yamamoto Natsuhiko, 文語文 [*Bungo-bun / Textos en japonés literario clásico*], Tokio, Bunshun Bunko, 2003, p. 53.

<sup>949</sup> El pasaje citado aparece en el ensayo de Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el fragmento citado se encuentra en la edición de 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 17. La traducción del pasaje citado encuentra en las páginas 583-584 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta. El fragmento citado es de la obra de Shiga Naoya, 城の崎にて [*Kinosaki nite / En Kinosaki*], Tokio, Shirakaba, 1917; la edición empleada para la tesis es de Shinchō Bunko, Tokio, 1968, p. 30.

kanji wo ataeta. Sabishikatta. Hoka no hachi ga mina su ni haitte shimatta higure, tsumetai kawara no ue ni hitotsu nokotta shigai wo miru koto wa sabishikatta. Shikashi sore wa ikanimo shizuka datta.)<sup>90</sup>

Son las últimas líneas del pasaje de una obra de Shiga Naoya, titulada *城の崎にて Kinosaki nite [En Kinosaki]* (1917), que Tanizaki cita en su ensayo *Manual para elaborar textos*. El estilo de Shiga es conciso y elimina todas las palabras y todos los adornos innecesarios. Por eso, aunque repitan adjetivos como *静かな (shizukana / tranquilo, sosegado)* —en el texto, aparecen *静かな (shizukana)* y *静かだった (shizukadatta)*— y *淋しい (sabishii / triste)* —con la forma conjugada *淋しかった (sabishikatta)*—, no da la impresión de ser redundante. Más bien, los adjetivos repetidos de manera parca y precisa ayudan a producir un ambiente solemne. A pesar de que Tanizaki critica la poca variedad del final de la conjugación verbal, como en *である (de aru)* o *であった (de atta)*, todas las frases en el texto de Shiga citado arriba acaban en *た (ta)* o *だ (da)*. El hecho de que cada frase sea corta y termine en *た (ta)* o *だ (da)* otorga un ritmo regular y marchoso al texto y hace que no se note la monotonía del final de la conjugación verbal. Es un buen ejemplo por el que Tanizaki considera a Shiga como un escritor representativo del estilo de ritmo conciso — *簡潔な調子 kanketsu na chōshi*—, que se expondrá a continuación y, al mismo tiempo, un caso excepcional donde un final poco variado de la conjugación verbal no aparece como un defecto.

Así mismo, en relación con la profusión de vocablos, Tanizaki criticó la tendencia de preferir el empleo de vocablos difíciles, pese a que podían expresarse de forma más sencilla.<sup>91</sup> Concretamente, Tanizaki tomó como ejemplo las palabras *唾壺 (dako / escupidero)* que empleó un dentista y *弊館 (heikan / nuestro establecimiento, de forma humilde)* que el gerente de un hotel en una localidad regional le dirigió a

---

<sup>90</sup> La traducción del pasaje citado es: "Cada vez que veía la abeja ahí, cabizbaja y sin moverse, fuera la hora que fuese, comprendí que estaba ante un ser muerto de verdad. Estuvo en la misma posición durante unos tres días. Causaba una sensación muy sosegada a quien lo contemplaba. Era triste. Al atardecer, cuando todas las abejas se habían recogido en su panal, era triste ver los restos inertes que quedaban a solas sobre las tejas frías. No obstante, era algo verdaderamente sereno.", traducido por la autora de esta tesis, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

<sup>91</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *文章読本 [Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos]*, Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en *谷崎潤一郎全集第21巻 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkann / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21]*, Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 72. La traducción del argumento escogido se encuentra en la página 647 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

Tanizaki mismo. En estos casos, se podían decir de manera simple 痰吐き (*tanhaki* / *escupidero*) y 私共の旅館 (*watashidomo no ryokan* / *nuestro hotel*), respectivamente. El escritor supuso que en el caso del dentista, este quiso demostrar su conocimiento de términos técnicos de su profesión y, en el caso del gerente del hotel, habría sido más bien para disimular su acento dialectal; sin embargo, también Tanizaki pensó que era contradictorio, ya que la tendencia general se dirigía a reducir el uso de vocablos de composición china.<sup>952</sup> Así pues, Tanizaki puso de manifiesto su postura, que abogaba por el empleo de vocablos sencillos en lugar de recurrir a propósito a palabras difíciles —un aspecto que defiende Tanizaki y que expondremos con detalle más adelante—.

### **5.3.2. Los aspectos de la preeminencia del japonés literario clásico ante el japonés literario de lenguaje coloquial según Tanizaki**

Tanizaki otorgaba mucha importancia a la "elegancia" de textos, cuyos requisitos eran resultar agradables tanto a la vista como al oído, contener huecos invisibles —elipsis— en medio de ellos o connotaciones que estimularan la imaginación de los lectores y ofrecieran la opción de varias interpretaciones de dichos textos además de su fluidez. Como consecuencia, los textos que disponían de estas condiciones eran principalmente los de obras clásicas, que resultan contener dicha "elegancia" que Tanizaki reivindicaba ya que, sea un verbo o sea un adjetivo, abarcaban con ello múltiples significados —por consiguiente, producían connotaciones en el texto al tener que adivinar los lectores el significado adecuado—, o textos que seguían con fluidez sin dejar notar la separación de una frase y la otra —para ello, la omisión del sujeto también ejercía su propia función—. En cambio, con este criterio, los textos escritos en estilo literario de lenguaje coloquial no alcanzaban el nivel de elegancia que Tanizaki prescribía a causa de que la naturaleza del estilo literario de lenguaje coloquial pretendía expresar todo con detalle y empleando para ello todos los vocablos posibles, sin dejar nada a la ambigüedad.

Por ello, Tanizaki describe dicho estilo en su ensayo *Manual para elaborar textos*:

眼で見えて美しいことと耳で聞いて快いことが同様に必要な条件でありましたが、現代の口語文では、

---

<sup>952</sup> Idem., p. 78-79 y p. 653-654 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

専ら「分らせる」「理解させる」と云うことに重きを置く。他の二つの条件も備わっていればいるに越したことはありませんけれども、それにこだわってはい間に合わない。(略)分らせるように書くと云う一事で、文章の役目は手一杯なのであります。<sup>953</sup>

(Me de mite utsukushii koto to mimi de kokoroyoi koto ga dōyō ni hitsuyō na jōken de arimashita ga, gendai no kōgo-bun dewa, moppara "wakaraseru" "rikai saseru" to iu koto ni omoki wo oku. Hoka no futatsu no jōken mo sonawatte ireba iru ni koshita koto wa arimasen keredomo, sore ni kodawatte ite wa maniawanai. (...) Wakaraseru yōni kaku to iu hitokoto de, bunshō no yakume wa teippai nanode arimasu.)<sup>954</sup>

Es cierto que, históricamente hablando, el estilo literario clásico era el lenguaje coloquial de la época Heian y, por tanto, constituye el fundamento del japonés literario moderno —el proceso de su evolución ha sido expuesto en el Capítulo III—; así pues, la opinión citada previamente induce al rotundo comentario que se cita a continuación:

口語體を上手に書くコツは、文章體を上手に書くコツと、變りはない。文章體の精神を無視した口語體は、決して名文とは云われぬ。<sup>955</sup>

(Kōgo-tai wo jōzu ni kaku kotsu wa, bunshō-tai wo jōzu ni kaku kotsu to, kawari wa nai. Bunshō-tai no seishin wo mushi shita kōgo-tai wa, kesshite meibun towa iwarenai.)<sup>956</sup>

A través de sus comentarios, se observa que Tanizaki consideraba que el estilo literario clásico ocupaba una posición superior a la del estilo literario de lenguaje coloquial. Así pues, dicha postura induce a su reivindicación de 古典文の精神に復れ

<sup>953</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 16.

<sup>954</sup> La traducción del pasaje citado es: "eran requisitos tan esenciales emplear una hermosa caligrafía y vocablos agradables al oído como hacer comprender la idea. En cambio, el texto de estilo coloquial en nuestros tiempos pone el acento principalmente en "hacer comprender". Nada sería mejor que este texto poseyera las otras dos condiciones, pero no es preciso estar pendiente ni preocuparse por ello. (...) por ello el papel que cumple el texto está totalmente dirigido al hecho de escribir para ser comprendido." Dicho pasaje se encuentra en las páginas 582-583 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

<sup>955</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado está en 谷崎潤一郎全集第21巻 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 19.

<sup>956</sup> La traducción del pasaje citado es: "el secreto de escribir bien un texto en estilo literario de lenguaje coloquial no se diferencia en nada del que se requiere para escribirlo bien en estilo literario clásico. Si no se presta atención a la esencia del estilo literario clásico aunque se redacte un texto en estilo coloquial, difícilmente podrá ser calificado como un pasaje excelente." La traducción del pasaje citado se encuentra en las páginas 586-587 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

(*koten-bun no seishin ni kaere / volver al espíritu del texto clásico*).<sup>957</sup> Para acentuar dicha superioridad, comentaba también la importancia del efecto visual y musical —expondremos de dicho aspecto más adelante— en tipografías cursivas y hermosas que eran capaces de evocar poemas de *waka*, o que el estilo literario con muchos *kanji* y del ritmo marchoso al recitar le quedaba grabado con nitidez textos de sinojaponés gracias a las experiencias en su infancia, mientras criticaba lo impersonal de las letras de molde, que menguaban la capacidad de recordar y que hacía que los textos escritos con vocablos superfluos resultaran ser difusos. Dicho en otras palabras, el japonés literario clásico, tanto en su estilo como en su escritura, satisfacía la estética de Tanizaki, pero no así el de lenguaje coloquial.

Además, Tanizaki apreciaba la sensación sugestiva que creaba la elipsis, ya que dicha sensación quedaba de forma perdurable en la mente; esta técnica solía emplearse en misivas 候文 (*sōrō-bun*) —Yamamoto Natsuhiko comenta en su ensayo que *sōrō-bun* es uno de los estilos literarios clásicos que se formaron a lo largo de la época Kamakura (1185-1333) y que preservó su estilo convirtiéndose en estilo de misiva—. <sup>958</sup> No obstante, para la gente que ya se había acostumbrado a escribir textos con todos los vocablos posibles y que no poseían la técnica de crear "huecos invisibles" en los textos, cuya técnica con dicho mecanismo era algo muy difícil de adquirir:

若い人達に候文を書かせてみますと、満足に書ける者はほとんど一人もいない。(中略)昔の候文は一つのセンテンスと次のセンテンスの間に相当の間隙がある、前に云ったことと後に云ったことが必ずしも論理的に繋がってはず、その間に意味の切れ目がある。そこが大いに餘情があつて面白いのでありますが、今の人にはそれが分らない。<sup>959</sup>

(Wakai hitotachi ni *sōrō-bun* wo kakasete mimasu to, manzoku ni kakeru mono wa hotonndo hitori mo inai. (...) Mukashi no *sōrō-bun* wa hitotsu no *sentence* to tsugi no *sentence* no aida ni sōtō no kangeki ga aru, mae ni itta koto to ato ni itta koto toga kanarazushimo ronriteki ni

---

<sup>957</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; la frase citada se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 21; la traducción del pasaje citado se encuentra en p. 589 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

<sup>958</sup> Yamamoto Natsuhiko, 文語文 [*Bungo-bun / Textos en japonés literario clásico*], Tokio, Chūkō Bunko, 1975, p. 24.

<sup>959</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el texto citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 33-34.

tsunagatte izu, sono aida ni imi no kireme ga aru. Soko ga ōi ni yojō ga atte omoshiroi node arimasu ga, ima no hito niwa sore ga wakaranai.)<sup>960</sup>

A través de esta mención de Tanizaki, se pone de relieve su idea de que los que no comprenden la estética del estilo literario clásico no son capaces de escribir misivas en dicho estilo. Además, si no saben redactar textos con "huecos invisibles" de forma correcta, el texto va a resultar algo ininteligible. Según Tanizaki, hay muy poca diferencia entre un pasaje excelente y otro de mal estilo;<sup>961</sup> sin embargo, para obtener un buen resultado es necesario comprender la naturaleza de dicha técnica. En relación a la misma mención, se ha hablado previamente del estilo de *sōrō-bun*, y entre los pasajes citados de la obra de Tanizaki —*Cuento de Tomoda y Matsunaga*— hay un fragmento que dice:

恐らく一通りの教養のある婦人であろう。それでなかったら、これだけの事をこれだけすらすらと、昔ふうの候文で書きこなせる訳はない。

(Osoraku hitotōri no kyōyō no aru fujin de arō. Sore de nakattara, koredake no koto wo koredake surasura to, mukashi-fū no sōrō-bun de kakikonaseru wake wa nai. / Probablemente, será una señora culta de cierto nivel. Si no, no podría escribir esta carta en estilo *sōrō-bun* con tanta fluidez.)<sup>962</sup>

Estos pasajes son narrados por el protagonista de la obra pero, de hecho, este personaje lo hacía en nombre del autor mismo. Es decir, Tanizaki estaba insinuando a través de

---

<sup>960</sup> La traducción del pasaje citado es: "No hay casi nadie que pueda escribir en estilo epistolar de forma satisfactoria. (...) el texto de estilo *sōrō-bun* antiguo tenía omisiones de palabras entre unas frases y otras. Lo mencionado antes y lo posterior no siempre estaban en relación lógica, y se producía una interrupción de los significados. Era interesante porque nos provocaba un efecto imaginativo. La gente de hoy en día no lo comprende". La traducción se encuentra en las páginas 603-604 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

<sup>961</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 56. La traducción del argumento citado está en la página 629 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

<sup>962</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 友田と松永の話 [Tomoda to Matsunaga no hanashi / Cuento de Tomoda y Matsunaga], Tokio, Shufu no Tomo, 1926; el fragmento citado se encuentra en p. 305-306 de la antología 美食倶楽部 谷崎潤一郎大正作品集 [Bishoku kurabu Tanizaki Jun'ichirō Taishō sakuhin-shū / Antología de las obras de la era Taishō de Tanizaki Jun'ichirō, La Sociedad Gastronómica], Tanemura Suehiro (ed.), Tokio, Chikuma Bunko, 1989; y la traducción del fragmento ha sido realizada por la autora de esta tesis.

este pasaje que se requería un cierto nivel de la cultura —incluso, de nivel intelectual— para poder escribir correctamente el estilo epistolar de *sōrō-bun*.

Por lo tanto, si es importante disponer de "elegancia" en los textos, los que escriben también deben de demostrar disposición para ello: es así que, Tanizaki concluye la cuestión de esta manera:

品格ある文章を作りますには先ず何よりもそれにふさはしい精神を涵養することが第一であります、その精神とは何かと申しますと、優雅の心を体得することに帰着するのであります。<sup>963</sup>

(Hinkaku aru bunshō wo tsukurimasu niwa mazu naniyorimo sore ni fusahashii seishin wo kanyōsuru koto ga daiichi de arimasu ga, sono seishin towa nanika to mōshimasu to, yūga no kokoro wo taitoku suru koto ni kichaku suru node arimasu.)<sup>964</sup>

Dicho todo esto y, a través de los pasajes citados, se detectan las ideas de Tanizaki por las que otorga preeminencia al estilo literario clásico frente al estilo literario de lenguaje coloquial a causa de que la elegancia y el refinamiento del primero es superior a la del segundo. Dicho en otras palabras, la postura que Tanizaki concede dicha superioridad al estilo literario clásico podría calificarse como parte de su elitismo; sin embargo, dicho elitismo no demuestra ninguna arrogancia ni soberbia, sino que se trata del fruto de una admiración pura hacia la naturaleza del estilo literario clásico.

Por otro lado, mencionándolo de paso, si Tanizaki consideraba que el quid de la elegancia se hallaba en "no revelar todo" o "dejar entrever" la belleza que se encontraba medio oculta en la penumbra, causando una sensación tan fantástica como hechicera y misteriosa —un aspecto que se observa en su ensayo *El elogio de la sombra*—, no sería esta la impresión captada por todos, ya que dicha reacción implicaría de antemano la sensibilidad y la percepción de cada uno. En cuanto a la sensibilidad, Tanizaki mismo reconoce que 感覚と云ふものは、生まれつき鋭い人と鈍い人とがある (*Kankaku to iu mono wa, umaretsuki surudo hito to nibui hito toga aru* / hay gente que

---

<sup>963</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon* / *Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; la frase citada se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan* / *Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 126.

<sup>964</sup> La traducción del pasaje citado es: "Lo primordial para redactar un texto con elegancia es desarrollar una mentalidad adecuada a ello; hablando de dicha mentalidad, se llega a la conclusión de que hay que adquirir un espíritu refinado." Traducido por la autora de la tesis y se encuentra en la página 710 de Anexo II.

posee una aguda sensibilidad innata y otra que la tiene roma).<sup>965</sup> Si se trata de la sensibilidad innata, el tema ya no pertenece al ámbito del elitismo, sino ya entra en el ámbito del innatismo. Sin embargo, sería interesante explorar este aspecto como futura línea de investigación.

## 5.4. El efecto audiovisual de textos según Tanizaki

### 5.4.1 El efecto visual

Según Tanizaki, aunque los textos escritos en japonés literario moderno se afanan por hacer comprender su contenido, no deben olvidar por ello el efecto que causaban las letras y el ritmo de los textos de las obras clásicas. Tanizaki opina que debían ayudar a la comprensión de los lectores aspectos como la calidad de la caligrafía o la forma de letras en unos tiempos en los que la imprenta aún no estaba desarrollada. Si la buena calidad en la caligrafía determinaba la cultura de los autores en la época Heian, en nuestros tiempos también la tipografía de las letras como efecto visual nos serviría para causar alguna impresión.

No obstante, la forma de la caligrafía no funciona por separado, sino que puede dar el efecto deseado cuando se combina con el efecto al oído. Por eso, Tanizaki da importancia a leer en voz alta, puesto que ayuda a la comprensión del texto e incluso hace que queden grabadas dichas palabras en la mente por mucho tiempo a medida que se hace. Durante dicha actividad, se emplea la tonalidad que conviene, mientras los ojos van captando las formas de las letras de forma visual.<sup>966</sup> Como prueba de ello, hay que decir que durante la época de su infancia, aún era costumbre que los niños fueran a academias de lección del estilo sinojaponés 漢学塾 (*kanngaku-juku*) después de las clases en la escuela, y Tanizaki recordaría durante muchos años los textos que el maestro les hacía leer en voz alta repetidamente sin explicar nada acerca de ellos: sin embargo, con dicha repetición, los niños acababan comprendiendo su significado por sí mismos a través de dicho proceso. Igual que Tanizaki defiende la necesidad de leer en voz alta con el fin de comprender el texto espontáneamente, Yamamoto Natsuhiko

---

<sup>965</sup> Idem., p. 58 y en p. 633 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

<sup>966</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra esta en 谷崎潤一郎全集第21卷 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkann / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 24-25. La traducción del argumento citado se encuentra en las páginas 593-594 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.



también argumenta que, a lo largo de la era Meiji, los textos se leían en voz alta y, al recitarlos de memoria y repetirlos muchas veces sin saber su significado, llegaban a comprenderlo por sí mismos. No obstante, a partir de la era Taishō, este método quedó en desuso, y se empezó a leer los textos en silencio.<sup>967</sup> Por tanto, lo importante no estribaba solo, tal y como Yamamoto señala, en que mientras leían en voz alta los textos en expresión china 漢文 *kanbun* los niños captaran su significado a través del ritmo de los textos sin que estos les causaran confusión.<sup>968</sup> También tenía importancia la forma de la caligrafía, independientemente de si se trataba de *kanji* o *hiragana*. Tanizaki, por su parte, comenta que la caligrafía en cursiva 草書 *sō-sho* o *kanji* de forma abreviada 変態仮名 *hentai-gana*, ayudaban a la hora de recordar el texto, mientras que las letras de molde ejercían un menor efecto para dicho propósito por su aspecto más impersonal en comparación con la escritura hecha a mano. Por ello, Tanizaki indica que la asociación del texto con la forma de su escritura es una herramienta para la comprensión y que, tanto la forma de la caligrafía como su tamaño, también tienen una función de cierta relevancia.

Según su propia experiencia, recuerda todavía algunos poemas de 百人一首 *Hyakunin-isshu* —el poemario del que escogieron un poema (*isshu*) de entre las obras de cien poetas (*hyakunin*) — y todavía le venían a la mente junto con ellos la caligrafía con las que estaban escritos en tarjetas o tiras de papel.<sup>969</sup> Este poemario *Hyakunin-isshu* hoy en día conserva en forma de juego de cartas con poemas. Las fichas están dibujadas con la figura del autor o la autora y su poema y, dependiendo de la edición, la tipografía empleada es distinta.

Aquí se adjuntan ejemplos concretos de ello: en las imágenes que se aportan más adelante, tanto en Fig. 22 como en Fig. 23 se presenta el mismo poema; en ambos bloques, el poema de la ficha izquierda está escrito en *sō-sho* con letras cursivas, mientras el de la derecha lo está con letras de molde.

---

<sup>967</sup> Idem., p. 29-30, y en las páginas 598-600 de Anexo II, traducido por la autora de esta tesis e incluido en esta; Yamamoto Natsuhiko, 文語文 [*Bungo-bun / Textos en japonés literario clásico*], Tokio, Bunshun Bunko, 2003, p. 62.

<sup>968</sup> Yamamoto Natsuhiko, 文語文 [*Bungo-bun / Textos en japonés literario clásico*], Tokio, Chūkō Bunko, 1975, p. 55.

<sup>969</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkann / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 25. El argumento citado se encuentra en las páginas 594-595 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.



Fig. 22 Poema de Sutoku-in (emperador, 1119-1164)<sup>970</sup>



Fig. 23 Poema de Ariwara no Narihira (noble, 825-880)<sup>971</sup>

En tiempos en los que la gente escribía con pincel y tinta china, cuando escribían en cursiva o en *kanji* de forma abreviada, a causa de sus trazos casi sin interrupción, la escritura daba la impresión de ser fluida, como si fuera una corriente de agua. Además, en la época en la que fueron compuestos estos poemas, para la gente de la clase noble, el escribir con buena caligrafía era un rasgo de cultura imprescindible, ya que formaba parte de su educación y se consideraba que la escritura era un reflejo de su personalidad. Entrando en la era moderna, mientras la gente se educaba todavía en el japonés literario clásico, aún se mantenía esta tradición y eran capaces no sólo de escribir en cursiva y en *kanji* de forma abreviada, sino también de apreciar la belleza y la elegancia de esta escritura. Así pues, Tanizaki consideraba que las formas de escritura fomentaban el disfrute de la misma. De hecho, bajo los principios de esta filosofía, Tanizaki mismo se esmeraba en la forma de las letras de las primeras ediciones de cada obra suya y en el diseño de su tapa, con el fin de proporcionar una primera impresión de la obra a los lectores antes de que comenzaran a leer.<sup>972</sup>

Si, tal y como el caso antes expuesto, las formas de las letras ayudan a recordar el texto y su significado, en opinión de Tanizaki, si en Japón existen varias formas de escritura, debieran aprovecharse estas para fomentar un efecto visual según el

<sup>970</sup> El contenido del poema es "*Se wo hayami iwa ni sekaruru takigawa no waretemo sue ni awamu tozo omou*", y su traducción es "igual que el torrente dividido en dos por la roca en medio del río se encuentra al final, estoy decidido a encontrarme contigo, aunque nos separen a la fuerza", traducido por la autora de esta tesis.

<sup>971</sup> El contenido del poema es "*Chihayaburu kamiyo mo kikazu Tatsuta-gawa karakurenai ni mizu kukuru towa*", y su traducción "pese a que nunca había ocurrido tal cosa en tiempos mitológicos, cuando pasaban fenómenos extraordinarios, ahora las hojas rojas están tiñendo moteadas la superficie del río Tatsuta", traducido por la autora de esta tesis.

<sup>972</sup> Donald Keene, *日本の作家 [Nihon no sakka / Los escritores de Japón]*, Tokio, Chūō Kōron, 1978, p. 71.

objetivo o el tipo de textos.<sup>973</sup> Principalmente, las formas de escritura serían *hiragana*, *katakana* y *kanji*, aunque este último no cuenta solo con las formas que se han expuesto previamente, sino que aún tendría más: aparte del *kanji* en cursiva — 草書 *sō-sho*— y el *kanji* de forma abreviada — 変態仮名 *hentai-gana*—, existen el *kanji* en semi-cursiva — 行書 *gyō-sho*—, el *kanji* que utilizaban los monjes — 隸書 *rei-sho*—, y el *kanji* para sellos — 篆書 *ten-sho*—, mas los japoneses de hoy en día se han acostumbrado exclusivamente al empleo de las letras de molde.

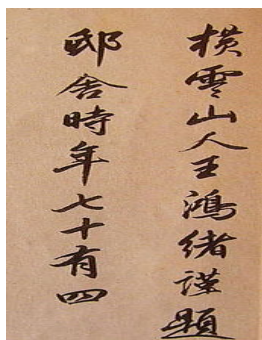


Fig. 24 *gyō-sho*, semi-cursiva

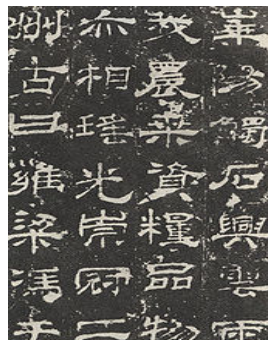


Fig. 25 *rei-sho*, para textos sagrados



Fig. 26 *ten-sho*, para sellos

Además de la belleza o la elegancia que posee cada forma de escribir, la ventaja de los *kanji* es la de facilitar la captación del significado a primera vista. Como prueba de ello:

もももすもももものうち

桃も季も桃のうち

にわにはにわにわとりがにわいる

庭には二羽鶏が二羽いる

La primera frase se lee "momo mo sumomo mo momo no uchi" — *tanto el melocotón como la ciruela son de la misma familia*— y la segunda como "niwa niwa niwatori ga niwa iru" — *en el jardín hay dos gallos*— . Sin embargo, si está escrita toda la frase sólo en *hiragana*, como en las frases escritas de la parte de la izquierda, cuesta en un primer

<sup>973</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkān / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 120. El argumento citado se encuentra en las páginas 702-703 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

momento distinguir cada vocablo por separado del resto. Mientras tanto, el lector puede ejecutar la acción de leer y comprender el significado al mismo tiempo en las frases de la parte de la derecha, que están escritas mezclando *kanji* y *hiragana*.

#### 5.4.2. El efecto musical

Si la presencia de *kanji* ayuda visualmente a la comprensión global del significado de los textos, ¿en qué consistiría el efecto musical? Según Tanizaki, los textos revelan la naturaleza de los autores a través de su ritmo; puede tratarse del movimiento psicológico de los autores o el compás que va marcando su condición energética pero, en cualquier caso, no es algo adquirido a través de sus actividades creativas, sino que se trataría de algo innato.<sup>974</sup> Con esta premisa, el listado que se expone más abajo sería una clasificación según el criterio de Tanizaki acerca del ritmo del texto. Como Tanizaki era partidario de prestar atención al efecto audiovisual del texto, daba importancia a observar los textos desde el punto de vista no solo de la forma de la escritura, sino también desde su tonalidad. Así pues, la clasificación de la tonalidad según Tanizaki es como sigue:

1. 流麗な調子 Ryūrei na chōshi / Estilo de ritmo fluido y elegante
2. 簡潔な調子 Kanketsu na chōshi / Estilo de ritmo conciso y claro
3. 冷静な調子 Reisei na chōshi / Estilo de ritmo sereno y calmado
4. 飄逸な調子 Hyōitsu na chōshi / Estilo de ritmo jovial y despreocupado
5. ゴツゴツした調子 Gotsugotsu shita chōshi / Estilo de ritmo rudo y poco elaborado

De hecho, se analizarán los textos de algunos escritores en la sección posterior y, hay que decir en referencia a ello que, aunque se observa todavía el estilo del japonés literario clásico en algunas obras, los textos en su mayoría ya están escritos en japonés literario moderno —otra denominación para el estilo del japonés literario en lenguaje coloquial—. En este punto se exponen las observaciones que Tanizaki da sobre cada clasificación: los textos del 流麗な調子 *ryūrei na chōshi* (*Estilo de ritmo fluido y*

---

<sup>974</sup> Idem., p. 83-84; el argumento citado se encuentra en las páginas 659-660 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

*elegante*) están escritos para que sea difícil distinguir el enlace entre las frases o los vocablos y para que, con ello, todo el texto dé la impresión de seguir sin interrupciones. Según Tanizaki, el texto de la *Historia de Genji*, —que se analizará en una sección posterior—, sería un buen ejemplo de este estilo. En la época en la que fue escrita esta obra aún no existían pronombres relativos en japonés —entrando en la era Meiji, aparece un estilo llamado 欧文脈 *ōbunmyaku*, adaptación de la morfosintaxis occidental, y también los pronombres relativos empiezan a emplearse—, por tanto, los textos en *wabun-tai* de entonces solían consistir en frases cortas. Aún así, Tanizaki recalca que la autora de dicha obra logró alargar las frases de los textos recurriendo a las técnicas de no hacer destacar la separación de las frases, emplear la variación del final de verbo y eliminar los sujetos. Dicho de otra manera, la eliminación del sujeto funciona precisamente para que no destaque la separación de las frases y sirve, a su vez, para no estropear la sensación de fluidez del texto. No sólo obras clásicas como la *Historia de Genji* o 雨月物語 *Ugetsu monogatari* (*Cuentos de lluvia y de luna*)<sup>975</sup> (1776), sino también las obras de escritores de la literatura japonesa moderna como Izumi Kyōka (1873-1939), Satomi Ton (1888-1983), Uno Kōji (1891-1961) o Satō Haruo (1892-1964) eran escritas con este estilo y técnica.<sup>976</sup>

En cuanto a los textos del 簡潔な調子 *kanketsu na chōshi* (*Estilo de ritmo conciso y claro*), hay que decir que resultan completamente distintos al estilo de ritmo fluido y elegante: por tanto, es un estilo de textos que va en contra del estilo de la *Historia de Genji* a causa de que cada palabra e incluso cada letra funcionan para destacar con claridad la separación de una frase con la otra. Si el estilo del ritmo fluido y elegante lo evocan textos del japonés clásico *wabun-tai*, este estilo lo evocarían textos de expresión china *kanbun-tai*, que producirían una sensación rítmica y marchosa al leerlos. Tanizaki considera que las obras de Shiga Naoya son ejemplos de este estilo, ya que escribía eligiendo las palabras más adecuadas y fáciles de comprender, retocando lo

---

<sup>975</sup> Ueda Akinari, 雨月物語 [*Ugetsu monogatari* / *Cuentos de lluvia y de luna*] 1776; consiste en nueve cuentos fantásticos; traducida por Sakai Kazuya, Madrid, Editorial Trotta, 2002.

<sup>976</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon* / *Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkann* / *Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 89. El argumento citado se encuentra en las páginas 664-666 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

escrito hasta el límite de eliminar todo lo innecesario.<sup>977</sup>

Por otro lado, Tanizaki considera que los estilos de ritmos distintos expuestos previamente se pueden dividir a su vez en dos estilos que serían, de un lado, los textos de tendencia similar a la *Historia de Genji* y aquellos de tendencia opuesta a ella. Dicho en otras palabras, los primeros son de estilo del japonés literario clásico *wabun-tai* y los segundos son del de expresión china *kanbun-tai*. Del mismo modo, Tanizaki denomina los textos en pro de la *Historia de Genji* como los de *mōrō-ha* o *daradara-ha*,<sup>978</sup> y los contrarios a ella como *tekipaki-ha* —por así decirlo, correspondería al estilo de *kanketsu na chōshi*—. <sup>979</sup> Dicho esto, estas denominaciones *mōrō-ha* / *daradara-ha* o *tekipaki-ha* tratan del ritmo de los textos; no obstante, *冷静な調子* el *reisei na chōshi* (*Estilo de ritmo sereno y calmado*) difiere de los demás estilos expuestos en este punto, ya que no es clasificable ni entre los similares a la *Historia de Genji* ni entre los que se distancian de ella. La causa está, según Tanizaki, en que los autores que optan por este estilo de ritmo sereno y calmado parecen no pretender dar fluidez a su texto: actuarían más bien como si discurrieran al modo en que lo hace la observación de un científico que saca sus conclusiones a través de un análisis minucioso. El texto en sí no tiene nada para objetarle; sin embargo, su ritmo resulta más bien monótono y un poco accidentado. En efecto, el texto está escrito de manera muy llana pero minuciosa, como si fuera un informe científico fruto de una investigación exhaustiva que incluso pudiera producir una sensación aburrida o de tedio al leerlo.<sup>980</sup> Tanizaki clasifica a Mori Ōgai (1862-1922) como escritor de estilo contrario al de la *Historia de Genji*, y considera que su estilo literario puede incluirse tanto en la categoría de ritmo conciso y claro como en la de ritmo sosegado y calmado. Con todo, señala que tendría una tendencia más marcada hacia el estilo de ritmo sosegado y calmado. Por su parte, las obras de Natsume

---

<sup>977</sup> Idem., p. 90; el argumento citado se encuentra en las páginas 667-670 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

<sup>978</sup> La palabra "mōrō" significa "confuso", "ambiguo" o "desconcertado", literalmente, pero Tanizaki se expresa con este adjetivo para señalar la característica de los textos escritos de forma dilatada. "Daradara", por su parte, es la onomatopeya para indicar el aspecto sin ritmo ni orden.

<sup>979</sup> La palabra "tekipaki" es la onomatopeya para expresar que se despacha o sucede de manera ágil y desenvuelta.

<sup>980</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *文章読本 [Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos]*, Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en *谷崎潤一郎全集第21巻 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkann / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21]*, Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 65 y p. 93-94. El argumento citado se encuentra en las páginas 640 y 670-671, respectivamente, de Anexo II de la tesis, traducido la por la autora de esta.

Sōseki (1867-1916) publicadas en 1905 como 薙露行 *Kairo kō* [El viaje a El Cairo] o 倫敦塔 *Rondon-tō* (La Torre de Londres; seguido de el museo Carlyle)<sup>981</sup> también muestran estas características.<sup>982</sup>

El 飄逸な調子 *hyōitsu na chōshi* (Estilo de ritmo jovial y despreocupado), según Tanizaki, sería una variante del estilo de ritmo fluido, aunque diera la impresión de que los autores de este estilo, como Mushanokōji Saneatsu (1885-1976) o Satō Haruo, hubieran escrito sus obras sin albergar ninguna ambición por captar la atención de los lectores ni por hacer que sus obras se convirtieran en el arquetipo del texto bien redactado. Más bien parece que escribieron simplemente tal y como les llegaba la inspiración.<sup>983</sup> Por su parte, el ゴツゴツした調子 *gotsugotsu shita chōshi* (Estilo de ritmo rudo y poco elaborado) sería un variante del estilo de ritmo conciso y claro; los textos de este estilo parecen mal redactados a primera vista; sin embargo, lo cierto es que los autores tenían la pretensión de escribir así intencionadamente. Los escritores de este estilo piensan que los textos escritos en ritmo fluido y elegante o con ritmo conciso y claro no podrían hacer que quedara grabado nada acerca de su contenido en la mente de los lectores después de leerlos. La razón estaría en que las palabras y frases resultarían "fluidas" y se leerían "de un tirón" y en que, al mismo tiempo, resultarían demasiado fáciles de comprender. En cambio, los textos del estio de ritmo rudo y poco elaborado cuesta leerlos porque sus efectos sobre vista y oído no son agradables. Ahora bien, después de su lectura, les queda a los lectores la imagen de la obra.<sup>984</sup> Sobre este aspecto, Yamamoto Natsuhiko opina lo mismo en su obra 文語文 *Bungo-bun* [Textos del japonés literario clásico]: "Se olvidan del significado del texto cuando son fáciles de comprender. Es necesario incluir palabras o kanji difíciles para que queden en la mente de los lectores".<sup>985</sup>

---

<sup>981</sup> Natsume Sōseki, 倫敦塔 (*Rondon-tō* / La Torre de Londres; seguido de El museo Carlyle), Palma de Mallorca, Olañeta, 2013

<sup>982</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon* / Manual para elaborar textos], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21卷 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan* / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 94. El argumento citado se encuentra en las páginas 671-672 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

<sup>983</sup> Idem., p. 95; el argumento citado se encuentra en la página 673 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

<sup>984</sup> Idem., p. 96-97; el argumento citado se encuentra en las páginas 673-675 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

<sup>985</sup> Yamamoto Natsuhiko, 文語文 [*Bungo-bun* clásico / Textos en japonés literario clásico], Tokio, Bunshun Bunko, 2003, p. 180; la frase citada ha sido traducida por la autora de la tesis.

Si los textos de la última clasificación, los de estilo de ritmo rudo y poco elaborado, están compuestos con frases difíciles de leer de forma intencionada, una obra de Tanizaki, *盲目物語 Mōmoku monogatari (El cuento de un hombre ciego)*, publicada en 1931, se puede clasificar, en consecuencia, dentro de este estilo: Tanizaki escribió esta obra mayoritariamente en *hiragana* de forma deliberada, ya que pretendió que coincidiera el efecto del habla entrecortada del anciano ciego con el tiempo que los lectores tardaban en captar el significado de cada vocablo imaginando a qué *kanji* correspondería. Para ello, sustituyó las palabras en *hiragana* por las de *kanji*. Dicho en otras palabras, Tanizaki aprovechó el efecto en un doble sentido: el primero es que a los lectores les quedaba grabado el argumento en su mente al leer un texto complejo. Lo conseguía por obligarles a prestar atención a cada frase del texto.<sup>986</sup> En segundo término, se aprovechaba del efecto visual de manera inversa: de forma intencionada no permitía captar el significado ni la separación de los vocablos a causa de estar en *hiragana*, cuando en su lugar la presencia de *kanji* facilitaría el entendimiento global del significado. Además, supondría la prueba de que esta aplicación del efecto audiovisual fue posible porque los lectores seguían leyendo en "voz alta" mentalmente, aunque supuestamente hoy en día ya nadie lo haga —por el contrario, según Tanizaki, la gente lee con la "voz interior", mientras que el "oído interior" lo escucha. Por lo tanto, aunque digan que "leen callados", al fin y al cabo leen en voz alta—.<sup>987</sup>

### 5.5. Valores defendidos por Tanizaki

A través de dos ensayos, *Las limitaciones del estilo coloquial del japonés moderno* y *Manual para elaborar textos*, Tanizaki señala que la lengua es una herramienta útil para transmitir tanto información como sentimientos. No obstante, señala también que la lengua no es omnipotente y que incluso a veces puede volverse perjudicial por ser propensa a plasmar y moldear mensajes bajo ideas estereotipadas.<sup>988</sup>

---

<sup>986</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *文章読本 [Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos]*, Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21卷 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkann / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 95-96. El argumento citado se encuentra en las páginas 674-675 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

<sup>987</sup> *Idem.*, p. 28. El argumento citado se encuentra en las páginas 597-598 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

<sup>988</sup> *Idem.*, p. 12-13. El argumento citado se encuentra en la página 578 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.



Para que los lectores cuestionen el potencial del japonés literario moderno, que tiende a emplear vocablos en demasía, Tanizaki expone algunos aspectos de la lengua japonesa con el fin de reivindicar sus características y aplicarlas al uso del japonés literario clásico en nuestros tiempos. Para ello, prosigue de la siguiente forma:

1. Se debe llevar a cabo una reconsideración acerca de la cualidad de los vocablos en las obras clásicas.
2. Hay que tratar de emplear palabras fáciles de comprender y familiares para los lectores.
3. Se debe tener en cuenta el efecto de omitir los sujetos y su relación con las expresiones respetuosas *keigo*.
4. Otra propiedad a tener en cuenta es el uso del habla masculina y femenina.
5. También es pertinente atender a la existencia de "huecos invisibles".
6. Otra cualidad es lo que Tanizaki define como la "virtud de silencio".

#### **5.5.1. La reconsideración de la cualidad de los vocablos en las obras clásicas.**

Entre los defectos del japonés literario en lenguaje coloquial que se han expuesto en el Capítulo III, el que más cuestiona Tanizaki es el de que el tema de los textos queda difuso a causa de un uso más que abundante de vocablos. La prueba de ello es la carta de la lectora, aportada previamente, que él critica por repetir los mismos adjetivos y/o emplear metáforas que no suscitan ningún efecto. En su lugar, Tanizaki ensalza el modo de usar los verbos y adjetivos en las obras clásicas, donde los mismos verbos y adjetivos tienen significados diferentes; dicho en otro modo, los mismos vocablos abarcan un amplio abanico de significados. Para demostrarlo, Tanizaki cita en su ensayo *Manual para elaborar textos* un pasaje de *Sarashina nikki* [*Diario de Sarashina*]:<sup>99</sup>

足柄山といふは、四五日かねておそろしげにくらがりわたれり。やうやう入り立つ麓のほどだに、空の景色、はかばかしくも見えず。えもいはず茂りわたりて、いとおそろしげなり。麓にやどりたるに、月もな

---

<sup>99</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; la cita se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 22-23. El argumento citado se encuentra en las páginas 589-590 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

く暗き夜の、闇にまどふやうなるに、女三人、いづくよりともなくいで来たり。五十ばかりなる一人、二十ばかりなる、十四五なるとあり。庵の前に傘をささせてすゑたり。男ども火をともして見れば、昔こはたといひけむが孫といふ。髪いと長く、額いとよくかかちて、色白くきたなげなくて、さてもありぬべき下仕などにてもありぬべしなど、人々あはれがるに、声すべて似るものなく、空にすみのぼりてめでたく歌をうたふ。人々いみじうあはれがりて、けぢかくて、人々もて興ずるに、「西国の女はえかからじ」などいふを聞きて、「なにはわたりにくらぶれば」とめでたく歌ひたり。見る目のいときたなげなきに、声さへ似るものなく歌ひて、さばかり恐ろしげなる山中に立ちてゆくを、人々あかず思ひて皆泣くを、幼なきこころには、まして此のやどりをたたむ事さへあかずおぼゆ。

まだ暁より足柄をこゆ。まいて山の中のおそろしげなる事はむかたなし。雲は足の下にふまる。山のなからばかりの、木の下、わづかなるに、葵のたゞ三筋ばかりあるを、世はなれてかかる山中にしも生日けむよと、人々あはれがる。水はその山に三処ぞ流れたる。

(Ashigara-yama to iu wa, shigonichi kanete osoroshige ni kuragari watareri. Yôyô iritasu fumoto no hodo dani, sora no keshiki, hakabakashiku mo miezu. E mo iwazu shigeri watarite, ito osoroshige nari. Fumoto ni yadori taru ni, tsuki mo naku kuraki yoru no yami ni madou yô naru ni, onna mitari, izuku yori tomonaku ide kitari. Gojû bakari naru hitori, nijû bakari naru, jûshigo naru to ari. Iori no mae ni karakasa wo sasasete suetari. Otoko-domo hi wo tomoshite mireba, mukashi Kohata to iikemuga mago to iu. Kami ito nagaku, hitai ito yoku kakarite, iro shiroku kitanage nakute, satemo arinu beki shimozukae nado nitemo arinubeshi nado, hitobito awaregaru ni, koe subete niru mono naku, sora ni suminoborite medetaku uta wo utau. Hitobito imijiu awaregarite, kejikakute, hitobito motekyôzuru ni, "Nishiguni no onna wa ekakaraji" nado iu wo kikite, "Naniwa watari ni kurabureba" to medetaku utaitari. Miru me no ito kitanagenaki ni, koe sae niru mono naku utaitaite, sabakari osoroshige naru yamanaka ni tachite yuku wo, hitobito akazu omohite mina naku wo, osanaki kokochi niwa, mashite kono yadori wo tatamu koto sae akazu oboyu.)

Mada akatsuki yori Ashigara wo koyu. Maite yama no naka no osoroshige naru koto iwamu kata nashi. Kumo wa ashi no shita ni fumaru. Yama no nakara bakari no, ki no shita no, wazuka naru ni, aoi no tada misuji bakari aru wo, yo hanarete kakaru yamanaka ni shimo oikemuyo to, hitobito awaregaru. Mizu wa sono yama ni midokoro zo nagare taru.)<sup>90</sup>

<sup>90</sup> La traducción del pasaje citado es: "The mountains called Ashigara loomed menacingly on the horizon for four or five days. Once we entered the foothills, we could not even see the complexion of the sky clearly, and the trees were indescribably thick; how frightening it was! On a dark night with no moon, when anyone would lose his say in the darkness, out of nowhere appeared three women entertainers. One was about fifty, one about twenty, and the other about fourteen or fifteen. In front of our lodging they set up a large umbrella and sat down. When our servants brought torches so that we could see, one of them said,

En este texto, se repiten varias palabras como *おそろしげ* (*osoroshige*), *きたなげなし* (*kitanagenashi*), *あわれがる* (*awaregaru*), *めでたく* (*medetaku*) y *あかず思ふ* (*akazu omou*). Concretamente, la primera palabra, "osoroshige", aparece hasta cuatro veces —Tanizaki dice que le da la impresión de que la autora no sabía otro vocablo aparte de este—. Así mismo, la segunda palabra "kitanagenashi" aparece dos veces, la tercera, "awaregaru" tres veces, mientras que la cuarta "medetaku" y la última "akazu omou" aparecen dos veces cada una. La palabra "osoroshige" tiene función de verbo y adjetivo; como verbo significa "tener miedo" o "sentir peligro"; como adjetivo, su significado abarca desde la acepción "lúgubre", "amenazador", "preocupado", "inquieto" hasta la de "sorprendente" o "admirable". Por otro lado, el adjetivo "kitanagenashi" —que en el texto aparece conjugado como "kitanagenaku" y "kitanagenaki"— significa "no dar impresión desagradable" o "estar limpio", mientras el verbo "awaregaru" posee un gran abanico de significados que van desde "sentirse muy triste" o "sentir lástima" hasta "maravillar", "elogiar" y "compadecerse". La palabra "medetashi" —"medetaku" sería su forma conjugada— está clasificada en el diccionario de lenguaje clásico *旺文社古語辞典* (*Ōbun-sha, Kogo jiten*) como verbo, aunque su significado en calidad de adjetivo como "elogiable", "magnífico", "destacado", "maravilloso", "admirable", o "merecedor de la celebración", mientras que el verbo "akazu omou" —"akazu oboyu" es su variante— sería "sentirse insatisfecho", "ser insuficiente", "sentir pesar", "no hartarse" o "seguir gustando".<sup>991</sup>

---

«We are the descendants of the famous Kohata of the old days.» The women's hair was very long with lovely sidelocks hanging down; their skin was white and clean. Much impressed, people said, «They hardly seem suited to this sort of life. Why, they would not be out of place as maidservants for the nobility.» The women's voices were incomparable as they sang wonderful songs that seemed to ring clear in the sky. We all were very moved and had the women move closer, so excited we were. When they overheard someone say, «There couldn't be entertainers as fine as these in the West Country,» they sang in a splendid way: «When you compare us with those of Naniwa...» Their appearance was unsullied, and when they sang, their voices could not be matched. When they rose to go bak into the mountains that were so menacing, everyone regretted their going and broke into tears. In my young heart, I regretted even that I would have to leave this temporary lodging. At the first light of dawn, we crossed the Ashigara Mountains. There is no way to describe how even more frightening it was in the middle of them. Why, the clouds — we walked upon them. Right in the middle of the mountains in a small space under the trees were just three stalks of the *aoi* shrub. When someone said, «Here in a place like this isolated from the world, I wonder how it has managed to grow?» people found it very poignant. The river of that mountain flows in three branches." Traducido por Sonja Arntzen e Itō Moriyuki, New York, Columbia University Press, 2018, versión Kindle, location No. 653-674/4441. Por no encontrar la traducción en castellano, la autora de esta tesis ha recurrido a la versión en inglés.

<sup>991</sup> Matsumura Akira, Yamaguchi Akiho, Wada Toshimasa (Eds.), *旺文社 古語辞典 [Ōbun-sha Kogo*

Entre los significados de cada vocablo, por lo que se observa, hay algunos que se pueden considerar sinónimos y otros que no tienen ninguna afinidad entre uno y otro y que incluso pueden ser antónimos. Por añadido, algunos significados han mantenido casi el mismo significado hasta la actualidad — "lúgubre" o "amenazador" en el adjetivo "osoroshige", "compadecerse" o "sentir lástima" en el verbo "awaregaru", todos los significados mencionados arriba para el adjetivo "medetashi" así como "no hartarse" o "seguir gustando" para el verbo "akazu omou"—, mientras otros ya han perdido su significado de antaño. Según Kindaichi Haruhiko (1913-2004), en la lengua japonesa la variedad de sílabas no es abundante y, como consecuencia, hay que intentar expresarse con palabras combinando dichas sílabas, que son escasas; por ello resulta que existen palabras con la misma pronunciación aunque significado distinto.<sup>992</sup> Al margen de los vocablos que siguen teniendo el mismo significado que en tiempos pasados, mientras se pueda comprender el significado del texto en general con la ayuda del contexto, se podría concluir que la abundancia o escasez de la variedad en cuanto a vocablos no tendría mucha importancia.

En contraposición al texto clásico, en el que cada vocablo puede abarcar una gran amplitud de significados diferentes, también se cita un pasaje de una novela norteamericana traducida, titulada *An American Tragedy* (1925), de Theodore Dreiser, donde se describe la escena de un intento de homicidio por parte del protagonista: alinean once adjetivos para describir con "claridad" la expresión del homicida y cuatro adjetivos para "aclarar" el motivo del crimen. Aunque en la gramática japonesa los adjetivos también se conjugan y el enlace entre las palabras queda disimulado, en el texto original en inglés aparecen varios "yet" y "and" para continuar el párrafo. Tal y como apunta la crítica de Kobayashi Hideo (1902-1983), que Tanizaki cita en su ensayo:

これはドライザアの描いたクライドの顔である。精細な心理解析の見本を沢山みせられてゐる私達は、この文章を別段見事だとも感じない。併し彼がもつと精細にクライドの顔を心理的に分析してみせてくれたとしても、読む者は決してクライドのほんたうの顔を思ひ浮べる事は出来ぬのである。

---

*jiten / Diccionario del japonés clásico de la editorial Ōbun-sha*, Tokio, Ōbun-sha, 1960, p. 225, p. 364, p. 60, p. 1167 y p. 21, respectivamente.

<sup>992</sup> Kindaichi Haruhiko, *日本語(上) [Nihongo (jō) / La lengua japonesa, la primera parte]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 1988, p. 108.

(Kore wa Dreiser no egaita Clide no kao dearu. Seisaina shinri-kaiseki no mihon wo takusan miserareteiru watashitachi wa, kono bunshō wo betsudan migoto datomo kanjinai. Shikashi kare ga motto seisai ni Clide no kao wo shinri-teki ni bunsekishite misete kureta toshitemo, yomu mono wa kesshite Clide no hontō no kao wo omoiukaaberu koto wa dekinu node aru / Es la cara de Clide que Dreiser describe. Como nosotros vemos a menudo muchos ejemplos de minuciosos análisis psicológicos, no sentimos admiración por lo que describe este texto. Aunque el autor pretendiera demostrar con mucho más detalle el análisis de su movimiento psicológico a través del semblante de Clide, los lectores no podrían imaginar su verdadero rostro.)<sup>993</sup>

Ante esta crítica, Tanizaki argumenta que una propiedad de la lengua inglesa es que sería apta para alinear múltiples adjetivos, pero no de la lengua japonesa.<sup>994</sup> Sin embargo, si la lengua inglesa es adecuada para apilar varios verbos o adjetivos a la hora de expresar una cosa, tal y como considera Tanizaki, en cambio, la lengua japonesa, por su parte, sería capaz de expresar varias cosas con las mismas palabras, o bien una misma cosa en pocas palabras; por añadido, el hecho de emplear muchas palabras no siempre revierte en un enriquecimiento de la calidad del texto. Este es el punto donde se situaría de hecho el modo de emplear los vocablos con varios significados en las obras clásicas japonesas. También tendría que ver, por un lado, con la idiosincrasia de la propia lengua japonesa, por la que se disponen "huecos invisibles" y, por otro, con la cuestión de la connotación de sus textos, de la que se hablará más adelante.

### **5.5.2. El intento por emplear vocablos fáciles de comprender y familiares para los lectores.**

En cuanto a la elección de palabras, Tanizaki hace hincapié en los siguientes puntos:

---

<sup>993</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21卷 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 40-41. La traducción del argumento citado se encuentra en las páginas 611-612 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

<sup>994</sup> Idem., p. 41 y p. 45; la traducción del argumento citado se encuentra en la página 612 y las páginas 616-617 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

1. Se deben escoger vocablos fáciles de comprender y de uso habitual.
2. Se deben escoger todo lo posible vocablos antiguos de uso familiar desde tiempos pasados.
3. Al no encontrar vocablos adecuados entre antiguos, se debe recurrir a vocablos nuevos.
4. Escoger preferentemente una palabra de origen extranjero o coloquial familiar antes que un modismo de difícil comprensión y poco frecuente, aunque la palabra tenga fundamento.

Por añadido, a modo de advertencia menciona que no se deberían inventar palabras a criterio de cada cual en ningún caso: independientemente de si se encuentra o no la solución entre las cuatro reglas citadas arriba.<sup>995</sup>

Tanizaki considera que elegir un vocablo fácil de comprender para la mayoría es lo primordial. Para ilustrarlo, cita un ejemplo en el que cuenta cómo Bai Juyi recitaba sus poemas delante de unos ancianos incultos y, si había en ellos alguna palabra que los ancianos no comprendieran, la sustituía inmediatamente por otra más sencilla.<sup>996</sup> Así mismo, lo que Tanizaki denomina "vocablos nuevos" son aquellos que originalmente eran vocablos de origen occidental que, una vez introducidos a Japón después de la restauración Meiji, fueron "traducidos" aplicando el modo de composición en *kanji*. Como se ha expuesto en el Capítulo III, por la naturaleza de ideograma del *kanji*, esta forma de escritura podía expresar y hacer comprender visualmente lo que significaban los vocablos de origen occidental. De hecho, gracias a la aplicación de *kanji* en los términos técnicos y científicos occidentales, los japoneses pudieron asimilar nuevos vocablos sin gran dificultad. No obstante, Tanizaki señala que el exceso de difusión de los vocablos escritos en *kanji* resultó moldear los conceptos y fijar de paso la relación concreta de un concepto y una palabra, haciendo con ello perder opciones dentro del abanico de diferentes formas de expresarse.

Por ello, al mismo tiempo que recalca este hecho entre los cuatro principios anteriores, Tanizaki defiende también la importancia de conservar sinónimos y

---

<sup>995</sup> Idem., p. 67. La traducción del argumento citado se encuentra en la página 642 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

<sup>996</sup> Idem., p. 72. La traducción del argumento citado se encuentra en la página 647 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

expresiones variadas en el "cajón", para escoger así la opción más adecuada entre las posibilidades que cada cual puede barajar. Por ejemplo:

私は彼に見られていることを意識していた。

(*Watashi wa kare ni mirarete iru koto wo ishiki shiteita / yo era consciente de que él me estaba observando*)

私は彼に見られていることを知っていた。(感じていた、ことに気がついていた)

(*Watashi wa kare ni mirarete iru koto wo shitte ita, kanjite ita, koto ni ki ga tsuite ita / yo sabía que él me estaba observando, yo sentía..., yo notaba...)*<sup>97</sup>

Estas son frases que Tanizaki cita en su ensayo *Manual para elaborar textos*, donde el vocablo 意識する (*ishiki suru / ser consciente*) no es un término específico ni mucho menos, pero sí suena algo inflexible o, al menos, demuestra no encajar del todo en el contexto del pasaje. También serían válidas expresiones como 知っている (*shitte iru / saber*), 感じている (*kanjite iru / sentir*) o 気がついている (*ki ga tsuite iru / notar*). En cambio, la palabra "ishiki suru" es la única que encaja en el tramo del pasaje desde el punto de la vista del autor y sería, en consecuencia, la elección adecuada. Es decir, dependiendo de la situación o del contexto, habría que calibrar cuál es el vocablo idóneo —teniendo "ser consciente", "saber", "sentir" o "notar" como alternativas, por ejemplo—. Para este fin, lo que Tanizaki prescribe no es buscar y emplear palabras difíciles, sino tener conocimiento del mayor número posible de vocablos o expresiones que tengan afinidad con lo que se intenta describir.

En el apartado anterior, se ha expuesto que Tanizaki defiende el amplio abanico de significados que un vocablo poseía en las obras clásicas; sin embargo, según parece, en este apartado afirmarí­a lo contrario. Prescribe, de hecho, el conocimiento de muchos vocablos para expresar lo mismo. No obstante, aunque Tanizaki aboga por algo que parece contradictorio, lo que pretende en realidad es dar énfasis al hecho de que, en el fondo, la cuestión consiste en el empleo de las palabras adecuadas con el argumento "no hay más que una palabra que encaje mejor", es decir: en la operación por la que se

---

<sup>97</sup> Idem., p. 75. La traducción del argumento citado se encuentra en las páginas 650-651 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

logra "poner cada cosa en su sitio".<sup>998</sup> Por añadido, y como un caso excepcional, si no se encuentra una palabra adecuada, Tanizaki aconseja escoger entonces una que pudiera insinuar lo que se quiere expresar y dejar el aspecto de su detonación a la imaginación de los lectores.<sup>999</sup>

### 5.5.3. El efecto causado por la omisión de sujetos y su relación con las expresiones respetuosas *keigo*.

En cuanto a la cuestión de omitir el sujeto, Tanizaki comenta en su ensayo *Las limitaciones del estilo coloquial japonés actual* que, hoy en día, si los estudiantes redactaran un texto sin sujeto, sus profesores se lo reprocharían independientemente de que fuera gramaticalmente correcto: Tanizaki defiende que, aunque se puede incluir el sujeto en las oraciones, resulta más elegante omitirlo.<sup>1000</sup> ¿Por qué razón Tanizaki consideraba que resultaban más elegantes las oraciones sin sujeto? Remontándonos a lo que se ha expuesto previamente en el apartado acerca del efecto musical y en referencia a la obra *la Historia de Genji*, de Murasaki Shikibu, se ha comentado ya cómo la autora logró alargar las frases de su texto empleando un final variado para los verbos y eliminando los sujetos. Por añadido, a través de la presencia de expresiones respetuosas *keigo* — *sonkei-go* y *kenjō-go*— logra insinuar quién habla a quién o cuál es la posición y relación de los distintos personajes, sin que ello resulte confuso para el desarrollo de la historia.

Concretamente, Tanizaki cita un párrafo del Capítulo de *Utsusemi* en su ensayo:

ねられ給はぬままに、われはかく人に憎まれてもならぬを、こよひなんはじめて憂しと世をおもひしりぬれば、はづかしうて、ながらふまじくこそ思ひなりぬれなどのたまへば、涙をさへこぼして伏したり。いとらうたしとおぼす。

---

<sup>998</sup> Idem., p. 69; la traducción del argumento citado se encuentra en la página 644 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

<sup>999</sup> Idem., p. 76; el argumento citado se encuentra en las páginas 650-651 de Anexo II, traducido por la autora de esta tesis e incluido en ella.

<sup>1000</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *現代口語文の缺點について* [*Gendai kōgo-bun no ketten ni tsuite* / *Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno*], Tokio, Kaizō, 1929; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan* / *Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 166-167. La traducción del argumento citado se encuentra en las páginas 556-557 de Anexo I de la tesis, realizada por la autora de esta.



(Nerare tamawanu mama ni, ware wa kaku hito ni nikumarete mo narawanu wo, koyoi nan hajimete ushi to yo wo omoi shiri nureba, hazukashiute, nagarau majiku koso omoi narinure nado notamaeba, namida wo sae koboshite fushitari. Ito rôtaishi to obosu.)<sup>1001</sup>

En este fragmento del texto, hay dos sujetos omitidos, los cuales consistirían en dos frases; sin embargo, con la ayuda de las expresiones respetuosas *keigo*, se entiende qué parte de la frase corresponde al príncipe Genji y cuál concierne a su escudero Kogimi. La razón está en que para hablar del príncipe se emplean verbos en forma respetuosa como *ねられ給はぬ* (*nerare tamawanu / sin poder dormir*), *のたまえば* (*notamaeba / decir*), u *おぼす* (*obosu / parecerle*), mientras que para referirse a Kogimi, el verbo empleado aparece en la forma normal *伏したり* (*fushitari / agacharse, acostarse*). Al omitir los sujetos, las frases pueden continuar sin interrumpirlas con la ayuda de la flexión verbal y las partículas relacionantes que funcionan como conjunción; incluso a pesar de la inexistencia de los sujetos, que de hecho serviría para disimular la separación de las frases y aportar un ritmo fluido al texto.

Por añadido, expresiones como *行幸* (*gyōkō / la visita del emperador a algún sitio*) y *行啓* (*gyōkei / la visita de la emperatriz a algún sitio*) son expresiones respetuosas en sí mismas y no requieren de su combinación con ningún verbo, ya que su uso se reserva exclusivamente para referirse a los emperadores. Según Tanizaki, como no podían pronunciar sus nombres de manera directa, fueron creadas estas palabras para indicar a quiénes se estaban refiriendo.<sup>1002</sup> Estas palabras son un caso excepcional, ya que son vocablos de uso exclusivo para personajes concretos; sin embargo, también se puede considerar que las expresiones respetuosas son, en general, fórmulas para referirse a figuras a las que se ha de tratar con respeto. En ellas, y sin necesidad de

---

<sup>1001</sup> Es el primer párrafo del capítulo *Utsusemi* cuya traducción sería "Genji seguía sin poder conciliar el sueño. —No estoy acostumbrado a que me traten de ese modo —se quejaba—. ¡Ahora sé de qué es capaz una mujer sin entrañas! Me siento tan avergonzado que dudo mucho que pueda seguir viviendo... Kogimi lloraba de compasión, y sus lágrimas le hacían parecer todavía más encantador.", la versión es de Xavier Roca-Ferrer, Barcelona, Ediciones Destino, S.A., 2007, p. 141.

<sup>1002</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *現代口語文の歛點について* [*Gendai kōgo-bun no ketten ni tsuite / Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno*], Tokio, Kaizō, 1929 y *文章読本* [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; las citas se encuentran en las obras incluidas en *谷崎潤一郎全集第21巻* [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 167 y p. 129, respectivamente; . La traducción de las citas se encuentra en la página 557 de Anexo I y la página 714 de Anexo II de la tesis, respectivamente, realizada por la autora de esta.

revelar su identidad, podría omitirse el sujeto que serviría en otros casos para nombrar a dichas figuras. En ese sentido, las expresiones respetuosas y la omisión del sujeto han de ser de uso conjunto.

Con todo ello, otro ejemplo sería el del título de un texto teatral del propio Tanizaki, *愛すればこそ Ai sureba koso [Porque te quiero]* (1921), en el que no hay sujeto y en el que tampoco existen expresiones respetuosas. Tanizaki comenta por añadido en su ensayo *Las limitaciones del estilo coloquial japonés actual* el caso de un traductor ruso que no sabía cómo traducir el título de dicha obra a causa de que le resultaba imposible determinar quién amaba a quién. El propio Tanizaki piensa que esta expresión puede dar una impresión más universal al omitir el sujeto, y logra con ello de paso crear un escenario concreto, al mismo tiempo que un ambiente abstracto.<sup>1003</sup> El argumento de la obra es que la madre ama a su hija descarriada, que se fugó con su novio — un personaje a todas luces degenerado—. Por su parte, la hija ama a su pareja, aunque este resulte ser un rufián y, mientras tanto, el que fuera el prometido de la hija, aunque desengañado, sigue amándola. Hay que añadir que en este triángulo, incluso el novio depravado de la hija en realidad también la ama. Es decir, se trata de una obra que describe una realidad psicológica intrincada de distintos personajes y sus emociones. Para darle connotación, Tanizaki aprovechó la característica de la lengua japonesa por la que no requiere la presencia del sujeto. Aprovechó dicha característica para reflejar con ella lo complejo de la situación de los personajes, teniendo por más conveniente para conseguirlo el no indicar el personaje que correspondía a cada sujeto. Por ello, ante la pregunta de cómo traducir el título de esta obra al ruso, Tanizaki comenta que el título traducido al inglés "*I love you*" le daba la impresión de limitar el efecto de la connotación.<sup>1004</sup> Sin embargo, aún así, "I" no indica a quién de los personajes señala ni tampoco "you" aclara a quién corresponde.

Por así decirlo, es la ambigüedad de no aclarar el sujeto la que ayuda a crear

---

<sup>1003</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *現代口語文の缺點について [Gendai kōgo-bun no ketten ni tsuite / Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno]*, Tokio, Kaizō, 1929 y *文章読本 [Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos]*, Tokio, Chūō Kōron, 1934; las citas se encuentran en las obras incluidas en *谷崎潤一郎全集第21巻 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21]*, Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 162 y p. 143-144, respectivamente; . La traducción de las citas se encuentra en la página 550 de Anexo I y la página 731-732 de Anexo II de la tesis, respectivamente, realizada por la autora de esta.

<sup>1004</sup> Idem., p. 162 y p. 144; la traducción del argumento citado se encuentra en la página 550 de Anexo I y las páginas 731-732 de Anexo II de la tesis, respectivamente, realizada por la autora de esta.

la elegancia en los textos. Esta ambigüedad, en este caso concreto, resultaría completamente opuesta al carácter del japonés literario en lenguaje coloquial, cuya pretensión consiste precisamente en expresar todo de forma detallada y con todos los vocablos posibles. No obstante, el hecho de expresarse de forma velada, dando lugar a la imaginación de los lectores, tiene un punto en común con la idea que Tanizaki sugiere acerca de la belleza oculta en penumbra en su obra *El elogio de la sombra*.

#### 5.5.4. El uso de los lenguajes masculino y femenino.

Como se ha expuesto en el Capítulo III, el habla femenina se formó a partir de la era Meiji basándose en el lenguaje de doncellas de la corte. Sin embargo, aparte del proceso de evolución del habla femenina y del proceso político que se halla detrás de ella, Tanizaki piensa que la diferencia del habla de hombres y mujeres es una de las características propias de la lengua japonesa y que también debería aprovecharse.<sup>1005</sup> Por ello, critica la política educativa de su tiempo, por la que se enseñaba en las escuelas a todos los alumnos a redactar textos de forma neutral, independientemente de su sexo —dice en el ensayo "*¿Qué necesidad hay de cercenar las características de la lengua japonesa?*"—.<sup>1006</sup> Si uno de los defectos de los textos escritos en japonés literario en lenguaje coloquial sería la poca variedad en la terminación de sus frases —sólo con *です* (*desu*) o *ます* (*masu*)—, Tanizaki opina que recurrir a las terminaciones que revelan el género del hablante como *だよ* (*dayo*), *だね* (*dane*), *さ* (*sa*), *わ* (*wa*), *わよ* (*wayo*), *のよ* (*noyo*) o *なのよ* (*nanoyo*), entre otras —independientemente de que estas terminaciones coloquiales sirvan, en principio, para recalcar o suavizar el tono del habla o insinuar algo que no se quiere expresar verbalmente—, también podrían resultar útiles para ampliar el abanico de la variedad. Lo cierto es que con estas terminaciones se nos facilita el identificar quién habla y, de paso, si es hombre o mujer. Al mismo tiempo, dependiendo de si estas terminaciones se combinan o no con expresiones respetuosas,

---

<sup>1005</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *文章読本 [Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos]*, Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en *谷崎潤一郎全集第21巻 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21]*, Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 103-105. La traducción del argumento citado se encuentra en las páginas 682-683 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

<sup>1006</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *現代口語文の缺點について [Gendai kōgo-bun no ketten ni tsuite / Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno]*, Tokio, Kaizō, 1929; el argumento citado se encuentra en *谷崎潤一郎全集第21巻 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21]*, Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 179. La traducción del argumento citado se encuentra en la página 570 de Anexo I de la tesis, realizada por la autora de esta.

podría sumarse más información acerca de aspectos como la relación que existe entre los personajes, la posición entre ellos, su edad, etc.

Para observarlo de forma concreta, se citará un fragmento de 蓼食う虫 *Tade kuu mushi* (*Hay quien prefiere las ortigas*) (1928), que refleja una conversación entre los miembros del matrimonio que la protagoniza:

「早いことを云やあ、阪急で行って上筒井から自動車の方がいいだろう。……しかしそうすると、此処で別れてもいい訳なんだな」

「あなたは？」

「僕は心齋橋をぶらついて帰る」

「じゃあ、……もしか先にお帰りになったら、十一時に迎えに出ているように仰って下さらない？ 電話をかけるつもりだけれど」

("Hayai koto wo iyaa, Hankyū de itte Kamitsutsui kara jidōsha no hō ga ii darō. —Shikashi sō suru to, koko de wakaretemo ii wake nanndana"

"Anata wa?"

"Boku wa Shinsaibashi wo buratsuite kaeru"

"Jaa, .....moshika saki ni okaeri ni nattara, jūichi-ji ni mukae ni deteiru yōni osshatte kudasaranai? Denwa wo kakeru tsumori dakeredo")<sup>1007</sup>

En este fragmento de la obra, la primera y la tercera frase son del marido y la segunda y la cuarta son de la esposa. Podemos saberlo, por ejemplo, por la palabra "anata", que significa "usted" o "tú" dependiendo del contexto, y que también es una palabra que emplean exclusivamente las esposas para dirigirse a su marido. En la cuarta frase, la esposa dice "okaeri ni nattara" (si vuelves) u "osshatte kudasaranai" (querrás pedir) en lenguaje *sonkei-go* —en la era Shōwa, cuando Tanizaki publicó esta obra, las esposas de buena familia usaban dicho lenguaje también al dirigirse a su propio esposo—, mientras que el marido siempre le hablaba a su mujer de manera informal y

---

<sup>1007</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 蓼食う虫 (*Tade kuu mushi / Hay quien prefiere las ortigas*), Osaka y Tokio, Periódico Osaka Mainichi y Periódico Tokio Nichi-Nichi. El fragmento citado se encuentra en edición de bolsillo de dicha obra, Tokio, Shinchō Bunko, 1951, p. 42. La obra está traducida por María Luisa Borrás, Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A., 1997, p. 43-44; la traducción de este fragmento de la obra es "—Toma el tren eléctrico y luego un taxi. Podemos despedirnos aquí. — ¿Y tú qué harás? —Daré una vuelta y después iré a casa. —Si llegas antes que yo, ¿querrás enviar a alguien que vaya a buscarme a la estación a eso de las once? Aunque de todas formas lo más probable es que llame".

despreocupada.

La ventaja del uso de un habla masculina y otra femenina radica en que pueden omitirse las frases explicativas acerca de quién dijo una frase dentro de una conversación y fórmulas como "dijo él" o "contestó ella", etc. Igualmente, por no ser necesario aclarar precisamente quién mencionó esa frase en una conversación, también resultaría efectivo a la hora de omitir el sujeto. Como se ha mencionado previamente, la diferencia en el habla de hombres y mujeres puede señalar la relación que existe entre ellos. Sin embargo, esa distinción no se limitaría sólo a los casos en los que es posible distinguir el sexo de uno u otro, sino que puede tener el mismo efecto a la hora de clarificar cualquier relación: entre un hombre y otro o entre una mujer y otra. Como prueba de ello:

「しかし人形も思いの外だよ、深雪を使っているのなんぞはそう下手でもないじゃないか」

「そうですね、もう少し原始的なところがあってもいい筈ですね」

「こう云うものは何処でやっても大体型がきまってるんだな、義太夫の文句に変わりがない以上、手順が同じになる訳だから」

「淡路特有の語りかた、と云うようなものはないんでしょうか」

「聞く人が聞くと、淡路浄瑠璃と云っていくらか大阪とは違うんだそうだが、私なんかには分からないね」

("Shikashi ninghō mo omoi no hoka dayo, Miyuki wo tukatte iru no nanzo wa sō heta demo nai ja naika")

"Sō desunee, mō sukoshi genshi-teki na tokoro ga attemo ii hazu desunee"

"Kō iu mono wa doko de yattemo daitai kata ga kimatterundana, *gidayū* no monku ni kawari ga nai ijō, tejun ga onaji ni naru wake dakara"

"Awaji tokuyū no katari-kata, to iu yō na mono wa nain de shōka"

"Kiku hito ga kiku to, Awaji jōruri to itte ikuraka Osaka towa chigaunda sōdaga, watashi nanka niwa wakaranaine")<sup>1008</sup>

---

<sup>1008</sup> Idem., p. 148 en versión original y p. 144 en la traducción al castellano; la traducción del pasaje citado es: —Pues las marionetas son muy buenas, y el marionetista que manipula a Miyuki no es de despreciar. —Cierto, pero podría tener un toque más primitivo, ¿verdad? —Estas representaciones tienen en todas partes las mismas características. El texto del *gidayu* no varía y lo mismo le ocurre a la acción escénica. — ¿Y el estilo coral peculiar de Awaji? —Hay quien lo encuentra distinto del de Osaka, pero a mí no me lo parece. Para mí, Osaka y Awaji son muy parecidos.

Es una conversación entre el protagonista y su suegro, en la que se observa la diferencia de edad y se insinúa la distancia que existe entre estos dos personajes también por el lenguaje con el que hablan: el suegro le habla al marido de su hija en lenguaje coloquial con expresiones como "ja naika", "kimatterundana", "wake dakara" o "wakaranaine", mientras que el yerno le contesta en *teinei-go* con variantes como "desunee" o "de shōka", que se emplean como una fórmula suave de consentimiento. En cambio, y a pesar de que los dos hablantes son hombres, la relación que existe entre esas dos personas será la que dictamine el tono con el que hablan y hará que dicha conversación resulte diferente a la del ejemplo anteriormente expuesto:

「わざと喧嘩を吹っかけてみたらどんなもんだ」

「そいつも駄目だだね。お互に芝居してるのが分かってるんじゃ、『出て行け』『出て行きます』と云うようなことを口先でばかり言い合ってたって、いざと云う時急に泣き出しちゃうだろうね」

「何しろ手数のかかる夫婦だよ、別れるのにまでいろいろ贅沢を云うんだから。……」

("Waza to kenka wo fukkakete mitara donna monda".

"Soitsu mo dame dane. Otagai ni shibai wo shiteru noga wakatterunja, 'Deteike!' 'Deteikimasu!' to iu yōna koto wo kuchisaki de bakari iiatatte, iza to iu toki kyūni nakidashichimau darōne".

"Nanishiro tesū no kakaru fūfu dayo, wakareru noni made iroiro zeitaku wo iundakara. ....")<sup>1009</sup>

De las tres frases de la conversación, la segunda es del protagonista, mientras la primera y la tercera son de su amigo. A diferencia de la conversación entre el protagonista y el suegro, no se observa ninguna expresión respetuosa, sino que todas las terminaciones de frase son informales con fórmulas como "monda", "dane", "darōne", "dayo" y "dakara": el lenguaje de la conversación demuestra su despreocupación y la relación franca que existe entre ellos.

Así mismo, si la conversación se desarrolla entre mujeres, ¿qué aspectos demostraría? En esta obra, los principales personajes femeninos son la protagonista y la joven concubina de su padre. Este es un fragmento de una conversación entre ellas:

---

<sup>1009</sup> Idem., p. 61 en versión original y p. 61-62 en la traducción al castellano; la traducción del pasaje citado es: — ¿Y si presentaras una demanda? —No se conseguiría nada. Ambos sabríamos que estábamos representando una comedia: «Vete», le diría. «Me voy», contestaría, y llegado el momento de poner en práctica las palabras uno u otro romperíamos a llorar. —Ese sí que es un problema matrimonial, si los hay. Decididos a obtener el divorcio, y convirtiendo la decisión en una auténtica carrera de obstáculos.

「いっつも面白いものをたんと見ておいでやすよって、たまには人形もよろしおすやる」

「あたしさっきから義太夫語りの顔つきばかり見ているの、あの方がよっぽど面白いわ」

("Itsumo omoshiroi mono wo tanto mite oide yasu yotte, tama niwa ningyō mo yoroshi osu yaro")

"Atashi sakki kara gidayū-gatari no kaotsuki bakari mite iru no, ano hō ga yoppodo omoshiroi wa")<sup>1000</sup>

En este fragmento, a pesar de que se observa que no hay mucha diferencia de edad entre la protagonista y la concubina de su padre, y aunque haya diferencia en el lenguaje que emplea cada una —la concubina habla el dialecto de Kioto y la protagonista habla en japonés estándar, por lo que el primer habla resulta meloso y el segundo algo frío—, la concubina le habla a la protagonista en lenguaje respetuoso, y ésta replica en tono cortante, insinuando con ello la poca relación que existe entre estas dos mujeres.

Aparte de no requerir textos explicativos como "él dijo" o "ella pensó", tal como se ha mencionado anteriormente, la ventaja de la existencia del habla masculina y la femenina no se limitaría únicamente a indicar el sexo del hablante, sino que también haría que los textos de conversaciones pudieran mostrarse más variados por su lenguaje y por la variedad de terminaciones en las frases que en ellos aparecen. De esa manera, servirían para señalar aspectos como la posición de los personajes, la relación que existe entre ellos e incluso su realidad psicológica en un momento dado.

### **5.5.5. La existencia de *huecos invisibles***

Tanizaki desarrolla sus opiniones en sus dos ensayos basándose en la idea de que la lengua no es omnipotente sino que, más bien, resulta un instrumento imperfecto. Por ello, también hace hincapié en la opinión de que, cuanto más se empeñan los textos del japonés literario en lenguaje coloquial en expresar todo de forma detallada empleando para lograrlo todos los vocablos que se le ocurran al autor, más difusa y dilatada resultará la exposición de sus textos. Por añadido, y bajo la premisa de que la

---

<sup>1000</sup> Idem., p. 25 en versión original y p. 26 en traducción al castellano; la traducción del pasaje citado es: —Con tantas diversiones como deben de tener— interrumpió O-hisa—, imagino que de vez en cuando les gustará un espectáculo tan plácido y agradable como las marionetas. —Me he estado fijando en los cantantes. Son mucho más interesantes que las marionetas —dijo Misako.

lengua no es omnipotente, sino imperfecta, Tanizaki sugiere que precisamente por eso deben, más bien, aprovechar el defecto de dicha naturaleza imperfecta para convertirlo en una ventaja. Sin embargo, ¿cómo podría aprovecharse dicho defecto para convertirlo en un "aliado"? Tanizaki aboga en primer lugar por la necesidad de comprender el valor de los elipsis entre líneas: en tiempos pasados, la gente escribía textos dejando ocultas algunas palabras entre líneas —"huecos invisibles", según la denominación de Tanizaki— que daban connotación al texto. Si la omisión del sujeto puede dar una impresión generalizada y un ambiente abstracto en un escenario concreto, tal como se ha mencionado anteriormente, Tanizaki también opina que los "huecos invisibles" servirían para enriquecer y hacer más elegantes los textos. Cita como ejemplo de ello en *Manual para elaborar textos* una misiva de Rai Sanyō (1780-1832):

いつぞやの研、愛玩仕候、又あれほどのものならずとも、至つて小さく、かさはあの位の物ほしく候、ご  
存か、小革箱有<sub>レ</sub>之、其中に入れ組み研箱に仕度候、法帖硯は入り不<sub>レ</sub>申候、御心懸置き可<sub>レ</sub>被<sub>レ</sub>  
下候<sup>901</sup>

(Itsuzoya no *suzuri*, aigan itashi sōrō, mata are hodo no mono narazu tomo, itatte chiisaku,  
kasa wa ano kurai no mono hoshiku sōrō, gozonji ka, chiisaki kawabako kore ari, sono naka  
ni irekumi *suzuri* bako ni shitaku sōrō, *Hōchō-suzuri* ha hairi mōshi sōraezu, okokorogake  
oki kōmuru beku kudasare sōrō)

En esta carta, Rai Sanyō comenta a su destinatario que está buscando un *suzuri* —una plancha de piedra para preparar tinta china—. Tanizaki señala, a su vez, dónde se posicionan dichos huecos invisibles, añadiendo las palabras y frases ocultas correspondientes entre paréntesis marcadas en negrita:

いつぞやの研、愛玩仕候、又あれほど (**立派な**)ものならずとも、至つて小さく、かさはあの位の物ほしく  
候、(**足下は**)ご存か(**と思ひますが、小生の手許に**)、小革箱有<sub>レ</sub>之(**候間**)其中に入れ組み研  
箱に仕度(**故に**)候、法帖硯は入り不<sub>レ</sub>申候(**えども、小さい研がありましたら**)御心懸置き可<sub>レ</sub>被<sub>レ</sub>

---

<sup>901</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el pasaje citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichiro, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 135; la traducción del pasaje citado se encuentra en la página 721 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.



下候<sup>1012</sup>

(Itsuzoya no *suzuri*, aigan itashi sōrō, mata are hodo <**rippa na**> mono narazu tomo, itatte chiisaku, kasa wa ano kurai no mono hoshiku sōrō, <**sokomoto wa**> gozonji ka <**to omoimasu ga, shōsei no temoto ni**>, chiisaki kawabako kore <**sōrō aida**> sono naka ni irekumi *suzuri* bako ni shitaku <**yue ni**> sōrō, *Hōchō-suzuri* ha hairi mōshi sōra <**edomo, chiisai *suzuri* ga arimashitara**>, okokorogake oki kōmuru beku kudasare sōrō)<sup>1013</sup>

En primer lugar, al comparar los dos textos de la misiva, se observa que sujetos como 足下 (*sokomoto* / usted) y 小生 (*shōsei* / yo, de manera humilde) están omitidos en el primer texto. No obstante, resulta obvio que no es necesario aclarar el sujeto en la comunicación directa entre remitente y destinatario de la misiva; más bien, cuando existe complicidad entre las personas interesadas, la omisión del sujeto evitaría la redundancia del texto y serviría para crear fluidez en el contenido. Así pues, los pronombres demostrativos que aparecen en esta misiva como *あれほど* (*are hodo* / como aquel) y *あの位* (*ano kurai* / como aquel) también indican la complicidad que existe entre ellos; aunque estas palabras no aportan ninguna información concreta para la gente ajena a ella, esta es compartida implícitamente entre el autor de la misiva —en este caso, Rai Sanyō— y su destinatario, por lo que no existe necesidad de aclarar este punto. De hecho, los pronombres demostrativos *これ* (*kore* / este, esta), *それ* (*sore* / ese, esa) y *あれ* (*are* / aquel, aquella) o los adjetivos demostrativos *この* (*kono* / este, esta), *その* (*sono* / ese, esa) y *あの* (*ano* / aquel, aquella) suelen ser empleados más bien para señalar algo de manera implícita, como por ejemplo en:

「あの映画、見た？」(Ano eiga, mita? / ¿Has vista aquella película?)

「どの映画？」(dono eiga? / ¿A qué película te refieres?)

「オスカーを取ったあの映画よ」

(Oscar wo totta ano eiga yo / Me refiero a aquella película premiada con el Óscar)

「その映画ならまだ見てないわ」

<sup>1012</sup> Idem., p. 135. El pasaje citado se encuentra en la página 721 de Anexo II de la tesis.

<sup>1013</sup> La traducción del párrafo es: "Tengo mucho aprecio por la piedra para preparar la tinta china *suzuri* que me regaló el otro día, no obstante, me gustaría tener una más pequeña y más o menos del mismo peso, aunque no fuera tan buena como aquella; usted sabrá que tengo un estuche de cuero y pienso encajarla en él. Como la plancha *Hōjō-suzuri* no entra, me alegraría que usted recordara que estoy buscando una pequeña", traducida por la autora de esta tesis, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

(Sono eiga nara mada mite naiwa / Si dices esa película, aún no la he visto)<sup>1014</sup>

Es decir, mientras los hablantes son conscientes de tener en común la fuente de información, emplean el pronombre demostrativo *あれ (are)* o el adjetivo demostrativo *あの (ano)*. Sin embargo, cuando entienden que la información no es compartida entre ellos, el pronombre o el adjetivo demostrativo pasa a ser *それ (sore)* o *その (sono)*.

Ahora bien, ¿se puede esperar el mismo efecto cuando el texto está dirigido a un número indeterminado de lectores? Para contestar a esta pregunta, volvamos al fragmento del texto que cita Tanizaki perteneciente a *Diario de Sarashina*.<sup>1015</sup> Como se ha expuesto en un apartado anterior, en el texto de dicha obra se repiten varios verbos y adjetivos que abarcan múltiples significados. Entre ellos, algunos pueden considerarse como sinónimos y otros pueden considerarse sin ninguna semejanza entre ellos. Por ejemplo, si se emplea la palabra "osoroshige" como verbo, significa "tener miedo" o "sentir peligro", términos con una cierta afinidad. Sin embargo, si se emplean como adjetivos pueden tener el significado de "lúgubre", "amenazador", "preocupado" e "inquieto" y pueden considerarse como sinónimos. "Sorprendente" y "admirable" también forman parte del significado de "osoroshige", pero no se observa en ellos ninguna afinidad con los primeros cuatro significados. Así mismo, el verbo "awaregaru" puede significar "sentirse muy triste", "sentir lástima", "compadecerse", "maravillarse", o "elogiar" y, aunque los tres primeros significados pueden considerarse como sinónimos, el significado de los dos últimos no muestra ninguna cercanía con los primeros. Se puede decir lo mismo del verbo "akazu omou", que significa "sentirse insatisfecho", "ser insuficiente", "sentir pesar", "no hartarse" o "seguir gustando", donde los dos últimos son muy distintos de los tres primeros significados.

Aunque se han listado sólo los vocablos que Tanizaki señala en su ensayo, las obras clásicas están escritas, en general, con vocablos que pueden abarcar múltiples significados. Esto indica, en consecuencia, que los coetáneos de las obras clásicas podían leer e interpretar escogiendo el significado que mejor se ajustara a cada palabra. Es decir, los autores de las obras clásicas en su día también eran conscientes de que sus lectores interpretarían cada palabra según el significado que los autores deseaban que

---

<sup>1014</sup> Las frases han sido creadas por la autora de esta tesis.

<sup>1015</sup> Véase p. 360-363 de esta tesis.

escogieran; por así decirlo, en ese punto se producía una complicidad entre los autores y los lectores. El caso del abanico de significados para solo un vocablo no tiene una relación directa con la creación de los "huecos invisibles" en un escrito, pero sí la tiene con estas dos funciones que sirven para no expresar todo verbalmente y, con ello, contribuir a crear textos elegantes a través de la complicidad de quienes interactúan — autor y lector, remitente y destinatario, etc.—, independientemente de si su número es indeterminado o no y a causa de que, en el fondo, existe un punto en común entre sus funciones comunicativas.

### 5.5.6. La "virtud de silencio"

Si en China y Occidente hay gente que destaca por su capacidad oratoria, Tanizaki señala que, en su lugar, la idiosincrasia de los japoneses es la de ser poco elocuentes. En efecto, en Japón se tiende a menospreciar la elocuencia y se considera que no decir todo lo que se piensa o se quiere expresar es un comportamiento virtuoso.<sup>1016</sup> Además, añade que los japoneses han elevado el silencio hasta el nivel de un arte y señala el 腹芸 (*haragei*) como un buen ejemplo de ello. Este era en origen un término para referirse a la interpretación de aquellos actores que demuestran su realidad psicológica sin recurrir a acciones llamativas ni lenguaje exagerado. Sin embargo, hoy día ha derivado hacia un sentido por el que se entiende como la "facultad de demostrar su capacidad o habilidad a través de las actuaciones, sin expresar sus intenciones abiertamente".<sup>1017</sup> Aparte de esta expresión, por ejemplo, expresiones como 以心伝心 (*ishin denshin / mutua comprensión tácita*) o 肝胆相照らす (*kantan ai terasu / entenderse mutua y perfectamente sin expresar con palabras*) también indican que los japoneses no cuentan con palabras para hacer más efectiva la comunicación y su entendimiento, sino que más bien dan mayor importancia a lo que se oculta detrás de lo expresado en la comunicación en general. Así mismo, la expresión 目は口ほどに物を言う (*me wa kuchi hodo ni mono wo iu / los ojos son tan elocuentes como la boca*) también indica que

---

<sup>1016</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkann / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 37. La traducción del argumento citado se encuentra en la página 607 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

<sup>1017</sup> Idem., p. 37-38; la traducción del argumento citado se encuentra en las páginas 607-608 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

existe una manera de comunicar los sentimientos o las emociones que no recurriría a la expresión oral.

La comunicación o la comprensión mutua entre los implicados sin contar con el poder de las palabras no se realiza a través de un silencio absoluto, sino que se trataría de expresar dicha comunicación de forma verbal empleando el mínimo de palabras posible en lugar de explayarse con todo detalle. Si este "silencio conveniente", por denominarlo así, es la técnica que se aplica a lo verbal, el "hueco invisible", que se ha expuesto en el apartado anterior, haría referencia a las expresiones "silenciadas" en los textos. Hay que decir, por tanto, que el "silencio conveniente" y el "hueco invisible" prácticamente tendrían la misma función y añadir, a la vez, que el quid de ambos se encontraría en basarse implícitamente en un acuerdo mutuo y tácito. Por decirlo de forma inversa, sin conseguir previamente un vínculo implícito entre los interesados esta técnica no podría manifestar su efecto.

Si Tanizaki aprecia el hecho de expresar o escribir de forma velada —dejando oculto aquello que no se expresa claramente detrás de palabras o entre líneas y apelando a la comprensión de sus destinatarios o interlocutores— es porque da mucha importancia al efecto que las insinuaciones producen a través de dichas técnicas. Por ello mismo hay que recordar que Tanizaki elogia la existencia de la penumbra en los ensayos *陰翳礼讃* *In'ei raisan* (*El elogio de la sombra*) (1933) y en *青春物語* *Seishun monogatari* [*Reminiscencias de mi juventud*] (1932), en los que recalca lo majestuosos que parecen los atuendos rituales de los monjes budistas bordados de oro al emerger en medio de la oscuridad sólo con la lumbre de los cirios o lo fantasmagórico de la aparición de los actores del teatro *Nō*, vestidos con sus vestuarios ricamente bordados de colores llamativos, que pierden su efecto en la penumbra. También, entre otros ejemplos, estaría el de las *geishas* y *maikos* con los *kimonos* de preciosos dibujos, cuando, bailan en un escenario alumbrado solo por las velas invitando con ello a un mundo de ensoñación.<sup>1018</sup> Es decir, si los objetos quedan ocultos a medias en la penumbra, no solo se hace perder la impresión de mal gusto de los colores llamativos,

---

<sup>1018</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *陰翳礼讃* (*In'ei raisan / El Elogio de la Sombra*), Tokio, Keizai Ōrai, 1933; la obra está incluida en 谷崎潤一郎随筆集 *Tanizaki Jun'ichirō zuihitsu-shū* [*Antología de los ensayos de Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Iwanami Bunko, 1985, p. 199-201, y la traducción efectuada por Julia Escobar, Madrid, Ediciones Siruela, S.A, 1994 p. 53-39; *青春物語* [*Seishun monogatari / Reminiscencias de mi juventud*], Tokio, Chūkō Bunko, 1984, p. 96-98.

sino que también se consigue hacer volar a la imaginación acerca de aquello que no se ve. Si esto es un truco efectivo para obtener el efecto estético deseado, de igual manera dicho artificio resultaría efectivo al dejar el habla o el escrito en penumbra, encendiendo la imaginación de los lectores o interlocutores y estimulándoles con ello a captar lo que se oculta tras lo oral o lo escrito. Así pues, Tanizaki recalca la importancia de apelar al efecto imaginativo para amplificar con ello la impresión y, así mismo, reprende la expresión verbalizada que con todo lujo de detalles hace venirse abajo dicho efecto.

## 5.6. El análisis de los textos

En este apartado se analizarán los textos de algunos de los escritores que Tanizaki menciona en sus ensayos, con el fin de comprobar los valores defendidos por él y que se han expuesto previamente.

Para ello, se dividirá en tres partes este apartado: una primera dedicada a textos de obras clásicas, una segunda para textos del japonés literario clásico y, por último, una tercera dedicada a textos del japonés literario en lenguaje coloquial. Los textos de obras clásicas por los que se empezará se centran en la *Historia de Genji*, ya que Tanizaki menciona y cita algunos de sus fragmentos para hablar de las ventajas del estilo literario clásico en sus ensayos. Por añadido, hay que señalar que llevó a cabo la traducción de esta obra en hasta tres ocasiones a lo largo de su vida. Después del comentario, se hará el análisis de los textos del japonés literario clásico y, finalmente, el de los textos del japonés literario en lenguaje coloquial. Los escritores que Tanizaki menciona en sus ensayos —y los que aquí se emplearán— desarrollaron sus actividades creativas durante las eras Meiji, Taishō y Shōwa. Así, en referencia a los textos del japonés literario clásico y a los del japonés literario en lenguaje coloquial, se distribuirán en la sección denominada "textos modernos" y en la de "textos contemporáneos"; en la primera se tratarán los textos de Mori Ōgai e Izumi Kyōka, por sus aspectos propios del japonés literario clásico y del japonés literario de lenguaje coloquial —estos son los escritores de la "transición" del clásico al de lenguaje coloquial— mientras en el segundo se tratarán los textos de Nakazato Kaizan, Satō Haruo, Kubota Mantarō y Uno Kōji como integrantes del grupo Taishō y los de Shiga Naoya, Mushanokōji Saneatsu y Satomi Ton como integrantes del grupo Shōwa —en el caso de estos tres últimos escritores sus años de actividades creativas abarcan desde la

era Taishō hasta la era Shōwa—.

### 5.6.1. Referentes clásicos

Como se ha mencionado anteriormente, Tanizaki acometió tres veces a la versión en japonés moderno de la *Historia de Genji*. La causa está en que cuando realizó la primera versión, Japón se encontraba ya en la época bélica y bajo gobierno militar —esta versión fue publicada la versión entre 1939 y 1941— y, guiado por su propio juicio o por petición de la editorial Chūō Kōron, no sólo omitió una buena parte del décimo capítulo 賢木 *Sakaki* (*El árbol sagrado*),<sup>1019</sup> sino que también se vio obligado a tergiversar expresiones por la inquietud que existía acerca de transgredir la dignidad de la familia imperial.<sup>1020</sup> Después de terminar la Segunda Guerra Mundial y recuperarse la libertad de expresión, se llevó a cabo entre 1951 y 1954 la segunda versión, esta vez de forma completa y recuperando en ella el capítulo que se había visto obligado a suprimir en la primera versión. La tercera y última versión se realizó entre 1964 y 1965.

En la primera versión, Tanizaki empleó el estilo de lenguaje coloquial con el verbo である (*de aru*) o であった (*de atta*) como finalización; sin embargo, muchas críticas la calificaron como la tonalidad "rígida" y también como una versión que daba la impresión de tratarse más bien de un texto de conferencia. Por ello, en la segunda versión procuró acercar lo escrito a lo oral y sustituyó también la finalización del verbo por la de であります (*de arimasu*) o でありました (*de arimashita*), en forma de *keigo*.<sup>1021</sup> En la tercera versión, sustituyó la ortografía antigua por la nueva; sin embargo, para Tanizaki, este hecho no se limitaba solo a la cuestión de reemplazar la ortografía de los vocablos o modificar el estilo de *kanji* por otros más actualizados, sino que más allá de eso dio mucha importancia al empleo de los vocablos y a la cuestión de si los *kanji* eran adecuados para el estilo, como por ejemplo:

primera versión:

女御や更衣が大勢祇候してをられる中に

---

<sup>1019</sup> El título traducido del capítulo en castellano según la traducción de Xavier Roca-Ferrer, Barcelona, Ediciones Destinos, S.A., 2007.

<sup>1020</sup> Kōno Hitoaki, 谷崎潤一郎 —京都への愛着 [Tanizaki Jun'ichirō —Kyōto heno aichaku / Tanizaki Jun'ichirō —su apego a Kioto], Kioto, Periódico de Kioto, 1992, p. 224-225.

<sup>1021</sup> Idem., p. 227-228.

(Nyōgo ya kōi ga ōzei shikō shite orareru naka ni);

### segunda versión

女御や更衣が大勢祇候してをられました中に

(Nyōgo ya kōi ga ōzei shikō shite orare mashita naka ni);

### tercera y última versión

女御や更衣が大勢伺候していました中に

(Nyōgo ya kōi ga ōzei shikō shite imashita naka ni)<sup>1022</sup>

Estas tres frases significan "entre las numerosas azafatas y damas de la corte";<sup>1023</sup> sin embargo, dependiendo de la versión, la forma del verbo varía. En la primera y la segunda versión, Tanizaki emplea la expresión respetuosa *sonkei-go* ("orareru" y "orare mashita"), en cambio, en la tercera versión la expresión empleada es *teinei-go* ("imashita"). Aunque tanto *sonkei-go* como *teinei-go* son expresiones respetuosas, *teinei-go* es menos respetuosa que *sonkei-go*. No obstante, rebajar el grado de respeto en la expresión no significa que el sentido respetuoso del autor, en este caso Tanizaki, también haya menguado, sino que se trataría más bien de que Tanizaki vislumbró la necesidad o la importancia de hasta dónde se debía implicar el uso de las expresiones respetuosas. Es decir, tal y como se ha mencionado previamente, actualizar la versión "no era una mera cuestión de reemplazar la ortografía" para Tanizaki, ya que debía, de paso, determinar el uso de los vocablos más adecuados en la obra en relación con la aceptación y comprensión así como en función del bagaje lingüístico a disposición de los lectores. A lo largo del trabajo de las tres versiones, la idea de Tanizaki fue constante: los lectores no tenían que sentirse recelosos por estar ante la lectura de una obra clásica, sino que debían disfrutar de ella como si se tratara de una novela cualquiera.<sup>1024</sup>

---

<sup>1022</sup> Ikeda Yasaburō, "解説 潤一郎訳 源氏物語" ["Kaisetsu Jun'ichirō yaku Genji monogatari" / "reseña de la Historia de Genji, versión por Jun'ichirō"], Tokio, Chūō Kōron Shinsha, 1973, p. 490.

<sup>1023</sup> 源氏物語 (*Genji monogatari* / *Historia de Genji*), traducida por Fernando Gutiérrez, Barcelona, Editorial Juventud, 1992, p. 11; la traducción citada de esta versión por no aparecer la traducción de la frase citada en la versión de Xavier Roca-Ferrer.

<sup>1024</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 源氏物語の現代語譯について [*Genji monogatari no gendai-go yaku ni tsuite* / *Sobre la versión de la Historia de Genji en japonés moderno*], Tokio, Chūō Kōron, 1938; esta obra está

Ahora bien, con la premisa de lo mencionado anteriormente, empezaremos el análisis de los textos: el texto citado más adelante es un párrafo del capítulo 空蟬 *Utsusemi* (*El caparazón de la cigarra*)<sup>1025</sup> del texto original y de las tres versiones de Tanizaki. Tal y como se ha expuesto en el apartado previo, en el texto original no aparece el sujeto: sin embargo, por el empleo de expresiones de respeto *keigo*, se puede distinguir de quién se trata el hablante.

#### Texto original:

寝られ給はぬままには、われはかく人に憎まれても慣らはぬを、こよひなむ、始めて憂しと世を思ひ知りぬれば、恥づかしうて、ながらふまじうこそ思ひなりぬれなど宣へば、涙をさへこぼして臥したり。いとらうたしとおぼす。<sup>1026</sup>

(*Nerare tamawanu* mama niwa, "ware wa kaku hito ni nikumaretemo narawanu wo, koyoi namu, hajimete ushi to yo wo omoishiri nureba, hazukashiute, nagaraumajiu koso omoi narinure" nado *notamaeba*, namida wo sae koboshite *fushitari*. Ito rôtaishi to *obosu*.)<sup>1027</sup>

#### La primera versión de Tanizaki (1939)

お寝みになれないままに、「私はこのやうに人に憎まれた覚えはないのに、今宵始めて世の中の辛さを知つたので、もう恥かしくて、生きてゐる空もないやうな氣がして來た」など仰せられると、涙をさへこぼして臥てゐるので、たいそう可愛らしいとお思ひになる。<sup>1028</sup>

(*Oyasumi ni narenai* mama ni, "watashi wa kono yōni hito ni nikumareta oboe wa nai noni, koyoi hajimete yo no naka no tsurasa wo shitta node, mō hazukashikute, ikite iru sora mo nai yōna ki ga shite kita" nado to *ōserareru* to, namida wo sae koboshite *neteiru* node, taisō kawairashii to *omoi ni naru*.)

---

incluida en 谷崎潤一郎全集第21卷 [Tanizaki Junichiro zenshu dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Junichiro, Vol.21], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 328.

<sup>1025</sup> El título traducido del capítulo en castellano según la traducción de Xavier Roca-Ferrer, Barcelona, Ediciones Destinos, S.A., 2007.

<sup>1026</sup> 源氏物語 (*Genji monogatari / Historia de Genji*), Kadokawa Sofia bunko, edición Kindle, con el comentario de Tamagami Takuya, 2014, Vol.1, localización No. 1936.

<sup>1027</sup> La traducción del párrafo es, "Genji seguía sin poder conciliar el sueño. —No estoy acostumbrado a que me traten de ese modo —se quejaba—. ¡Ahora sé de qué es capaz una mujer sin entrañas! Me siento tan avergonzado que dudo mucho que pueda seguir viviendo... Kogimi lloraba de compasión, y sus lágrimas le hacían parecer todavía más encantador." Traducido por Xavier Roca-Ferrer, Barcelona, Ediciones Destino, S.A., 2007, p. 141.

<sup>1028</sup> 源氏物語 (*Genji monogatari / La historia de Genji*), la primera versión por Tanizaki Jun'ichirō, Tokio, Chūō Kōron, 1939, Vol. 1, p. 135.



## La segunda versión de Tanizaki (1951)

お寝みになれませぬので、「私はこのやうに人に憎まれたりしたことはないのに、今宵始めて世の中の辛さを知つたので、もう恥かしくて、生きてゐる空もないやうな気がして來た」などと仰せられますと、涙をさへこぼして臥てゐます。たいそう可愛らしいとお思ひになります。<sup>1029</sup>

(Oyasumi ni naremasenu node, "watashi wa kono yōni hito ni nikumaretari shita koto wa nai noni, koyoi hajimete yo no naka no tsurasa wo shitta node, mō hazukashikute, ikite iru sora mo nai yōna ki ga shite kita" nado to ōseraremasu to, namida wo sae koboshite nete imasu. Taisō kawairashii to oomoi ni narimasu.)

## La tercera versión de Tanizaki (1964)

お寝みになれませんので、「私はこのように人に憎まれたりしたことはないのに、今宵始めて世の中の辛さを知つたので、もう恥ずかしくて、生きている空もないやうな気がして來た」などと仰せられますと、涙をさえこぼして臥ています。たいそう可愛らしいとお思いになります。<sup>1030</sup>

(Oyasumi ni naremasen node, "watashi wa kono yōni hito ni nikumaretari shita koto wa nai noni, koyoi hajimete yo no naka no tsurasa wo shitta node, mō hazukashikute, ikite iru sora mo nai yōna ki ga shite kita" nado to ōserare masu to, namida wo sae koboshite nete imasu. Taisō kawairashii to oomoi ni narimasu.)<sup>1031</sup>

Tanizaki comenta en su ensayo *Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno* que en el texto original no aparece el sujeto y, sin embargo, es fácil adivinar quién es en cada frase a causa del uso del lenguaje respetuoso *keigo* en expresiones como *寝られ給はぬ* (*nerare tamawanu* / お寝になれません *oyasumi ni naremasen* / *sin poder conciliar sueño*), *宣へば* (*notamaeba* / 仰せられます *ōserare masu* / *decir*)<sup>1032</sup> u *おぼす* (*obosu* / お思いになります *oomoi ni narimasu* / *pensar, parecer*).<sup>1033</sup> Se observa que

<sup>1029</sup> 源氏物語 (*Genji monogatari* / *Historia de Genji*), la segunda versión por Tanizaki Jun'ichirō, Tokio, Chūō Kōron, 1959, Vol. 1, p. 89.

<sup>1030</sup> 源氏物語 (*Genji monogatari* / *Historia de Genji*), la tercera versión por Tanizaki Jun'ichirō, Tokio, Chūō Kōron Shinsha, 1973, Vol. 1, p. 115.

<sup>1031</sup> La traducción de estas tres versiones es: "Genji seguía sin poder conciliar el sueño. —No estoy acostumbrado a que me traten de ese modo —se quejaba—. ¡Ahora sé de qué es capaz una mujer sin entrañas! Me siento tan avergonzado que dudo mucho que pueda seguir viviendo... Kogimi lloraba de compasión, y sus lágrimas le hacían parecer todavía más encantador. Traducido por Xavier Roca-Ferrer, Barcelona, Ediciones Destino, S.A., 2007, p. 141.

<sup>1032</sup> En la traducción al castellano es "decir", y el lenguaje en japonés en la obra es de la expresión respetuosa *kenjō-go*, por la que cuya narradora (en este caso, la autora de la obra) eleva la posición del personaje de la obra, el Príncipe Genji.

<sup>1033</sup> También en la expresión respetuosa *kenjō-go*.

Tanizaki cuida en su trabajo para cada versión el uso de las expresiones respetuosas empleadas en el original, y también intenta mantener el mismo ritmo que el texto original. Además, Tanizaki mismo comenta en el ensayo *源氏物語の現代語譯について* [*Genji monogatari no gendai-go yaku ni tsuite* [*Sobre la versión de la "Historia de Genji" en japonés moderno*]] que tenía que seguir el método del original: describir de manera indirecta y con una connotación que pudiera interpretarse de varias maneras —dejar "huecos invisibles"— sin recurrir a una gran variedad de vocablos —mantener, por tanto, la elegancia del japonés literario clásico—. <sup>1034</sup> En comparación con el texto original, Tanizaki utiliza el corchete para indicar la parte en la que habla el príncipe Genji; no obstante, con la palabra *われは* (*ware wa / yo*) se percibe el comienzo de su habla, y con la expresión respetuosa *など言えば* (*nado notamaeba / se quejaba*), también se percibe el momento en el que ha terminado de hablar. Es decir, aunque no haya corchetes en el original, se entiende dónde empieza la conversación y dónde acaba. Así pues, al utilizarlo Tanizaki se alejaba un poco del original quizá con el propósito de facilitar la comprensión de los lectores.

En cuanto al uso del verbo *臥す* (*fusu*), que significa "yacer" o "estar acostado" y que aparece en la única frase que describe una acción de Kogimi, el escudero del príncipe, *涙さへこぼして臥したり* (*namida sae koboshite fushitari / estaba acostado llorando de compasión*), no tiene la pronunciación de "neru" (acostarse, dormir). A pesar de ello, Tanizaki lo describe como *涙をさえこぼして臥ています* (*namida wo sae koboshite nete imasu*) para mantener la homogeneidad "visual" del texto respecto al original empleando el mismo *kanji*, aunque leído de forma distinta y aprovechando con ello una norma antigua implícita con la que es posible leer como se quiera en *kun-yomi* respetando únicamente el significado del *kanji* <sup>1035</sup> aunque adaptando la pronunciación más común de "neru" (*寝ています / nete imasu*). Ocurre lo mismo con el vocablo *お寝になれません* (*Oyasumi ni naremasen / sin poder conciliar sueño*) que se refiere a Genji: el *kanji* *寝* tampoco tiene la pronunciación de "yasumu" —el infinitivo de "oyasumi ni naru" —, pero la acción de "yasumu (descansar)" se asocia con

<sup>1034</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *源氏物語の現代語譯について* [*Genji monogatari no gendai-go yaku ni tsuite* / *Sobre la versión de la Historia de Genji en japonés moderno*], Tokio, Chūō Kōron, 1938; esta obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichiro zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichiro, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1983, p. 327-328.

<sup>1035</sup> Yamaguchi Yōji, *日本語通* [*Nihon-go tsū / Seamos expertos de la lengua japonesa*], Tokio, Shinchō Shinsho, 2016, p. 45-46.

el *kanji* de "dormir".

Con todo ello, a continuación se expondrán para compararlos los mismos textos de un fragmento de otro capítulo de la *Historia de Genji*, concretamente pertenecientes al capítulo de *Suma*: como en el caso de arriba, se adjuntará en primer lugar la transcripción del texto original, en el segundo la de la primera y la tercera versión de Tanizaki y, en último término, la de la otra escritora, Enchi Fumiko (1905-1986), quien trabajó con la versión en japonés moderno de la *Historia de Genji* entre 1967 y 1972. En la primera versión, aunque Tanizaki se esmeró en el uso de las expresiones respetuosas, optó a su vez por emplear la terminación verbal ある / あった (*aru / atta*) o なる / なった (*naru / natta*), al igual que hiciera Enchi. Sin embargo, el estilo de Tanizaki en la primera versión fue criticado porque el lenguaje del texto parecía muy rígido. Por eso, en lugar del empleo de la terminación verbal ある / あった (*aru / atta*) o なる / なった (*naru / natta*), Tanizaki optó por las terminaciones verbales あります / ありました (*arimasu / arimashita*) en su segunda y tercera versión, en un intento por mejorarlas.

### El texto original

世の中いとわづらはしく、はしたなき事のみ増されば、せめて知らず顔にあり経ても、これより増さる事もやと思しなりぬ。かの須磨は、昔こそ人の住みかなどもありけれ、今は、いと里離れ心すごくて、海人の家だにまれになど聞き給へど、人しげくひたたけたらむ住まひは、いと本意なかるべし、さりとて都を遠ざからむも、ふる里おぼつかなかるべきを、人わるくぞ思し乱るる。

よろづの事、来し方行く末思ひ続け給ふに、悲しき事いとさまざまなり。<sup>1006</sup>

(Yo no naka ito wazurawashiku, hashitanaki koto nomi masareba, semete shirazugao ni arihetemo, kore yori masaru koto moya to oboshi narinu. Kano Suma wa, mukashi koso hito no sumika nado mo ari kere, ima wa, ito satobanare kokoro sugokute, ama no ie dani mare ni nado kikitamaedo, hito shigeku hitataketaramu sumai wa, hito hoi nakaru beshi, saritote miyako wo tōzakaramu mo, furusato obotsukanakaru beki wo, hito warukuzo oboshi midaruru.)

Yorozu no koto, koshi kata yuku sue omoi tuzuke tamau ni, kanashiki koto ito samazama

---

<sup>1006</sup> 源氏物語 (*Genji monogatari / Historia de Genji*), Kadokawa Sofia Bunko, edición Kindle, con el comentario de Tamagami Takuya, 2014, Vol. 3, localización No. 464.

nari.)<sup>1037</sup>

### La primera versión de Tanizaki (1939)

世の中がだんだん面倒に、居心地のお悪いことばかりが多くなって来るので、努めて平氣を装うて押し通して行くとしても、今にこれ以上の目に遇はされるかも知れないと、さうお考へになるやうにおなりなされた。

あの須磨と云ふところは、昔こそ人の住家などもあつたものゝ、今はたいそう人里を離れた、物凄しい土地になつてゐて、海人の家さえ稀であると聞いておいでになるけれども、あまり人間の出入りの激しい、おほびらな邊に住まひをするのは不本意であるし、さうかと云つて都を遠く去つて行くのも、故郷のことが氣がかりであらうしなどゝ、はたの見る眼も決まりが悪いほどお迷ひ遊ばして、來し方のことや、行末のことや、よろづのことをお思ひつゞけになり、さまざまの悲しみが胸一杯におなりになる。<sup>1038</sup>

(Yo no naka ga dandan mendō ni, igokochi no warui koto bakari ga ooku natte kuru node, tsutomete heiki wo osoote oshitōshite iku to shitemo, ima ni kore ijō no me ni awasareru kamo shirenai to sō okangae ni naru yō ni onari nasareta.

Ano Suma to iu tokoro wa, mukashi koso hito no sumika nado mo atta mono no, ima wa taisō hitozato wo hanareta, monosugoi tochi ni natte ite, ama no ie sae mare de aru to kiite oideni naru keredomo, amari ningen no deiri no hageshii, ōbira na atari ni sumai wo suru nowa fuhon'i de arushi, sōka to itte miyako wo tōku satte iku nomo, furusato no koto ga kigagari de arōshi nado to, hata no miru me mo kimari ga warui hodo omayoi asobashite, koshikata no koto ya, yukusue no koto ya, yorozu no koto wo omomitsuzuke ni nari, samazama na kanashimi ga muneippai ni onari ni naru.)

### La tercera versión de Tanizaki (1964)

世の中がたいそう面倒に、居心地のお悪いことばかりが殖えて来ますので、努めて平氣を装って行くにしても、今にこれ以上の目に遭うようなことと、思うやうにおなりになりました。

あの須磨は、昔こそ人の住家などもありましたものの、今はたいそう人里を離れた、荒れ果てた感じ

---

<sup>1037</sup> La traducción del pasaje citado es: "La vida de Genji se había convertido en una cadena de reveses y sinsabores. Si continuaba fingiendo que no pasaba nada, podía acabar ocurriendo lo peor, de manera que pensó en la costa de Suma: se decía que gente principal había estado viviendo allí, pero que ahora la había abandonado y sólo quedaban unas cuantas cabañas de unos pocos pescadores y fabricantes de sal. Pero si se decidía a partir, ¿sería capaz de quitarse los asuntos de la Corte de la cabeza? Y, sin embargo, la alternativa —quedarse en la capital— parecía peor aún. El príncipe, con veintiséis años cumplidos, se debatía en un mar de dudas." Traducido por Xavier Roca-Ferrer, Barcelona, Ediciones Destino, S.A., 2007, p. 351.

<sup>1038</sup> 源氏物語 (*Genji monogatari / Historia de Genji*), la primera versión por Tanizaki Jun'ichirō, Tokio, Chūō Kōron, 1939, Vol. 5, p. 1-2.

になっていまして、海人の家さえ稀であると聞いておいでになりますけれども、あまり人の出入りの激しい、賑やかなあたりに住むのは本意ではありません。そうかといって都を遠く離れるのも、故郷のことが気にかかるであろうと、人聞きが悪いほどお迷いになります。来し方のこと、行末のこと、よろずのことをお思いつけになりますと、悲しいことが実にいろいろとあるのです。

(Yo no naka ga taisō mendō ni, igokochi no owarui koto bakari ga fuete kimasu node, tsutomete heiki wo yosootte iku ni shite mo, ima ni kore ijō no me ni au yōna koto mo to, omou yōni onari ni narimashita.)

Ano Suma wa, mukashi koso hito no sumika nadomo arimashita mono no, ima wa taisō hitozato wo hanareta, arehateta kanji ni natte imashite, ama no ie sae mare dearu to kiite oide ni narimasu keredomo, amari hito no deiri no hageshii, nigiyakana atari ni sumu nowa hon'i dewa arimasen. Sōka to itte miyako wo tōku hanareru nomo, furusato no koto ga ki ni kakaru de arō to, hitogiki ga warui hodo o-mayoi ni narimasu. Koshikata no koto, yukusue no koto, yorozu no koto wo o-moitsuzuke ni narimasu to, kanashii koto ga jitsu ni iroiro to aru no desu.)

### La versión de Enchi Fumiko (1967)

世にあるのがひどく煩わしく、耐えきれないようなことばかり積もってくるので、源氏の君は、この上、強いて知らぬ顔をつくって京に暮らしていても、今よりもっと恐ろしい事態が起ってくるかも知れない、遠流などの恥を見ないうち \_\_\_\_\_ に自ら京を退去して、政治に望みを持たぬことを、潔く天下に示したほうがよい、とお考えになるようになった。

あの須磨という所は、昔こそ人の住む家などもあったようであるが、今は大そう里離れて、もの凄く荒れてしまい、海人の苦屋さえ稀にしかないとお聞きになるにつけて、また今の場合、人の出入りが多くざわざわと落ちつかない住居は、わが本意にも叶うまい。それよりはいっそとお考えになるものの、さりとて都から遠ざかるとなれば、また故郷のことが心にかかるに違いないと、未練にあれこれ思い乱れておいでになる。

よろずのことにつけて、はなやかであった昔とこれから先の暗い将来をお思いつけになると、お心に沁みて悲しいことがさまざまあるのだった。<sup>109</sup>

(Yo ni aru noga hidoku wazurawashiku, taekirenai yōna koto bakari tsumotte kuru node, **Genji no kimi wa**, kono ue, shiite shiranu kao wo tsukutte **Kyō ni kurashite itemo**, ima yorimo motto osoroshii jitai ga okotte kuru kamo shirenai, **onru nado no haji wo minai uchi**)

<sup>109</sup> Enchi Fumiko, 円地文子訳源氏物語 [Enchi Fumiko yaku Genji monogatari / Historia de Genji, la versión por Enchi Fumiko], Tokio, Shinchō Bunko, 1980, Vol. 2, p. 9

**ni mizukara Kyō wo taikyo shite, matsurigoto ni nozomi wo motanu koto wo, isagiyoku tenka ni shimeshita hō ga yoi**, to okangae ni naru yō ni natta.

Ano Suma to iu tokoro wa, mukashi koso hito no sumu ie nado mo atta yōde aru ga, ima wa taisō sato hanarete, monosugoi hodo arete shimai, ama no tomaya sae mare ni shika nai to okiki ni naru ni tsukete, mata ima no baai, hito no deiri ga ōku zawazawa to ochitsukanai sumai wa, waga hon'i nimo kanau mai. **Sore yoriwa isso to okangae ni naru monono**, saritote miyako kara tōzakarū to nareba, mata furusato no koto ga kokoro ni kakaru ni chigai nai to, **miren ni** arekore omoi midarete oide ni naru.

Yorozu no koto ni tsukete, **hanayaka de atta** mukashi to korekara saki no **kurai shōrai** wo omoi tsuzuke ni naru to, **o-kokoro ni shimite** kanashii koto ga samzama aru no datta.)

En este párrafo sólo describe el estado psicológico del príncipe Genji, sin que intervenga ningún otro personaje. En cuanto a las dos versiones de Tanizaki, aparte del uso de las terminaciones verbales, básicamente no hay diferencia en cuanto al contenido: sigue la pauta de trasladar fielmente el lenguaje del original, manteniendo el ritmo del texto y omitiendo el sujeto, mientras que Enchi no sólo incluye el sujeto 源氏の君は (*el príncipe Genji*), sino que añade expresiones que no aparecían en el original —se han marcado en negrita con línea discontinua en el texto citado— 遠流などの恥を見ないうちに自ら京を退去して、政治に望みを持たぬことを、潔く天下に示したほうがよい (*onru nado no haji wo minai uchi ni mizukara Kyō wo taikyo shite, matsurigoto ni nozomi wo motanu koto wo, isagiyoku tenka ni shimeshita hō ga yoi*).<sup>1040</sup> Dejando a un lado la traducción de Enchi, según Ikeda Yasaburō, aunque es más frecuente incluir el sujeto en la versión de la *Historia de Genji* al japonés literario en lenguaje coloquial, Tanizaki optó por omitirlo para mantener todo lo posible el ambiente original de la obra.<sup>1041</sup> De hecho, aparte de su uso en las obras clásicas, las expresiones *keigo* no son habituales en el habla actual —debido a la falta de su uso, incluso se nota una cierta confusión en su empleo por parte de los jóvenes— y para quienes no están

---

<sup>1040</sup> La traducción es "sería preferible demostrar a todo el mundo, con buena gana, que no tenía ninguna ambición en la política dejando la capital voluntariamente antes de quedar humillado siendo castigado con el destierro". La traducción ha sido realizada por la autora de esta tesis, por no encontrarse la traducción publicada en castellano de las frases añadidas.

<sup>1041</sup> Ikeda Yasaburō, "解説 潤一郎訳 源氏物語" 卷一 ["Kaisetsu Jun'ichirō yaku Genji monogatari" kan-ichi / "reseña de la Historia de Genji, versión por Jun'ichirō" Vol. 1], Tokio, Chūō Kōron Shinsha, 1973, p. 494-495.

acostumbrados a ellas, a veces resultan complicadas. Por lo mismo, para los lectores actuales, la comprensión del texto resulta más sencilla cuando está claro quién es el sujeto; sin embargo, aún así, si el texto está escrito empleando vocablos de uso común que permitan mantener el ritmo y, por tanto, la elegancia del texto, es preferible en dicho caso omitir el sujeto sin recurrir a la adición de frases inexistentes en el original por parte del traductor.

Concretamente, las expresiones de la segunda versión de Tanizaki 思うようにおなりにになりました (*onari ni narimashita / llegó a pensar*), 聞いておいでになりますけれども (*kiite oide ni narimasu keredomo / aunque ha oído hablar*), お迷いになります (*o-mayoi ni narimasu / no sabía qué hacer*) u お思いつづけになります (*o-omoi tsuzuke ni narimasu / se debatía en un mar de dudas*), frente a las de la primera versión お考へになるようにおなりなされた (*o-kangae ni naru yōni onari nasareta / llegó a pensar*), 聞いておいでになるけれども (*kiite oide ni naru keredomo / aunque ha oído hablar*), お迷ひ遊ばして (*omayoi asobashite / no sabe qué hacer*) y お思ひつづけになり (*o-omoi tsuzuke ni nari / se debatía en un mar de dudas*), respectivamente, en su expresión no albergarían prácticamente diferencias entre ellas, a pesar de que las terminaciones verbales de あります (*arimasu*) o なります (*narimasu*) —en su forma de pasado, ありました (*arimashita*) o なりました (*narimashita*)— den una impresión más cercana. En cambio, Enchi opta por su parte por emplear las formas ある (*aru*) o なる (*naru*) —en pasado あった (*atta*) o なった (*natta*) —, como en お考えになるようになった (*okanngae ni naru yōni ni natta / llegó a pensar*), お聞きになるにつけて (*okiki ni naru ni tsukete / aunque oye hablar*), u 思い乱れておいでになる (*omoi midarete oide ni naru / se atormenta por no saber qué hacer*). Las terminaciones verbales no afectan la naturaleza de las expresiones *keigo* en sí; no obstante, el lenguaje empleado en los textos de Tanizaki da la sensación de que estos se recitan directamente a los lectores, mientras que el lenguaje de Enchi causa la impresión de observar el escenario de la obra de forma objetiva. Por así decirlo, este resultaría precisamente el fruto de los esfuerzos de Tanizaki, quien procuró acercar las expresiones de la traducción al lenguaje habado, haciéndose cargo de las críticas recibidas por la primera traducción, donde el texto se parecía a los textos de lecciones y sonaba poco refinado.<sup>1042</sup>

---

<sup>1042</sup> Kōno Hitoaki, 谷崎潤一郎 —京都への愛着 [Tanizaki Jun'ichirō —Kyōto heno aichaku / Tanizaki Jun'ichirō —su apego a Kioto], Kioto, Periódico de Kioto, 1992, p. 227.

Entonces, la versión en japonés moderno de la *Historia de Genji* por Kakuta Mitsuyo (1967- ), cuya última publicación es de 2017 dedicando tres años para la tarea (2013-2016), opta de forma absoluta por el japonés literario en lenguaje coloquial y, al compararlo con el estilo con el que Tanizaki procuró mantener la esencia y el ritmo del original, su estilo no presentaría ninguna semejanza.

世の中の情勢は光君にとって非常にわずらわしいものとなり、いたたまれない思いをすることも増えてきた。光君はなんとか知らぬ顔で過ごしているけれど、もしやもっとひどい事態になるかもしれないと内心おそれている。

しばらく京を離れることを考え、隠棲の地を考える。かつて在原行平が住んで歌を残した須磨は、昔こそ身分ある人の別荘もあったが、今は人里離れてものさみしく、海土の家すらまれにしかないという話である。人の出入りが多くてざわついた住まいは嫌だし、かといってあまりに都から遠く離れて仕舞えば故郷が恋しくてならないだろうと、見苦しいほど光君は思い悩んでいる。

今までにあったこと、この先のこと、すべてを考え続けてみると、悲しいことがじつに多い。

(Yo no naka no **jōsei wa Hikaru kimi ni totte** hijō ni wazurawashii mono to nari, itatamarenai omoi wo suru koto mo fuetekita. **Hikaru kimi wa** nantoka shiranu kao de sugoshite iru keredo, moshiya motto hidoi jitai ni naru kamoshinai to naishin **osorete iru**.)

**Shibaraku Kyō wo hanareru koto wo kangae, insei no chi wo kangaeru. Katsute Ariwara no Yukihira ga sunde uta wo nokoshita** Suma wa, **mukashi koso mibun aru hito no bessō mo atta ga**, ima wa hitozato hanarete monosamishiku, ama no ie sura marenishi shika nai toiu hanashi de aru. Hito no deiri ga ōkute zawatsuita sumai ha iya dashi, kato itte amari ni miyako kara tōku hanarete shimaeba furusato ga koishikute naranai darō to, migurushii hodo **Hikaru kimi wa** omoi nayandeiru.

Ima made ni atta koto, kono saki no koto, subete wo kangae tsuzukete miru to, kanashii koto ga jitsu ni ooi.)<sup>1043</sup>

---

<sup>1043</sup> Los primeros párrafos del capítulo Suma, de la versión en japonés literario en lenguaje coloquial, por Kakuta Mitsuyo (1967- ), Tokio, Kawade shobō shinsha, 2017, p. 365. La traducción de los párrafos es: "Las circunstancias mundanas se han convertido en muy embarazosas para el príncipe Hikaru, e iban en aumento los rumores por los que se sentía avengonzado. Procuraba hacer caso omiso, fingiendo que no sabía nada, pero temía en su fuero interno que la cosa iba de mal en peor. Llegó a pensar en irse de la capital por un tiempo y pensó a dónde retirarse. En Suma, donde en tiempos pasados Ariwara no Yukihira había vivido y recitado sus poemas, antes había fincas de gente distinguida, pero oía decir que en la actualidad era un pueblo decadente y que apenas quedaban algunas chozas de pescadores. No le apetecía una casa concurrida de gente y bulliciosa, pero también sentiría mucha añoranza si se alejaba demasiado de la capital. Así, el príncipe Hikaru se atormentaba en un mar de dudas." Traducido por la autora de este estudio, por no existir la traducción publicada en castellano de esta versión.



La versión de Kakuta, además de que también incluye frases que no existen en el original —que se han marcado en negrita y con línea discontinua— como *しばらく京を離れることを考え、隠棲の地を考える。かつて在原行平が住んで歌を残した* (*shibaraku Kyō wo hanareru koto wo kangae, insei no chi wo kangaeru. Katsute Ariwara no Yukihiro ga sunde uta wo nokoshita* / *llegó a pensar en irse de la capital por un tiempo y pensó a dónde retirarse... donde en tiempos pasados Ariwara no Yuhikira había vivido y recitado sus poemas*) o *昔こそ身分ある人の別荘* (*mukashi koso mibun aru hito no bessō* / *antes había fincas de gente distinguida*), incluye tácitamente el sujeto *光君* (*Hikaru kimi*), mientras que en las versiones de Tanizaki no aparece. Además, las terminaciones verbales que emplea son de estilo coloquial, como *いる* (*iru*), *あった* (*atta*) o *ある* (*aru*). Como se ha expuesto previamente, la presencia de las expresiones respetuosas *keigo* resulta eficaz cuando se debe indicar implícitamente la posición superior e inferior entre los personajes de una obra sin incluir los sujetos. Dicho de otra manera, para ser posible la omisión de los sujetos, se deben emplear las expresiones *keigo*, ya que estos dos elementos gramaticales se combinan de forma conjunta y se complementan el uno al otro. No obstante, al contrario, cuando el lenguaje empleado es coloquial, las expresiones *keigo* aparecen con menos frecuencia y, por tanto, hay que dejar claro cuál es el sujeto de cada frase para evitar la confusión acerca de las acciones de los personajes.

Cuando el texto estaba pensado para leerlo en voz alta, el objetivo del texto del japonés literario —sea en estilo *kanbun kundoku-tai* o sea en estilo *wabun-tai*— era transmitir emoción a través de vocablos agradables al oído y de una escritura hermosa a la vista. Con ello se conseguía que quedaran grabados en la mente, ya que los lectores comprendían su significado con la ayuda del ritmo del texto. No obstante, cuando el texto del estilo del japonés literario basado en lengua coloquial se dedica únicamente a hacer comprender su contenido, dejando aparte el efecto de la resonancia rítmica, a los lectores también se les priva de disfrutar dicho efecto y, con ello, de poder retener la impresión de la lectura en su mente. Es así que los autores del estilo del japonés literario de lenguaje coloquial se ven obligados a centrarse en explicar la acción con detalle, empleando para ello todos los vocablos posibles.

Por lo tanto, hablando de forma concreta de la versión de las obras clásicas en

lenguaje moderno, en la época en la que Tanizaki realizó dicha translación a la lengua moderna, aún vivía gente que apreciaba el deleite que suscitaban los vocablos agradables para el oído y los de buena caligrafía para la vista. Sin embargo, según nos acercamos a nuestros tiempos, la gente va siendo más ajena a este efecto y, traductoras como Enchi o Kakuta se ven obligadas a añadir las frases veladas en el original o añadidas por propia voluntad de las traductoras; un hecho que ellas creen necesario para la comprensión de los lectores. La misma causa tiene el hecho de añadir textos inexistentes en el original para rellenar los "huecos invisibles" que la gente coetánea de las obras clásicas podía detectar por el ritmo de su lectura en voz alta —fuera física o mentalmente— y complementar mentalmente con las palabras que faltaban. Sin embargo, el público de la actualidad ya no es capaz de leer aquello que queda oculto entre líneas. Ello se debe a que, al dejar de leer en voz alta, los lectores en nuestros días habrían perdido la capacidad de percepción de dichos "huecos invisibles"; el hecho de no saber encontrarlos ha terminado por obligar a los escritores a explicar todo con detalle, recurriendo a todos los verbos y adjetivos posibles.

### 5.6.2. Referentes modernos

En lo que concierne a los textos de referentes modernos, se citarán los textos de Mori Ōgai (1862-1922) y de Izumi Kyōka (1873-1939): escritores predecesores a Tanizaki que empezaron sus respectivas trayectorias creativas cuando aún sobrevivía el japonés literario clásico. Antes de empezar con los textos de Ōgai en este apartado, se recordará un poco su trayectoria: hay que mencionar, en primer lugar, que poseía una doble faceta de escritor y traductor por un lado y de médico militar e higienista por otro. Como escritor y traductor, fue pionero del romanticismo japonés y escribió en japonés literario clásico 雅文体 *gabun-tai*<sup>1044</sup> una obra llamada *La trilogía alemana* —compuesta por las obras 舞姫 *Maihime* (*La bailarina*)<sup>1045</sup> (1890), うたかたの記 *Utakata no ki* [*Crónica de lo efímero*] (1890) y 文づかひ *Fumi-zukai* [*El mensajero de misivas*] (1891)—. Aunque siguió presentando sus obras en japonés literario clásico hasta 1907,

---

<sup>1044</sup> Maeda Ai, 近代文学の胎動 [*Kindai bungaku no taidō* / *Los primeros movimientos de la literatura moderna*], Miyoshi Yukiko (ed.) en 近代日本文学史 [*Kindai Nihon bungaku-shi* / *La historia de la literatura japonesa moderna*], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975, p. 22 & p. 29.

<sup>1045</sup> Mori Ōgai, 舞姫 (*Maihime* / *La bailarina*), Tokio, Kokumin no Tomo, 1890; traducido por Yoko Ogihara y Fe Cordobés González, Madrid, Impedimenta, 2011.

a partir de 1909 empezó a publicar en japonés literario moderno tanto sus obras propias como sus traducciones —el poemario 於母影 *Omokage* [Imágenes] (1890) y 即興詩人 *Sokkyō shijin* (*El improvisador*) son sus traducciones más conocidas, aunque tradujera más obras a lo largo de su trayectoria como hombre de letras—. <sup>1046</sup>

El japonés literario clásico de Ōgai se divide en dos usos: por un lado, empleaba el estilo *kanbun kundoku-tai* o el *futsū-bun* —mezcla de *kanbun kundoku-tai* y japonés basado en lengua coloquial— para redactar los informes laborales y las ponencias de conferencias. Hay que decir que, para él, estos estilos constituían la base del japonés literario clásico. Por otro lado, para sus obras literarias y sus traducciones empleaba *kakari-musubi* —un método gramatical literario que se empleaba para poner énfasis a través de vocablos emparejados—, o bien solía recurrir al uso de verbos auxiliares como き (*ki*), けり (*keri*), ぬ (*nu*), つ (*tsu*), たり (*tari*) y り (*ri*) <sup>1047</sup> —aunque entre "tari" y "ri", Ōgai empleaba más "tari"— con el fin de incrementar el efecto del japonés literario clásico de *gabun-tai* que "ornamentaba" las expresiones. <sup>1048</sup>

Con todo ello, en la primera sección de este apartado, se cotejará el texto en japonés literario clásico de Ōgai con el mismo texto en japonés literario de lenguaje coloquial —la versión hecha por Jinzai Kiyoshi—, aprovechando el fragmento de *El improvisador* que Tanizaki cita en el ensayo *Manual para elaborar textos*. Posteriormente, otros dos textos de Ōgai, concretamente del momento en el que se adentra en el uso del japonés literario en lenguaje coloquial:

### 5.6.2.1. El japonés literario de Mori Ōgai

Respecto a la traducción de *El improvisador*, Mori Ōgai (1862-1922) se tomó un tiempo de nueve años para realizarla: concretamente, entre los años 1892-1901. Okamoto Isao divide su trabajo en cinco etapas, cuyos nombres en castellano se basan en la traducción de Enrique Bernádez:

---

<sup>1046</sup> Nagashima Yōichi, 森鷗外 –文化の翻訳者– [Mori Ōgai –Bunka no hon'yakusha– / Mori Ōgai –el hombre que hacía la transferencia de la cultura–], Tokio, Iwanami Sinsho, 2005, p. 82.

<sup>1047</sup> Son los verbos auxiliares del japonés literario clásico que "ki" se usa para la retrospección de algún suceso en el pasado, "keri" es para transmitir lo que había oído en el pasado, "nu", "tsu", "tari" y "ri" para expresar un hecho consumado en pasado; 新国語総覧 [Shin kokugo sōrann / Nuevo compendio de la lengua japonesa], Kioto, Kyōto Shobō, 1969, p. 215.

<sup>1048</sup> Okamoto Isao, 明治諸作家の文体 [Meiji shosakka no buntai / El estilo de los escritores de la era Meiji], Tokio, Kasama Shoin, 1980, p. 4-5.

1. Desde "El mundo de mis comienzos" hasta "Concluye la historia de mi infancia".
2. Desde "Vida de colegial" hasta "Bernardo como *deus ex machina*.  
*La prova d'un opera seria*".
3. Desde "Mi primera improvisación" hasta. "Un encuentro inesperado".
4. Desde "Mi presentación en el San Carlo" hasta "Descubrimiento".
5. Desde "Noche en Nepi" hasta "La gruta azul".<sup>1049</sup>

Según Okamoto, Ōgai evitó traducir de forma poco elaborada sus expresiones para que no pareciera una traducción palabra por palabra de textos extranjeros, y procuró crear los textos en japonés literario como si, desde el principio, el texto original hubiera sido escrito en japonés. No obstante, en la cuarta y la quinta etapa, Ōgai empezó a conformarse con el estilo de textos traducidos 欧文脈 *ōbun-myaku* —la adaptación de la morfosintaxis extranjera al japonés—.<sup>1050</sup> Dicha transición de estilo puede relacionarse con el desarrollo personal del protagonista de la obra, ya que en la primera etapa el autor recurrió a una abundante variedad de vocablos para expresar el ambiente emocional y sugestivo del mismo durante su infancia y, a medida que éste fue creciendo, sus pensamientos también fueron madurando con los sucesos que le fueron ocurriendo. En paralelo a ello, el lenguaje de la traducción empezó a volverse más claro y ordenado, adaptándose a la propia evolución psicológica del personaje. Es así que el estilo en esta etapa podría tener de hecho un aspecto en común con los informes laborales que el propio Ōgai redactaba en calidad de médico militar.<sup>1051</sup>

El pasaje que se cita a continuación es el que Tanizaki emplea en el ensayo, y correspondería a la etapa de la infancia del protagonista:

忽ちフラスカアチの農家の婦人の装したる媼ありて、我前に立ち現れぬ。その背は怪き迄直なり。その顔の色の目立ちて黒く見ゆるは、頭より肩に垂れたる、長き白紗のためにや。膚の皺は繁くして、縮めたる網の如し。黒き瞳は眶を埋めむ程なり。この媼は初め微笑みつゝ我を見しが、俄かに色を正して、我面を打ちまもりたるさま、傍なる木に寄せ掛けたる木乃伊にはあらずやと、疑はる。暫しありてい

<sup>1049</sup> Idem., p. 46; el título de los capítulos se basa en la traducción de *El Improvisador*, por Enrique Bernádez, Madrid, Nórdica Libros, S.L., 2009, p. 459-461.

<sup>1050</sup> Idem., p. 85.

<sup>1051</sup> Idem., p. 102.

ふやう。花はそちが手にありて美しくぞなるべき。彼の目には福の星ありといふ。我は編みかけた環飾を、我が唇におし当てたるまゝ、驚きて彼の方を見居たり。媼またいはく、その月桂の葉は、美しけれど毒あり。飾に編むは好し。唇にな当てそといふ。此時アンジエリカ籬の後より出でいふやう。賢き老媼、フラスカアチのフル ヴィヤ。そなたも明日の祭の料にとて、環飾編まむとするか。さらずば日のカムパニアのあなたに入りてより、常ならぬ花束を作らむとするかといふ。媼はかく問はれても、顧みもせて我面のみ打ち目守り、詞を續ぎていふやう。賢き目なり。日の金牛宮を過ぐるとき誕れぬ。名も財も牛の角にかゝりたりといふ。此時母上も歩み寄りてのたまふやう。吾子が受領すべきは、縮き衣と大なる帽となり、かくて後は、護摩焚きて神に仕ふべきか、棘の道を走るべきか。それはかれが運命に任せてむ、とのたまふ。媼は聞きて、我を僧とすべしといふ意ぞ、とは心得たりと覚えられき。<sup>1052</sup>

(Tachimachi Furasukachi no nōka no fujin no yosooi shitaru ouna arite, waga mae ni tachi arawarenu. Sono se wa ayashiki made sugu nari. Sono kao no iro no medachite kuroku miyuru wa, atama yori kata ni taretaru, nagaki hakusa no tame niya. Hada no shiwa wa shigekushite, chijimetaru ami no gotoshi. Kuroki hitomi wa mabuchi wo umemu hodo nari. Kono ouna wa hajime hohoemitsutsu ware wo mishi ga, niwaka ni iro wo tadashite, waga omote wo uchimamoritaru sama, katawara naru ki ni yosekaketaru miira niwa arazuya to, utagawaru. Shibashi arite iu yō. Hana wa sochi ga te ni arite utsukushiku zo naru beki. Ka no me niwa saiwai no hoshi ari to iu. Ware wa amikaketaru wakazari wo, waga kuchibiru ni oshiatetaru mama, odorokite kano hō wo miitari. Ouna mata iwaku, sono raureru no ha wa, utsukushikeredo doku ari. Kazari ni amu wa yoshi. Kuchibiru ni na ateso to iu. kono toki Anjerika magaki no ushiro yori idete iu yō. Kashikoki ouna, Furasukachi no Furuviya. Sonata mo asu no matsuri no ryō ni tote, wakazari amamu to suru ka. Sarazuba hi no Kamupaniya no anata ni irite yori, tsune naranu hanataba wo tsukuramu to suruka to iu. Ouna wa kaku towaretemo, kaerimi mo sede waga omote nomi uchimamori, kotoba wo tsugite iu yō. Kashikoki mami nari. Hi no Kingyū no miya wo suguru toki umarenu. Na mo takara mo ushi no tsuno ni kakaritari to iu. Kono toki hahae mo ayumi yorite notamau yō. Wagako ga zuryō subeki wa, kuroki koromo to ôi naru bō to nari, kakute nochi wa, goma takite kami ni tsukau beki ka, ibara no michi wo hashiru beki ka. Sore wa kare ga unmei ni makasetemu, to notamau. Ouna ha kikite, ware wo sō to subeshi to iu kokoro zo, towa

<sup>1052</sup> Tanizaki cita este pasaje en 文章読本 [Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el pasaje citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21卷 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 57; el mismo pasaje se encuentra en las páginas 631-632 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta. Esta obra está incluida en 即興詩人 (Sokkyō shijin / El improvisador), traducido por Mori Ōgai, Tokio, Chikuma Shobō, 1995, p. 43-44.

kokoroetari to oboerareki.)

Tanizaki identifica este estilo de Ōgai como estilo del ritmo sereno y calmado —*reisei na chōshi*—, tal y como se ha expuesto anteriormente. Al mismo tiempo, resulta conciso y claro a causa de emplear descripciones sin ambaje, usando correctamente las letras y sin cometer errores gramaticales.<sup>1053</sup> Como prueba de ello, se observa que Ōgai tenía establecida su propia regla para las terminaciones verbales: る (*ru*) y らる (*raru*), para la voz pasiva y べからず (*bekarazu*), する事を得 (*suru koto wo e*) y 能く...す (*yoku...su*) para expresar posibilidad.<sup>1054</sup> Por otro lado, Tanizaki señala que el método de Ōgai acerca del uso de *okuri-gana* era muy conciso a causa de que, en la lengua japonesa, existen multitud de palabras en las que las sílabas *okuri-gana* varían aún en la misma palabra: por ejemplo, 苦しい (*kurushii* / *doloroso, penoso*) y 苦し ( *kurushi* / *doloroso, penoso*). Es decir, para expresar dicha palabra, las sílabas que no pertenecen al *kanji*, *okuri-gana*, puede ser tanto "shii" como "i". Además, cuando se escribe en la forma del segundo 苦し, también se puede leer como "nigai" (amargo). Así las cosas, para evitar que los lectores leyeran la palabra a su antojo, según Tanizaki, Ōgai escogía un *kanji* basándose en la etimología del vocablo.<sup>1055</sup>

En cuanto a este pasaje, que se encuentra en la primera etapa de las divisiones expuestas más arriba, según Okamoto, en él las terminaciones verbales de las frases son bastante variadas. Serían las que se han marcado en negrita y se han subrayado; en concreto, partículas de pasado como む (*nu*) —indica la conclusión de una acción en pasado— como en 立ち現れむ (*tachi arawarenu* / *ha aparecido*). También otras partículas de la terminación de pasado やう (*yō*), como en いふやう (*iu yō* / *dijo*), たり (*tari*) como en 見居たり (*miitari* / *miré*) o かかりたり (*kakari tari* / *pasaba o se*

---

<sup>1053</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon* / *Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkann* / *Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 58. La traducción del argumento se encuentra en la página 633 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta tesis. Igualmente, el mismo pasaje pertenece a 即興詩人 (*Sokkyō shijin* / *El improvisador*), traducido por Mori Ōgai, Tokio, Chikuma Shobō, 1995, p. 43-44.

<sup>1054</sup> Okamoto Isao, 明治諸作家の文体 [*Meiji shosakka no buntai* / *El estilo de los escritores de la era Meiji*], Tokio, Kasama Shoin, 1980, p. 102.

<sup>1055</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon* / *Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkann* / *Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 116. La traducción del argumento citado se encuentra en la página 697 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

encontraba). Igualmente, la partícula き (*ki*) como en 覚えられき (*oboe rare ki / pensé o comprendí*). Por otro lado, la partícula de afirmación なり (*nari*) como en 直なり (*sugu nari / estaba erguida*) o 程なり (*hodo nari / era tan*), la partícula de suposición や (*ya*) en ためにや (*tame ni ya / sería por*) o はずや (*arazu ya / no sería*), la partícula de suponer obligación o duda べきか (*bekika*) como en 神に仕うべきか (*kami ni tsukau beki ka / debería de servir a Dios*) o 走るべきか (*hashiru beki ka / debería de recorrer*). Aparece también la partícula que indica la aspiración o la intención む (*mu*) como en 編まむ (*amamu / vas a trenzar*) o en 作らむ (*tsukuramu / vas a preparar*). Por añadido, aún en las primeras etapas Ōgai emplea *kakari-musubi* en expresiones como ぞなるべき (*zo naru beki*) o な当てそ (*na ate so*), donde el primer caso se usaría para enfatizar la situación que representa con el verbo なる (*naru / convertirse, volverse*) haciendo que se emparejen las partículas ぞ y べき (*zo y beki*) y el segundo caso tendría la función de prohibir la acción de 当てる (*ateru / tocar, friccionar*) con las partículas emparejadas de な (*na*) y そ (*so*).

Al mismo tiempo, llama la atención la inexistencia de expresiones de trato honorífico, diferenciando con ello de la *Historia de Genji*, que se ha expuesto anteriormente. En la *Historia de Genji*, las expresiones de respeto servían para omitir el sujeto pero, en su lugar, en la obra *El improvisador* la única expresión respetuosa *keigo* que se emplea es のたまふ (*notamau / decir, en forma de respeto*) y está dedicada a la madre del protagonista. La falta de tratos honoríficos se puede atribuir a que la *Historia de Genji* posee una narrativa en forma de tercera persona, mientras que en *El improvisador* se desarrolla la historia a través de boca del protagonista; es decir, es una narrativa en primera persona, donde se emplean las expresiones *keigo* sólo en referencia a quienes el protagonista debe dedicar sus respetos. Por lo tanto, en la *Historia de Genji* la autora las emplea para describir la relación que existe entre los personajes e incluso para indicar el rango social de cada uno de ellos a través de su lenguaje, poniendo en la posición central al protagonista, el príncipe Genji. Sin embargo, en el caso de *El improvisador*, el protagonista se coloca sí mismo en el centro de la historia. Además, hay que decir que en *El improvisador* aparecen múltiples personajes al mismo tiempo en el escenario, en comparación a lo que sucede en la *Historia de Genji*. Si la presencia de múltiples personajes en el escenario al mismo tiempo dificulta el uso de *keigo*, eso indicaría por lo mismo que la omisión del sujeto, emparejada con el uso de *keigo*, puede producir su

efecto cuando el número de los personajes es limitado.

Cuando Ōgai tradujo esta obra, empleaba todavía el japonés literario clásico *gabun-tai*, un estilo tradicional elegante aunque no tan arcaico como el lenguaje empleado en la *Historia de Genji*. En consecuencia, ¿qué diferencias se observarían en la traducción de Ōgai en dicho estilo y la versión en japonés literario de lenguaje coloquial? ¿También se notarían tantas diferencias como en el caso de las traducciones de la *Historia de Genji*? Para contestar a estos interrogantes, se citará el mismo pasaje a continuación:

私の前にひょっこり現われたのは、背の高い老婆であった。異様なほどすらりとした体つきで、フラスカーティの農家の女が愛用する服を着ていた。頭から肩へ垂れた白いヴェールのせいで、顔と頸すじが本当の色よりもなお、白人と黒人の混血児のような黄褐色に見えたらしい。顔は縦横に皺が寄っているの、くしゃくしゃの網のようだったし、黒い瞳は目のくぼいばいに満ちていた。彼女は笑ったが、それと同時にまじめな顔つきでしげしげと私を見つめた様子は、まるで誰かが木に立てかけたミイラのようなようだった。

「万年老の花は」と、ようやく彼女が口をきいた。「おまえさんが持つとなおきれいだよ。おまえさんの目には幸福の星が見えるね」

私はびっくりして彼女を見た。そして編みかけの花冠を唇に押しつけた。

「月桂樹[付近の山の中に野生のものがたくさんある]のきれいな葉には毒があるからね、花飾りを編むのはいいが、葉をなめるんじゃないよ」

「ああ、フラスカーティのフルヴィア巫女婆さんだ」アンジェリーナが茂みのなかから出て来ながら、大きな声を出した。「あなたも明日のお祭りの花飾りを作ってるの? それとも」—彼女は声を殺してつぶ  
けた。「カンパーニャに日が沈まないうちに別の花環をこさえるの?」

「利口そうな目だね」そのあいだもじっと私を見つめながらフルヴィア婆さんがつぶ  
つけた。「この子が生まれた時は、太陽は金牛宮を通り抜けて、その牡牛の角には黄金と栄光が懸かっていたんだよ」

「そうですわ」とマリウッチアといっしょに近寄って来た母が言った。「この子が黒い衣を着て鍔の広い帽子をかぶるようになれば、吊り香炉を振って神様にお仕えするか、茨の垣をくぐらなければならないかが、わかるでしょう」

こういうことばで母が、やがて私が僧職に就くことを仄めかしたということは、この占いをする女にもわかったらしいが、その返事の意味はその時私たちの予期したこととはまるで違っていた。<sup>1006</sup>

<sup>1006</sup> 即興詩人 (Sokkyō shijin / El improvisador), traducido al japonés literario en lenguaje coloquial por Jinzai Kiyoshi, Sawa Shuppan, 2015, versión Kindle, location No. 482-499.



(Watashi no mae ni hyokkori arawareta no wa, se no takai rōba **de atta**. Iyō na hodo surari to shita karadatsuki de, Furasukati no nōka no onna ga aiyō suru fuku wo **kiteita**. Atama kara kata he tareta shiroi vēru no sei de, kao to kubisui ga hontō no iro yori mo nao, hakujin to kokujin no konketsuji no yōna ōkasshoku ni mieta **rashii**. Kao wa jūō ni shiwa ga yotte iru node, kushakusha no ami no yō dattashi, kuroi hitomi wa me no kubo ippai ni **michite ita**. Kanojo wa waratta ga, sore to dōji ni majime na kaotsuki de shigeshige to watashi wo mitsumeta yōsu wa, marude dareka ga ki ni tatekaketa miira no yō **datta**.

"Man'nenrō no hana wa" to, yōyaku kanojo ga kuchi wo kiita. "Omae-san ga motsu to nao kirei dayo. Omae-san no me niwa kōfuku no hoshi ga **mierune**".

Watashi wa bikkuri shite kanojo wo **mita**. Soshite amikake no hanakanmuri wo kuchibiru ni **oshitsuketa**.

"Gekkeiju (fukin no yama no naka ni yasei no mono ga takusan aru) no kireina ha niwa doku ga aru karane, hanakazari wo amu nowa ii ga, ha wo namerun ja naiyo".

"Aa, Furasukati no Furuvia miko bāsan **da**" Anjerina ga shigemi no naka kara dete ki nagara, ōkina koe wo dashita. "Anata mo ashita no omatsuri no hanakazari wo tsukutte iru no? Soretomo" —kanojo wa koe wo koroshite **tsuzuketa**. "Kanpanya ni hi ga shizumanai uchi ni betsu no hanawa wo kosaeru no?"

"Rikō-sō na me **dane**" sono aida mo jitto watashi wo mitsume nagara Furuvia baasan ga **tsuzuketa**. "Kono ko ga umareta toki wa, taiyō ga kingyō-gō wo tōrinukete, sono oushi no tsuno niwa ōgon to eikō ga kakatte **itandayo**".

"Sō desu wa" to Mariucchia to issho ni chikayotte kite haha ga **itta**. "Kono ko ga kuroi koromo wo kite tsuba no hiroi bōshi wo kaburu yō ni nareba, tsurikōro wo futte kamisama ni o-tsukae suru ka, ibara no kaki wo kugura nakereba naranaika ga **wakaru deshō**".

Kō iu kotoba de haha ga, yagate watashi ga sōshoku ni tsuku koto wo honomekashita to iu koto wa, kono uranai wo suru onna nimo wakatta rashii ga, sono henji no imi wa sono toki watashitachi no yoki shita koto towa marude chigatte ita.)<sup>1057</sup>

---

<sup>1057</sup> La traducción de estos pasajes citados de Ōgai, en el japonés literario clásico, y de Jinzai, en el japonés literario en lenguaje coloquial es: "Vi allí, de pronto, una mujer muy anciana pero muy erguida, vestida como suelen las campesinas de Frascati. El largo velo blanco que le caía desde la cabeza sobre los hombros contribuía a hacer que su rostro y su cuello parecieran más oscuros, como si fuera mulata, de lo que realmente debían de ser; las arrugas estaban muy juntas, haciendo que la piel pareciese una red arrugada; las negras pupilas de sus ojos parecían llenar la cuenca entera. Rió y me miró por un segundo con expresión seria y rígida, como si fuera una momia que alguien había colocado debajo de un árbol. —Las flores del romero— dijo —se vuelven más bellas en tus manos. ¡Llevas en los ojos la estrella de la buena fortuna! La miré asombrado al tiempo que apretaba contra mis labios la guirnalda que estaba

En la traducción al japonés literario de lenguaje coloquial de Jinzai, la terminación de los verbos es, tal y como ocurre en la traducción al japonés literario de lenguaje coloquial de la *Historia de Genji*, poco variada —se ha marcado en negrita y subrayado—: であった (*de atta / ser o estar en pasado*), だった (*datta / ser o estar en pasado*), だ (*da / ser, estar*), 着ていた (*kite ita / se vestía, estaba vestido*), らしい (*rashii*) —la terminación para suposición—, 満ちていた (*michite ita / estaba lleno*), 口をきいた (*kuchi wo kiita / habló, dijo*), 見た (*mita / vio, miró*), 押しつけた (*oshitsuketa / apretó, presionó*), 声を出した (*koe wo dashita / pronunció, exclamó*), つづけた (*tsuzuketa / continuó, siguió*), 言った (*itta / dijo*), y 違っていた (*chikatte ita / estaba equivocado, era diferente*).

Como Jinzai, en la traducción al japonés literario de lenguaje coloquial, optó por la forma informal de la terminación de los verbos であった (*de atta*) o た (*ta*), —según Tanizaki, es el estilo de conferencia *kōgi-tai*, y la forma más difundida del estilo coloquial—<sup>1058</sup> y, aunque los verbos empleados son variados, las terminaciones verbales se resumen en だ (*da*) en presente y だった (*datta*), であった (*de atta*) y ていた (*te ita*) en pasado. Tal y como señala Tanizaki en su ensayo *Manual para elaborar textos*, el defecto del japonés literario en lenguaje coloquial es la poca variedad de sus terminaciones verbales. En este sentido, la traducción de Jinzai demuestra dicho aspecto de forma evidente, aunque es cierto que el uso de este estilo ofrece un ritmo marchoso en función de cómo esté redactado el texto. De hecho, en las frases de conversaciones, la forma de las terminaciones es más libre y variada, dando una impresión más viva en

---

trenzando. —Las bellas hojas del laurel cerezo contienen veneno. Trenza tu guirnalda pero no muerdas las hojas. — ¡Anda, la sabia Fulvia de Frascati! —exclamó Angelina, que salió de entre el ramaje—. ¿También tú estás trenzando guirnaldas para la fiesta? —dijo, y luego, con voz más apagada—: ¿O... se trata de alguna otra cosa con hierbas mientras el sol se pone sobre la campiña? — ¡Listo, muy listo! —prosiguió Fulvia, mirándome extrañada—. El sol atravesaba Tauro cuando nació, y los cuernos de Tauro están llenos de oro y honores. —Ya —dijo mi madre, que llegó acompañada de Mariuccia—; cuando se ponga la sotana negra y el sombrero de ala ancha, todo dependerá de si se dedica a mover el incensario o a recorrer el sendero de espinas. La sibila entendió que aquellas palabras anunciaban que yo tomaría los hábitos, pero estaba segura de que las cosas serían muy distintas a lo que nosotros imaginábamos." Este pasaje es de *El Improvisador*, de Hans Christian Andersen (1805-1875), traducido por Enrique Bernáñez, Madrid, Nórdica Libros S.L., 2009, p. 51-52.

<sup>1058</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Junichiro zenshu dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Junichiro, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 101. La traducción del argumento citado se encuentra en las páginas 679-680 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

ellas como en *見えるね* (*mieru ne* / *que se ve*), *じゃないよ* (*ja nai yo*) —la expresión de prohibición combinada con el verbo que se coloca delante—, *作ってるの* (*tsukutteru no* / *¿estás trenzando* *こさえるの* (*kosaeru no* / *¿vas a preparar?*);<sup>1059</sup> por otro lado, *いたんだよ* (*itan dayo*) —"estar" en la forma informal—, mientras que expresiones como *ですわ* (*desu wa* / *ser*, en el lenguaje femenino), y *でしょう* (*deshō*) —la terminación para suposición— insinúan el rango social de quien habla. Refiriéndonos a este caso en concreto, la primera expresión "itan dayo", es una frase de la anciana que puede interpretarse como el habla de un hombre; sin embargo, a una edad avanzada el modo del habla ya no presenta muchas diferencias entre hombres y mujeres a causa de que sobre todo ellas pierden el tono remilgado de su habla, a menos que se trate de gente de la alta sociedad. Por añadido, el habla de los mayores a veces se vuelve brusco, como si el envejecer les diera derecho a hablar de esa manera. La forma de hablar de la madre del protagonista y de la anciana refleja también el contraste entre la femineidad de la madre y la edad ya asexuada de la anciana. Además, las dos expresiones siguientes "desu wa" y "deshō" son de la madre del protagonista, y con esta forma de hablar destacan su rango social, reflejando la diferencia que en ese punto existe respecto a otros personajes femeninos, que hablarían de una forma más franca. Igualmente, las conversaciones que suenan rígidas en la traducción de Ōgai, dejan de serlo en la de Jinzai: en esta, la tonalidad de Angelina se vuelve más distendida manteniendo, sin embargo, un matiz burlón en sus frases y, al mismo tiempo, haciendo notar un cierto desprecio en los comentarios de la anciana, Flavia, hacia las demás mujeres.

Por tanto, si Okamoto indica que Ōgai empezó a recurrir bastante al estilo de textos traducidos *ōbun-myaku*,<sup>1060</sup> en lugar de insistir en el estilo *gabun-tai*, ¿qué diferencia habría en el texto de la última parte si se compara con el pasaje que pertenece a la primera parte y que se ha citado anteriormente? Para aclararlo, tomaremos un fragmento escogido para este fin, que es un pasaje del inicio del último capítulo:

千八百三十四年三月六日の事なりき。旅人あまたカプリ島なるパガアニイが客舎の一室に集ひぬ。  
中にカラブリア産の一美人ありて、群客の目を駭せり。その美しき黒き瞳はこれに右手を借したる丈夫

<sup>1059</sup> En estas dos frases, la partícula の (*no*) del final de la frase tiene la función de interrogativo.

<sup>1060</sup> Okamoto Isao, *明治諸作家の文体* [*Meiji shosakka no buntai* / *El estilo de los escritores de la era Meiji*], Tokio, Kasama Shoin, 1980, p. 85.

の面に注げり。是れララと我となり。吾等は夫婦たること既に三年、今エネチアに至る途上、再び此島に遊びて、昔日奇遇の蹟を問はんとするなり。室の一隅には、又一老婦のもる手を幼女の肩に掛けたるあり。容貌魁偉なる一外人この幼女を愛する餘りに、覺束なげなる伊太利語もてその名を問ふに、幼女は遽に答ふべくもあらねば、老婦代わりてアヌンチヤタと答へつ。こはララが生みし子に付けし名にて、そを外人に告げたるはロオザなり。われ進みて之と語を交へて、その璉馬人なるを知りぬ。嗚呼、是れ畫工フェデリゴと彫匠トオルワルトゼンとの郷人なり。フェデリゴは今故郷に在り、トオルワルトゼンは猶羅馬に留れりと聞く。現に後者が技術上の命脈は斯土に在れば、その久しくこゝに居るもまた宜なるかな<sup>1061</sup>

(Sen happyaku sanjū yo-nen sangatsu muika no koto nari ki. Tabibito amata Capri-tō naru Pagaani ga kyakusya no isshitu ni tsudoinu. Naka ni Calabria umare no ichibijin arite, gunkyaku no me wo odorokaseri. Sono utsukushiki kuroki hitomi wa kore ni mete wo kashitaru masurao no omote ni sosogeri. Kore Lara to ware to nari. Warera wa fūfu taru koto sude ni sannen, ima Venecia ni itaru tojō, futatabi kono shima ni asobite, syakujitsu kigū no ato wo towan to suru nari. Shitsu no ichigū niwa, mata ichi-rōfu no morote wo yōjo no kata ni kaketaru ari. Yōbō kai naru ichigaijin kono yōjo wo aisuru amari ni, obotsukanagenaru itaria-go mote sono na wo tou ni, yōjo wa niwaka ni kotau beku mo araneba, rōfu kawarite Anunchiata to kotaetsu. Ko wa Lara ga umishi ko ni tsukeshi na nite, so wo gaijin ni tsugetaru wa Rōza nari. Ware susumite kore to go wo majiete, sono denmaruku-jin naru wo shirinu. Aa, kore gakō Federigo to chōshō Tōrwartozen to no kyōjin nari. Federigo wa ima kokyō ni ari, Tōrwartozen wa nao Rōma ni todomareri to kiku. Ge ni kōsya ga gijutsu-jō no meimyaku wa kono do ni areba, sono hisashiku koko ni iru mo mata mube naru kana.)<sup>1062</sup>

<sup>1061</sup> 即興詩人 (Sokkyō shijin / El improvisador), traducido por Mori Ōgai, Tokio, Chikuma Shobō, 1995, p. 463-464.

<sup>1062</sup> La traducción de estos dos pasajes citados del último capítulo de *El improvisador* por Ōgai, en el japonés literario clásico, y por Jinzai, en el japonés literario en lenguaje coloquial, es: "El seis de marzo de 1834 había un buen número de forasteros reunidos en la hospedería de Pagani, en la isla de Capri. Toda la atención estaba dirigida hacia una joven calabresa cuya belleza los tenía cautivados; los bellos ojos oscuros descansaban en su marido, que la llevaba del brazo. Éramos Lara y yo. Tres felices años llevábamos ya casados y ahora, en un viaje a Venecia, estábamos visitando la isla de Capri, el hogar de la más asombrosa aventura de nuestras vidas, donde todo se explicaría por fin. En un rincón de la estancia había una dama anciana que llevaba en brazos a una niña pequeña; un señor forastero, bastante alto y un tanto pálido, de rasgos marcados y vestido con un traje azul, se acercó a la niña, jugó con ella y pareció encantado con su belleza; hablaba francés, pero a la niña le dijo unas palabras en italiano, hizo divertidas piruetas para hacerla reír, y la criatura puso los labios para darle un beso; el hombre preguntó cómo se llamaba, y la anciana, se trataba de mi querida Rosa, dijo: «Annunziata». —Un nombre precioso —dijo el hombre, y besó a la pequeña, que era nuestra hija, mía y de Lara. Me acerqué a él, era danés; en la sala había otro compatriota suyo, un hombre pequeño y serio, de mirada inteligente, con traje blanco. Los

En este texto de Ōgai, al compararlo con el texto de la primera parte —expuesto más arriba—, se nota en primer lugar que la terminación de los verbos es menos variada —se ha indicado en negrita y subrayada—, como por ejemplo en なり (*nari* / *ser, estar*), なりき (*nariki*) —partículas de afirmación—, presentes en ララと我となり (*Lara to ware nari* / *éramos Lara y yo*), ロオザなり (*Rōza nari* / *era Rosa*), 郷人なり (*kyōjin nari* / *eran paisanos*) y en 事なりき (*koto nari ki* / *era*). También aparecen otros casos como ぬ (*nu*) o り (*ri*) —partículas para concluir una acción del pasado— como en 集ひぬ (*tsudoinu* / *estaban reunidos*), 知りぬ (*shirinu* / *supe, conocí*), o 注げり (*sosogeri* / *se fijaban*). La partícula たる (*taru*) —partícula para determinar una acción— aparece en 夫婦たる (*fūfu taru* / *éramos un matrimonio*), 掛けたる (*kake taru* / *tenía puesta*) o 告げたる (*tsuge taru* / *comunicó o anunció*), つ (*tsu*) —la partícula para concluir la frase— se ve en expresiones como 答えつ (*kotaetsu* / *contestó*), mientras que かな (*kana*) —la partícula para afirmar su impresión— está en expresiones como 宜なるかな (*mube naru kana* / *era natural*). En realidad, la menor variación de las partículas para terminar frases, junto con la falta del uso de las palabras emparejadas *kakari-musubi*, no disminuye la fluidez del texto; más bien, hacen resaltar el efecto de que el mismo resulta más llano y claro. La desaparición de las expresiones que parecían rígidas también sirve para dar el mismo efecto en el texto. En cambio, se observa el empleo del relativo en algunas frases como その美しき黒き瞳はこれに右手を借したる丈夫の面に注げり (*sono utsukushiki kuroki hitomi wa kore ni migite wo kashitaru masurao no omote ni sosogeri* / *los bellos ojos oscuros descansaban en su marido, que la llevaba del brazo*) y 一老婦のもろ手を少女の肩に掛けたる (*ichi-rōfu no morote wo yōjo no kata ni kakataru* / *había una dama anciana que llevaba en brazos a una niña pequeña*). Si el texto de la primera parte de Ōgai es llano, tal y como señala Tanizaki en su ensayo, el texto del último capítulo demuestra que, con la escasa variedad de partículas de la terminación verbal, lo resultaría aún más. Incluso, la repetición de las mismas partículas なり (*nari*) se encargaría de la función de dar un cierto ritmo en un texto en japonés literario clásico.

---

saludé, eran compatriotas de Federigo y del gran escultor Thorvaldsen; supe que el primero estaba en Dinamarca y que el último seguía en Roma, y es que lo suyo es realmente Italia, no el frío, oscuro norte." *El Improvisador*, de Hans Christian Andersen (1805-1875), traducido por Enrique Bernáñez, Madrid, Nórdica Libros S.L., 2009, p. 445-446.

Igual que se ha hecho con el anterior bloque con dos textos del mismo pasaje, comprobaremos qué efecto se produciría en el mismo fragmento en japonés literario de lenguaje coloquial.

一八三四年の三月六日のこと、カプリ島のパガーニ・ホテルに大ぜいの外国人が集まっていた。カラブリアから来た一人の若い婦人が人目をひいた。非常に美しい婦人で、そのきれいな黒い眼で、腕を貸している夫を見ていた。それは私とララだった。すでに三年間の幸福な結婚生活を送って、今ヴェネツィアへの旅の途中、カプリ島を訪れたのだった。ここで私たちの生涯の最も不思議な事件が起こったのだが同じくここで、その不思議の謎が解けようとしていた。

部屋の隅のほうに年輩の婦人がたたずんで、小さな子供を抱いていた。かなり背の高い、目鼻立ちをはっきりしているがやや蒼白い顔をして、青いフロックコートを着た一人の外国の紳士が子供のそばへ寄って、いっしょに笑い、その可愛らしさに感服していた。彼はフランス語を使っていたが、子供には二言三言イタリア語を使い、剽軽に跳んで見せて笑わせ、今度は口を突き出して接吻させた。彼がお名前はときくと、年輩の婦人、私の大好きなローザがアムン ツィアータですと答えた。

「可愛らしいお名前ですね！」彼はこう言って小さな子、一私とララの子に接吻した。

私は彼のそばへ寄った。彼はデンマーク人だった。この部屋にはもう一人彼の同国人がいた。白い外套を着た、理知的な顔つきの、まじめそうな背の低い男だった。私はていねいに話しかけた。彼らはフェデリーゴやあの偉大なトゥルヴェルセンの国の人だった。私はフェデリーゴは今デンマークにいるが、トゥルヴェルセンはまだローマにいることを知った。じっさい彼は寒くて暗い北の国より、むしろイタリア人だ。<sup>1003</sup>

(Sen happyaku sanjū yo-nen no sangatsu muika no koto, Capri toô no Pagani hotel ni ôsei no gaikokujin ga atsumatte ita. Calabria kara kita hitori no wakai fujin ga hitome wo hiita. hijō ni utsukushii fujin de, sono kirei na kuroi me de, ude wo kashiteiru otto wo miteita. Sore wa watashi to Lara datta. Sudeni sannenkan no kōfuku na kekkon seikatsu wo okutte, ima Venecia heno tabi no tochū, Capri-tō wo otozureta no datta. Koko de watashitachi no shōgai no mottomo fushigi na jiken ga okotta no daga onajiku koko de, sono fushigi no nazo ga tokeyō to shite ita.

Heya no sumi no hō ni nenpai no fujin ga tatazunde, chiisana kodomo wo daiteita. Kanari se no takai, mehanadachi wa hakkiri shiteiru ga yaya aojiroi kao wo shite, aoi furokku kōto wo kita hitori no gaikoku no shinshi ga kodomo no soba he yotte, issyo ni warai, sono

<sup>1003</sup> 即興詩人 (Sokkyō shijin / El improvisador), traducido por Jinzai Kiyoshi, Sawa Shuppan, 2015, versión Kindle, location No. 7129-7142.

kawairashisa ni kanpuku shiteita. Kare wa furansu-go wo tsukatteita ga, kodomo niwa futakoto mikoto itaria-go wo tsukai, hyōkin ni tonde misete warawase, kondo wa kuchi wo tsukidashite seppun saseta. Kare ga o-namae wa to kiku to, nenpai no fujin, watashi no daisuki na Rōza ga Anunchiata desu to kotaeta.

"Kawairashii o-namae desune!" kare wa kō itte chiisana ko, —watashi to Lara no ko ni seppun shita. Watashi wa kare no soba he yotta. Kare wa denmāku-jin datta. Kono heya niwa mō hitori kare no dōkoku-jin ga ita. Shiroi gaitō wo kita, richi-teki na kaotsuki no, majimesō na se no hikui otoko datta. Watashi wa teinei ni hanashikaketa. Karera wa Federigo ya ano idai na Torvalsen no kuni no hito datta. Watashi wa Federigo wa ima Denmark ni iru ga, Torvalsen wa mada Rōma ni iru koto wo shitta. Jissai kare wa samukute kurai kita no kuni yori, musiro itaria-jin da.)

En la traducción en japonés literario basado en lengua coloquial, pese a que haya algunas frases de conversación en este párrafo, se narra la historia en forma de texto explicativo y, por ello, la variedad de la terminación de los verbos se limita a た (*ta*) o いた (*ita*) como en 集まっていた (*atsumatte ita / estaban reunidos*), 人目をひいた (*hitome wo hiita / llamaba la atención*), 見ていた (*mite ita / miraba*), していた (*shite ita / estaba haciendo*), 抱いていた (*daite ita / abrazaba*), 感服していた (*kanpuku shiteita / admiraba*), 使っていた (*tsukatte ita / empleaba o usaba*), 起こった (*okotta / ocurrió*), 接吻させた (*seppun saseta / le hizo besar*), 答えた (*kotaeta / respondió*), 接吻した (*seppun shita / besó*), 寄った (*yotta / me acerqué*), いた (*ita / estaba o se encontraba*), y 知った (*shitta / supe o me enteré*), o だった (verbo "ser" en pasado) como en 私とララだった (*watashi to Lara datta / éramos Lara y yo*), 訪れたのだった (*otozureta no datta / fuimos de visita*), デンマーク人だった (*Denmark jin datta / fue danés*), 背の低い男だった (*se no hikui otoko datta / era un hombre bajito*) y 国の人だった (*kuni no hito datta / era paisano*); la repetición de estas terminaciones た (*ta*), いた (*ita*) o だった (*datta*) también produce cierta fluidez rítmica en el texto, igual que la de なり (*nari*) lo hace en el japonés literario clásico. Para producir ritmo en el texto, cada frase suele ser corta. Como prueba de ello, hay que decir que en la primera parte de la traducción de Jinzai así resultan las frases. Aunque Tanizaki sea crítico respecto a lo monótono que puede resultar la poca variedad de la terminación verbal en japonés literario de lenguaje coloquial, dicha monotonía podría aprovecharse de forma inversa con frases cortas,

causando con ello una sensación marchosa y producir así el efecto de una musicalidad rítmica que resulte, por tanto, agradable al oído.

Concretamente, en las primeras tres líneas del primer párrafo, que terminan con *いた (ita)* como en *集まっていた (atsumatte ita)*, *人目をひいた (hitome wo hiita)* y *見ていた (mite ita)*, se produce una homogeneidad en el texto respecto a la tonalidad a causa de la terminación *いた (ita)*. Sin embargo, cuando empieza a emplearse la finalización *だった (datta)* como en *私とララだった (watashi to Lara datta / éramos Lara y yo)*, o en *訪れたのだった (otozureta no datta / fuimos de visita)*, aunque parece perder dicha homogeneidad aún sigue manteniendo una cierta fluidez rítmica que no se interrumpe. A partir de *部屋の隅のほうに (Heya no sumi no hō ni / En un rincón de la estancia)*, Jinzai empieza a emplear mezclada la finalización del verbo *いた (ita)* y *た (ta)*, como en *抱いていた (daite ita / abrazaba)* y en *感服していた (kanpuku shite ita / admiraba)*, pero también emplea *た (ta)* como en *接吻させた (seppun saseta / le hizo besar)*, *答えた (kotaeta / respondió)*, o *だった (datta)* como en el caso de *デンマーク人だった (Denmark jin datta / era danés)*, entre otros. Al fijarnos en la diferencia entre las sílabas de la terminación verbal "ita", "ta" y "datta", que parecen sonar diferentes, daría la impresión de que no existe una homogeneidad en la tonalidad; sin embargo, si se diera la inexistencia de la tonalidad homogénea, ello sería prueba de que los lectores estarían en realidad leyendo el texto con su voz mental y que les produciría alguna impresión la diferencia en sus sonidos. No se afirma que la tonalidad de la traducción de Jinzai se vuelve brusca en dicho tramo; sin embargo, la falta de homogeneidad en el ritmo de las terminaciones verbales también sirve para que quede a los lectores impresión acerca de lo que han leído.

Para terminar este apartado, se quiere destacar un punto interesante entre la traducción de Ōgai al japonés literario clásico y la de Jinzai al japonés literario de lenguaje coloquial; se trata del hecho de que se encuentran algunas frases que no existen en la de Ōgai pero sí en la de Jinzai. No obstante, lo que ocurre entre la traducción de Ōgai y la de Jinzai no sería lo mismo que ocurre en el caso de la traducción de la *Historia de Genji*: comparadas con la de Tanizaki, en la de Enchi y en la de Kakuta aparecen frases inexistentes en el original. Es decir, tanto Enchi como Kakuta añaden algunas frases en sus traducciones. Por su parte, en la traducción de *El improvisador* al japonés literario clásico y al japonés literario de lenguaje coloquial, quien omitió las



frases existentes en el original fue Ōgai mismo, mientras Jinzai, por el contrario, fue quien llevó a cabo una traducción más fiel al original. A pesar de que haya algunas palabras añadidas por Jinzai —las que se ha subrayado con la línea ondulada en el texto citado de la primera parte—, las frases subrayadas con doble línea son las que Ōgai omitiera en su traducción. Donald Keene comenta que hoy día se considera la traducción de esta obra por parte de Ōgai como un clásico en la historia de la literatura japonesa de la era moderna, ya que las descripciones de Ōgai en japonés literario clásico son elegantes a la par que nítidas, como si los lectores estuvieran rodeados de los paisajes de Italia y pudieran presenciar cada movimiento emocional de los personajes en el mismo escenario;<sup>1064</sup> no obstante, tal y como Nagashima Yōichi señala, la traducción de Ōgai en *gabun-tai* resultó opacar la esencia del original o, mejor dicho, se podría afirmar que no tradujo la obra, sino que realizó una "refundición" de la misma. Por tanto, lo que hizo Ōgai fue japonizar los elementos de la cultura europea que estaban impregnados en el original o, dicho en otras palabras, llevó a cabo la "transfiguración" cultural en lugar de la transferencia cultural en forma de una traducción fiel y auténtica de la obra. Sin embargo, en la época de Ōgai, eso era la tónica general y un error que cometió no sólo él, sino también todas las figuras de letras que se dedicaban a traducir.<sup>1065</sup>

### 5.6.2.2. El japonés literario en lenguaje coloquial de Ōgai

Después de la etapa en la que Ōgai presentara sus obras escritas en japonés literario clásico, empezó a publicar obras en japonés literario de lenguaje coloquial a partir del 1909. El pasaje que se expondrá más adelante es su primera obra, titulada *Hannichi* [*Los sucesos de un día*], que Ōgai presentó en dicho estilo en el mismo año. El contexto en el que Ōgai presentó esta obra era el inmediatamente posterior a la guerra ruso-japonesa, cuando la sociedad japonesa se encontraba en pleno auge de industrialización y de modernización; procesos ambos espoleados por la euforia de la victoria durante la guerra. En ese mismo contexto y en el mundo literario, el naturalismo japonés era la corriente dominante y, por así decirlo, los naturalistas japoneses resultaron ser los difusores del japonés literario en lenguaje coloquial. Por su

<sup>1064</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 10* [*Nihon bungaku no rekishi 10 / Historia de la literatura japonesa 10*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 254.

<sup>1065</sup> Nagashima Yōichi, *森鷗外 –文化の翻訳者–* [*Mori Ōgai –Bunka no hon'yakusha– / Mori Ōgai –el hombre que hacía la transferencia de la cultura–*], Tokio, Iwanami Sinsho, 2005, p. 42.

parte, Ōgai fue uno de los que se posicionaron en contra de esta corriente literaria a causa de que, en su caso concreto, era buen conocedor de la cultura y la literatura europeas y le daba la impresión de que el naturalismo japonés tomaba otros derroteros distintos de aquéllas. Por ello, Ōgai se oponía al ideario literario naturalista; sin embargo, no pudo negar el potencial del nuevo vehículo de comunicación que suponía el japonés literario de lenguaje coloquial. Por todo ello, y para responder a la exigencia de los tiempos, Ōgai abandonó el japonés literario clásico y pasó a crear sus obras en un japonés literario moderno bien elaborado y refinado.<sup>1066</sup> Tanizaki clasifica a Ōgai dentro del grupo del estilo de ritmo sereno — 冷静な調子 *reisei na chōshi*— y señala que los que redactan textos adecuadamente con este estilo suelen ser estudiosos;<sup>1067</sup> Ōgai, por su profesión de médico militar, estaba acostumbrado a observar y analizar todo lo que veía con ojo clínico y, por tanto, su estilo literario revela bien las notas de su perfil profesional.

En ese sentido, el texto de la obra *Los sucesos de un día*, describe de forma calmada en referencia al ritmo del texto, aunque no cause esa impresión la monotonía de la historia:

奥さんは生得寝坊ではあるが、これもまさか旦那が講義の時間に遅れても好いとおもふ程、のん気ではない。特別に早く起きねばならない朝は、目ざまし時計に、「高い山から」を歌はせて目を醒まして、下女を起す位の事はする。併し兎角母君の方が先に起きる。それは其筈である。母君は頗る意志の強い夫人で、前晩に寝る時に、翌朝何時に起きようと思ふと、autosugestion で、きつと其時刻には目を醒ますのである。それと反対で、此奥さんの意志の弱いことは特別である。姫に來た當座の事であつた。博士は交際嫌、宴會嫌、藝妓嫌であるので、大祭日や日曜日には、上方風に辨當を拵へさせて、母君を連れて、道灌山へ往つて、茶店の腰掛で辨當を開いて、自分は持つて來た西洋の詩集か何かを讀んで目を暮らすことがあつたが、ある日新夫人をも此遊に誘ひ出した。新夫人は頗る不服であつたが、姫に來た當座で、まだ遠慮勝であるので、兎も角もといふ譯でついて行つた。さて歸つて差向ひになつた時、新婦人が、「どうもあなたのおかあ様と一しよに往くのは嫌ですから、どうぞわたしに嫌な事をさせないやうにして下さい」と云つた。これを始として、奥さんの不平を鳴す時には、

---

<sup>1066</sup> Idem., p. 6.

<sup>1067</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章讀本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21卷 [*Tanizaki Junichiro zenshu dai nijū-ikkann / Obras completas de Tanizaki Junichiro, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 93-95. La traducción del argumento citado se encuentra en las páginas 670-671 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

いつでも此「嫌な事をさせないやうにして下さい」が、*refrain* の如くに繰返されるのである。奥さんは嫌な事はなさらぬ。いかなる場合にもなさらぬ。何事も努めて、勉強してするといふことはない。己に克つといふことが微塵程もない。これが大審院長であつたお父さまの甘やかしたお嬢さん時代の記念である。何等かの義務らしい物の影がさす毎に、美しい、長い眉の間に、堅に三本の皺の寄る原因である。そこで起きねばならぬから起きて見せようといふやうな意志のありやうはない。<sup>108</sup>

(Okusan wa shōtoku nebō dewa aru ga, kore mo masaka danna ga kōgi no jikan ni okuretemo ii to omou hodo, nonki dewa nai. Tokubetsu ni hayaku okineba naranai asa wa, mezamashi-dokei ni, "Takai yama kara" wo utawasete me wo samashite, gejo wo okosu gurai no koto wa suru. Shikashi tonikaku hahagimi no hō ga saki ni okiru. Sore wa sono hazu de aru. Hahagimi wa sukoburu ishi no tsuyoi fujin de, mae no ban ni neru toki ni, yokuasa nanji ni okiyō to omou to, *autosuggestion* de, kitto sono jikoku niwa me wo samasu node aru. Sore to hantai de, kono okusan no ishi no yowai koto wa tokubetsu de aru. Yome ni kita tōza no koto de atta. Hakase wa kōsai-girai, enkai-girai, geigi-girai de aru node, daisaijitsu ya nichiyōbi niwa, kamigata-fū ni bentō wo kosaesasete, hahagimi wo tsurete, Dōkan-yama he itte, chamise no koshikake de bentō wo hiraite, jibun wa mottekita seiyō no shishū ka nanika wo yonde hi wo kurasu koto ga atta ga, aru hi shin-fujin womo kono asobi ni sasoidashita. Shin-fujin wa sukoburu fufuku de atta ga, yome ni kita tōza de, mada enryogachi de aru node, tomokakumo to iu wake de tsuite itta. Sate kaette sashimukai ni natta toki, shin-fujin ga, "dōmo anata no okā-sama to issho ni iku nowa iya desu kara, dōzo watashi ni iya na koto wo sasenai yō ni shite kudasai" to itta. Kore wo hajime to shite, okusan no fuhei wo narasu toki niwa, itsudemo kono "iya na koto wo sasenai yō ni shite kudasai" ga *refrain* no gotoku ni kurikaesareru node aru. Okusan wa iya na koto wa nasaranu. Ikanaru baai nimo nasaranu. Nanigoto womo tsutomete, benkyō shite suru to iu koto wa nai. Onore ni katsu to iu koto ga mijin hodo mo nai. Kore ga Daishin-inchō de atta otōsama no amayakashita ojōsan jidai no katami de aru. Nantō ka no gimu rashii mono no kage ga sasu goto ni, utsukushii, nagai mayu no aida ni, tate ni sanbon no shiwa no yoru gen'in de aru. Sokode okineba naranu kara okite miseyō to iu yōna ishi no ariyō wa nai.)<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Mori Ōgai, 半日 *Hannichi [Los sucesos de un día]*, Tokio, revista Subaru No. 3, 1909, versión Kendle, location No. 41-47.

<sup>109</sup> La traducción del pasaje citado es: "Su esposa era dormilona por naturaleza, pero no tan despreocupada que creyera que no pasaba nada aunque su marido llegara tarde a las clases. Si un día tenía que madrugar, se despertaba con la canción "Desde una montaña alta" programada en el despertador, y luego, a su vez, despertaba a la criada. No obstante, su suegra siempre se le adelantaba. Eso era posible porque la madre de su marido era una mujer con una voluntad de hierro y, antes de acostarse, se imponía

Diferiendo de la traducción de *El improvisador* del texto citado anteriormente, al ser en el estilo del japonés literario de lenguaje coloquial, la terminación de los verbos presentaría, como ya es sabido, muy poca variedad: Ōgai emplea para esta obra el estilo *kōgi-tai* con である (de aru / es), のである (node aru / es) en presente y であつた (de atta / era o fue) en pasado, así como la terminación verbal informal する (suru / hacer o ejercer) y algunos verbos en informal como 其筈である (sono hazu de aru / eso era posible), 目を醒ますのである (me wo samasu node aru / se despierta), 特別である (tokubetsu de aru / es extraordinario), 繰返されるのである (kurikaesareru node aru / se repetía), 記念である (katami de aru / es el vestigio), 原因である (gen'in de aru / es la causa de) o como 當座の事であつた (tōza no koto de atta / era cuando), ことがあつた (koto ga atta / a veces hacía) y 下女を起す位の事はする (gejo wo okosu gurai no koto wa suru / despierta a la criada), 起きる (okiru / levantarse), 誘ひ出した (sasoi dashita / se la llevó), 行った (itta / fue, salió) o 云つた (itta / dijo).

El único vestigio del japonés literario clásico empleado en este pasaje citado es la partícula de negación ぬ (nu) en expresiones como 嫌な事はなさらぬ (iya na koto wa nasaranu / nunca hace algo que no le apetece hacer) e いかなる場合にもなさらぬ (ikanaru baai ni mo nasaranu / no lo hace en cualesquiera circunstancias). Dicha partícula ぬ (nu) en japonés literario clásico sirve para enfatizar la negación de una acción y mostrar una voluntad firme. Ya que en esta obra Ōgai describe el conflicto emocional entre madre y nuera y pone en medio de dicho conflicto la figura de quien es hijo y marido, respectivamente para las figuras femeninas —supone de hecho un reflejo

---

una "autosugestión" a sí misma si pensaba levantarse a una hora determinada a la mañana siguiente, y se despertaba a esa hora sin falta. En cambio, la voluntad de la esposa era extraordinariamente débil. Era la época de recién casada. Como el doctor rehuía las amistades, los banquetes y las jaranas con *geishas*, los festivos y los domingos hacía preparar una comida de *pick-nick* e iban al monte Dōkan con su madre, comían la comida del *pick-nick* en una terraza del parque y luego pasaba horas leyendo un poemario europeo o algo que trajera de casa; un día, se llevó a la esposa recién estrenada también a esta excursión. Aunque la esposa no quería ir, como acababa de incorporarse a la familia de su marido y aún estaba temerosa, le acompañó de mala gana. Cuando volvieron a casa y se quedaron a solas, la esposa le espetó: "no me gusta salir con tu madre, no me hagas hacer algo que no quiero hacer". Desde entonces, siempre que la esposa se quejaba de algo, empezó a repetir la frase "no me hagas hacer lo que no quiero hacer" como si fuese un refrán. La esposa no hacía lo que no le apetecía. Nunca, en cualesquiera circunstancias. Nunca se esforzaba ni intentaba hacer algo. No pensaba nunca en vencer su ego. Era el vestigio de su época de señorita consentida y malcriada por su padre, que era el presidente del Tribunal Supremo. Era la causa de las tres arrugas verticales que aparecían entre sus cejas largas y bien formadas, cada vez que se veía obligada a hacer algo con lo que no estaba de acuerdo. Por lo tanto, era natural que no se le ocurriera a ella levantarse pronto porque tuviera que hacerlo." El texto citado ha sido traducido por la autora de esta tesis, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

de la vida real de Ōgai, su segunda esposa y su madre—,<sup>1070</sup> recalca aún más la negativa de la esposa dando énfasis a su carácter, consentido en su niñez y juventud y, al mismo tiempo, demuestra su voluntad firme frente a su suegra, a pesar de que el vocablo coloquial en negativo *ない* (*nai* / *no*, sufijo de negación) como en *のん気ではない* (*nonki dewa nai* / *no es despreocupado*), *ことはない* (*koto wa nai* / *nunca*), *微塵程もない* (*mijin hodo mo nai* / *no hay ni siquiera una pisca*) o en *意志のありやうはない* (*ishi no ariyô wa nai* / *no existe la voluntad de*) ya enfatizaría, de hecho, los sentimientos inamistosos de la nuera hacia su suegra, de voluntad de hierro.

Por estar muy al corriente de la literatura y la cultura europeas a través de sus propias vivencias tras pasar unos años en Alemania, Ōgai tomó postura en contra del naturalismo que dominaba el mundo literario japonés de entonces, por entender que el naturalismo japonés daba importancia a la búsqueda del "individuo" mientras que, dicho en pocas palabras, el naturalismo europeo suponía de hecho una reacción ante la excesiva importancia que se había dado al "individuo" durante el romanticismo.<sup>1071</sup> Sin embargo, lo que atrajo fuertemente la atención de Ōgai fue el método de descripción de prosa del japonés literario en lenguaje coloquial que los escritores naturalistas difundieron.<sup>1072</sup> A pesar de que esta primera obra en japonés literario en lenguaje coloquial, *Los sucesos de un día*, todavía conserva un cierto aire del japonés literario clásico, a medida que fue publicando nuevas obras, su estilo de japonés literario en lenguaje coloquial también fue resultando más elaborado. Es por tanto que fue desvaneciéndose en ellas el vestigio del japonés literario clásico. Al mismo tiempo, se observa la "occidentalización" que existía en Ōgai y que se puede atestiguar por el hecho de emplear las palabras *autosuggestion* y *refrain* en inglés, sin transcribirlas en *katakana*.

El segundo texto que se citará como nuevo ejemplo del japonés literario en lenguaje coloquial de Ōgai, *かのように Kano yōni [Así será]* fue publicado en 1912. Ōgai presentó esta obra como una voz de alarma para la sociedad, preocupado por la represión por parte del Estado hacia ideologías no sólo políticas, sino también

---

<sup>1070</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 11 [Nihon bungaku no rekishi 11 / Historia de la literatura japonesa 11]*, traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 259.

<sup>1071</sup> Idem., p. 14.

<sup>1072</sup> Okuno Takeo, *日本文学史 -近代から現代へ- [Nihon bungaku-shi -kindai kara gendai he- / Historia de la literatura japonesa -de la era moderna a la contemporánea-]*, Tokio, Chōko Shinsho, 1970, p. 72.

científicas y, en general, contra la libertad de expresión presente en sucesos como el 大逆事件 *Taigyaku-jiken* (*Caso de Alta Traición*) ocurrido en 1910 —un complot fallido y la detención y la ejecución posteriores de algunos activistas comunistas y anarquistas para intentar asesinar al emperador Meiji—. <sup>1073</sup> De hecho, en esta obra Ōgai representa dicha preocupación a través del conflicto interior de un padre y su hijo. Se narra cómo el padre alberga sospechas de que su hijo se había adentrado en algún tipo de ideología radical mientras permaneció en el extranjero. El hijo, a su vez, se siente angustiado por no poder hablar del tema abiertamente con su padre y se ve obligado a asumir en silencio que la vida resulta una ficción dedicada a conservar la vida civilizada de la sociedad. <sup>1074</sup> De esta obra, se escoge un pasaje de su primera parte y otro de la segunda:

洋行をさせる時健康を気遣った秀麿が、旅に出ると元気になったらしく、筆まめに書いてよこす手紙にも生々した様子が見え、(1) ドイツで秀麿と親しくしたと云って、帰ってから尋ねて来る同族の人も、秀麿は随分勉強をしているが、玉も衝けば氷滑りもすると云う風で、(1) 上流の人を相手にして開いている、某夫人のパンジオナートでは、若い男女の寄宿人が、芝居の初興行をでも見に行くとき、ヴィコント五条が一しよでなくては面白くないと云う程だと話して聞せるので、子爵夫婦は喜んで、早く丈夫な男になって帰って来るのを見たいと思っていた。

秀麿は去年の暮に、書物をむやみに沢山持って、帰って来た。洋行前にはまだどこやら少年らしい所のあったのが、三年の間にすっかり男らしくなって、血色も好くなり、肉も少し附いている。しかし待ち構えていた奥さんが気を付けて様子を見ると、どうも物の言振が面白くないように思われた。それは大学を卒業した頃から、西洋へ立つ時までの、何か物を案じていて、好い加減に人に応対していると云うような、沈黙勝な会話振りが、定めてすっかり直って帰ったこととっていたのに、帰った今もやはり立つ前と同じように思われたのである。 <sup>1075</sup>

(Yōkō wo saseru toki kenkō wo kizukatta Hidemaro ga, tabi ni deru to genki ni natta rashiku, fudemame ni kaite yokosu tegami nimo ikiiki shita yōsu ga mie, (1) Doitsu de Hidemaro to shitashiku shita to itte, kaette kara tazunete kuru dōzoku no hito mo, Hidemaro wa zuibun benkyō wo shite iru ga, tama mo tsukeba kōri-suberi mo suru to iu fū de, (1) jōryū no hito wo

<sup>1073</sup> Miyoshi Yukio, 文学的近代の成立 [*Bungaku-teki kindai no seiritsu / La formación de la era moderna a través de los movimientos literarios*], Miyoshi Yukio (ed.) en 近代日本文学史 [*Kindai Nihon bungaku-shi / La historia de la literatura japonesa moderna*], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975, p. 51.

<sup>1074</sup> Donald Keene, 日本文学の歴史 10 [*Nihon bungaku no rekishi 10 / Historia de la literatura japonesa 10*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 274-277.

<sup>1075</sup> Mori Ōgai, かのよう Kano yōni [*Así será*], incluido en 阿部一族・舞姫 [*Abe Ichizoku & Maihime / El clan Abe & La Bailarina*], Tokio, Shinchō Bunko, 1968, p. 117-118.

aite ni shite hiraite iru, bō-fujin no *panjionōto* dewa, wakai danjo no kishuku-nin ga, shibai no hatsu-kōgyō wo demo mi ni iku toki, *vikonto* Gojō ga issho de nakutewa omoshiroku nai to iu hodo dato hanashite kikaseru node, shisyaku fūfu wa yorokonde, hayaku jōbu na otoko ni natte kaette kuru nowo mitai to omotte ita.

Hidemaro wa kyonen no kure ni, shomotsu wo muyami ni takusan motte, kaette kita. Yōkō mae niwa mada dokoyara shōnen rashii tokoro no atta noga, sannen no aida ni sukkari otokorashiku natte kesshoku mo yoku nari, niku mo sukoshi tsuite iru. Shikashi machikamaete ita okusan ga ki wo tsukete yōsu wo miru to, dōmo mono no iiburi ga omoshiroku nai yō ni omowareta. Sore wa daigaku wo sotsugyō shita koro kara, seiyō he tatsu toki made no, nani ka mono wo anjite ite, ii kagen ni hito ni ōtai shite iru to iu yōna, chinmoku-gachi na kaiwaburi ga, sadamete sukkari naotte kaetta koto to omotte ita noni, kaetta ima mo yahari tatsu mae to onaji yō ni omowareta node aru.)<sup>1076</sup>

Lo que más destaca en este primer pasaje es su primer párrafo: no hay en él ninguna interrupción del texto a lo largo de siete líneas. Si se intentara introducir una coma, se haría en el lugar que se ha indicado con una marca diagonal entre paréntesis —en negrita y subrayado—. Se trata de una descripción que va narrando las actividades y la información acerca del hijo en Alemania, a través de terceras personas y en último lugar introduce las impresiones de sus padres. Al mismo tiempo, se consigue suscitar un efecto fluido al no interrumpir el texto con puntos. Además de la inexistencia de interrupciones, se observa también el empleo del relativo; Ōgai, no solía emplearlo cuando escribía en japonés literario clásico, tal y como se ha expuesto en el análisis del

---

<sup>1076</sup> La traducción del pasaje citado es: "Pese a que les preocupaba la salud de Hidemaro antes del viaje, parecía que la recuperó al salir de viaje y se notaba lo animado que estaba en sus misivas que llegaban con frecuencia. Sus amigos, quienes trababan amistad con Hidemaro en Alemania, visitaban a sus padres al volver al país y contaban que él no sólo estudiaba mucho, sino que también jugaba al billar y practicaba patinaje sobre hielo. Como ellos contaban que en la pensión de la señora fulana, que atendía solamente a gente de buena alcurnia, los jóvenes alojados decían que perdían todos el interés si no iba el Vizconde Gojō hijo al estreno de un nuevo teatro, el matrimonio del Vizconde se alegraba y deseaba ver a su hijo que regresara a casa convertido en un hombre sano y fuerte. Hidemaro volvió a finales del año pasado con un montón de libros. Antes de viajar a extranjero, aún le quedaba un rasgo algo infantil, pero se volvió muy varonil en tres años, teniendo un buen color y ganando un poco de peso. No obstante, al observarlo, a la madre, que esperaba su regreso, le parecía que hablaba con desgana. La madre estaba convencida de que su comportamiento huraño se había corregido a través de su estancia en extranjero, ya que parecía preocuparse por algo y atendía a la gente de manera negligente desde los días que su hijo había terminado la carrera universitaria y hasta marcharse a extranjero, pero ahora que volvió de fuera, daba la impresión de no haber cambiado nada." La traducción del texto citado ha sido realizada por la autora de esta tesis, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

texto de *El improvisador*, ni tampoco es frecuente su uso en su primera obra en japonés literario de lenguaje coloquial, *Los sucesos de un día*. Sin embargo, a medida que su nuevo estilo fue refinándose, se observa que el uso del relativo también se volvió más frecuente. Tanizaki señala en su ensayo *Manual para elaborar textos* que, los textos del estilo de ritmo fluido, procuran hacer notar lo menos posible la conexión entre una frase y otra.<sup>1077</sup> Aunque Tanizaki clasifica el estilo de Ōgai como de ritmo sereno y calmado – *reisei na chōshi* –, los textos sin interrupción, igualmente, recuerdan los pasajes de la *Historia de Genji*, citados por Tanizaki en sus dos ensayos y, concretamente, a un fragmento del Capítulo de *Utsusemi* en *Limitaciones del estilo coloquial japonés moderno*<sup>1078</sup> y a otro del de *Suma* en *Manual para elaborar textos*.<sup>1079</sup> Los pasajes sin interrupción de dichas obras son posibles gracias a que se omiten los sujetos, identificando a los personajes por medio del empleo de expresiones respetuosas. En cambio, en el pasaje de Ōgai, con la palabra 秀麿が (*Hidemaro ga*) se comprende que el pasaje trata de las vivencias del protagonista, Hidemaro, aunque en realidad el sujeto sean sus padres, lo que no se revela casi hasta el final del párrafo.

Según Tanizaki, el hecho de que no exista el pronombre relativo en japonés, hace que se suelen emplear las partícula relacionantes て (*te*) y が (*ga*) para ir uniendo las frases, lo que finalmente haría que su repetición resultara molesta al oído. Del mismo modo, cuando se redactan textos con frases cortas, el conjunto del texto pierde elegancia. Esto se debe a que, según Tanizaki, el modo de mantener la elegancia del texto consiste en no dejar notar la conexión de una parte de él con la otra.<sup>1080</sup> Es decir, si el texto consiste en frases cortas, se interrumpe la fluidez del texto y con ello se le priva

<sup>1077</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkann / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 88-89. La traducción del argumento citado se encuentra en las páginas 664-666 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

<sup>1078</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 現代口語文の缺點について [*Gendai kōgo-bun no ketten ni tsuite / Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno*], Tokio, Kaizō, 1929; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkann / Obras completas de Tanizaki Jun'ichiro, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 166-167. La traducción del argumento citado se encuentra en las páginas 556-557 de Anexo I de la tesis, realizada por la autora de esta.

<sup>1079</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkann / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 88-89. La traducción del argumento citado se encuentra en las páginas 661-663 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta tesis e incluido en ella.

<sup>1080</sup> Idem., p. 85. La traducción del argumento citado también se encuentra en la página 661 de Anexo II, traducido por la autora de esta tesis e incluido en la tesis.



de elegancia. Conforme a esta teoría, en el texto citado arriba se evita el uso de la partícula て (*te*) todo lo posible e incluso se hace lo mismo con el sujeto para lograr por ese medio mantener su musicalidad.

En cambio, el pasaje citado abajo —otro fragmento de la misma obra que se encuentra en la segunda parte— está formado por frases cortas. Es una descripción del conflicto interno del protagonista y del intento por parte del padre de indagar a un hijo que no termina de abrir su corazón:

秀麿の心理状態を簡単に説明すれば、無聊に苦んでいると云うより外はない。それも何事もすることの出来ない、低い刺戟に餓えている人の感ずる退屈とは違う。内に眠っている事業に圧迫せられるような心持ちである。潜勢力の苦痛である。三国時代の英雄は髀に肉を生じたのを見て歎じた。それと同じように、余所目には痩せて血色の悪い秀麿が、自己の力を知覚していて、脳髓が医者 of 謂う無動作性萎縮に陥らねば好いがと憂えている。そして思量の体操をする積りで、哲学の本なんぞを読み耽っているのである。お母あ様程には、秀麿の健康状態に就いて悲観していない父の子爵が、いつだったか食事の時息子を顧みて、「一肚皮時宜に合わずかな」と云って、意味ありげに笑った。秀麿は例の笑を顔に湛えて、「僕は不平家ではありません」と答えた。どうもお父様はこっちが極端な自由思想をでも持っていないかと疑っているらしい。それは誤解である。しかしさすがが男親だけにお母あ様よりは、切実に少くもこっちの心理状態の一面を解してしてくれるようだと、秀麿は思った。<sup>1081</sup>

(Hidemaro no shinri jōtai wo kantan ni setsumei sureba, buryō ni kurushinde iru to iu yori hoka wa nai. Sore mo nanigoto mo suru koto no dekinai, hikui shigeki ni uete iru hito no kanzuru taikutsu towa chigau. Uchi ni nemutte iru jigyō ni appaku serareru yōna kokoromochi de aru. Senseiryoku no kutsū de aru. Sangoku jidai no eiyū wa hi ni niku wo shōjita nowo mite tanjita. Sore to onaji yōni, yosome niwa yasete kesshoku no warui Hidemaro ga, jiko no chikara wo chikaku shite ite, nōzui ga isya no iu mudōsa-sei ishuku ni ochiiraneba ii ga to ureete iru. Soshite shryō no taisō wo suru tsumori de, tetsugaku no hon nanzo wo yomi fukette iru node aru. Okāsama hodo niwa, Hidemaro no kenkō jōtai ni tsuite hikan shite inai chichi no shisyaku ga, itsu datta ka shokuji no toki musuko wo kaerimite, "Ichitohi jigi ni awazu kana" to itte, imi arige ni waratta. Hidemaro wa rei no emi wo kao ni tataete, "Boku wa fuhei-ka dewa arimasen" to kotaeta. Dōmo Otōsama wa kocchi ga kyokutan na jiyū-shisō wo demo motte i wa shinai ka to utagatte iru rashii. Sore wa gokai de

---

<sup>1081</sup> Mori Ōgai, *かのように Kano yōni [Así será]*, incluido en *阿部一族・舞姫 [Abe Ichizoku & Maihime / El clan Abe & La Bailarina]*, Tokio, Shinchō Bunko, 1968, p. 126.

aru. Shikashi sazuga otoko-oya dake ni okāsama yori wa, setsujitsu ni sukoshiku mo kocchi no shinri-jōtai no ichimen wo kaishite ite kureru yō dato, Hidemaro wa omotta.)<sup>1082</sup>

Tanto en el segundo párrafo del pasaje anterior como en este, la terminación verbal *である (de aru)* casi no aparece. Como esta terminación del estilo de conferencia muestra objetividad en el texto, resulta adecuada para textos explicativos; sin embargo, en los pasajes aquí citados se trata de los sentimientos de los personajes. Por ello, resulta más conveniente el empleo de verbos relacionados con acciones con terminación informal, como en *帰って来た (kaette kita / volvió)*, *附いている (tsuite iru / ponerse)*, *思われた (omowareta / parecía)* —del pasaje anterior—, o *外はない (hoka wa nai / no es más que)*, *違う (chigau / es diferente)*, *歎じた (tanjita / lamentaba)*, *憂えている (ureete iru / le preocupaba)*, *笑った (waratta / se rió, sonrió)*, *答えた (kotaeta / contestó, replicó)*, *疑っているらしい (utagatte iru rashii / parecía estar sospechando)* u *思った (omotta / pensó, creyó)*. Con esta forma, resulta borrarse la impresión poco variada acerca de la terminación o monotonía en cuanto al ritmo del texto. En cambio, cuando las frases son más cortas, en lugar de seguir colocando coma, finalizan con punto. Así mismo, da el efecto de ir describiendo el conflicto interno del protagonista de forma llana, clara e incluso concisa.

Aunque no se pueda juzgar como prueba determinante debido a que los pasajes escogidos son cortos y se trata solo de una parte de las obras, con estas pequeñas muestras se podría bosquejar una hipótesis: el estilo del japonés literario en lenguaje coloquial que Ōgai empleó en su primera obra de este tipo, *Los sucesos de un día*, aún

---

<sup>1082</sup> La traducción del pasaje citado es: "Si se explica el estado psicológico de Hidemaro, se podría decir que simplemente se moría de aburrimiento. Pero no era el mismo aburrimiento que sentía gente inútil que no poseyera ninguna cualidad y que buscaba sólo un estímulo vulgar. Era una sensación que apremiaba una ambición aún dormida en su interior. Era la emoción dolorosa de su fuerza en la subconciencia. Un héroe de la época de los Tres Reinos lamentaba que no podría recorrer campos de batalla montando a caballo con las piernas tan gordas. Igual que en esa anécdota, aunque estaba delgado y tenía mal color a ojos de los demás, Hidemaro era consciente de su facultad y, tal y como decía el médico, le preocupaba si su cerebro se atrofiaría por no trabajar. Por eso, como ejercicio para el pensamiento, se entregaba a leer libros de filosofía. Su padre, el Vizconde, quien no era tan pesimista como su madre acerca de la salud de su hijo, le dijo mientras que comían juntos el otro día: «la gente poco común no puede congeniar con las tendencias» y le dirigió una sonrisa reveladora. Hidemaro le devolvió la sonrisa de circunstancia y contestó: «no tengo queja de nada». Le pareció que su padre sospechaba de él, de si estaba imbuido de una ideología liberal extremadamente radical. Pero era una equivocación. Sin embargo, le pareció que su padre, siendo del mismo sexo que él, comprendía un poco mejor su estado psicológico, en comparación con su madre." Por no existir la traducción publicada, el texto citado ha sido traducido por la autora de este estudio.

se encuentra en estado de "simiente". Sin embargo, dicho estilo resulta mucho más pulido en su segunda obra *Así será*. Incluso, tratándose de la misma obra, el texto de la segunda parte se torna aún más llano y claro que el de la primera parte. Igualmente, el estilo de la segunda obra muestra fluidez en el texto y se desarrolla omitiendo los sujetos e intentando seguir las frases sin interrupción, como si intentara aplicar la técnica propia de las obras clásicas. Por así decirlo, Ōgai procuró crear sus obras manteniendo el ritmo del japonés literario clásico, aunque escribió en japonés literario de lenguaje coloquial.

### 5.6.2.3. El texto del japonés literario clásico de Izumi Kyōka

La trayectoria de Izumi Kyōka (1873-1939) como novelista empieza a sentirse conmovido leyendo una obra de Ozaki Kōyō (1868-1903), quien creó su propio estilo literario mezclado llamado 雅俗折衷体 *gazoku setchūtai* —una mezcla de japonés literario clásico para el texto explicativo y el japonés literario de lenguaje coloquial para textos de conversaciones— con retórica de estilo occidental, antes de adherirse al estilo unificado de lo hablado y lo escrito *genbun-itchi*.<sup>1083</sup> Finalmente, Kyōka se convertiría en su discípulo. Kyōka es considerado como un escritor del romanticismo japonés, aunque él mismo negaba rotundamente esa etiqueta.<sup>1084</sup> De hecho, después de publicar varias obras en la línea del estilo idealista 観念小説 *Kannen shōsetsu* entre 1895 y 1899, su estilo se volvió fantasmagórico y espiritual como atestigua, por ejemplo, el cuento 高野聖 *Kōya hijiri* (*El santo del monte Kōya*)<sup>1085</sup> (1900) o textos teatrales como 夜叉ヶ池 *Yasha ga ike* [*El lago endiablado*] (1913) y 天守物語 *Tenshu monogatari* [*Cuento del Torreón encantado*] (1917). El mundo literario de Kyōka se califica de esteticista por crear un ambiente tan fantástico como fantasmagórico que, al mismo tiempo, mantenía la tradición del guión teatral de la época Edo.<sup>1086</sup>

Igual que Ōgai, Kyōka también desarrolló sus actividades creativas en el

---

<sup>1083</sup> Maeda Ai, 近代文学の胎動 [*Kindai bungaku no taido / Los primeros movimientos de la literatura moderna*], Miyoshi Yukiko (ed.) en 近代日本文学史 [*Kindai Nihon bungaku-shi / La historia de la literatura japonesa moderna*], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975, p. 20.

<sup>1084</sup> Donald Keene, 日本文学の歴史 10 [*Nihon bungaku no rekishi 10 / Historia de la literatura japonesa 10*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 361-362.

<sup>1085</sup> Izumi Kyōka, 高野聖 (*Kōya hijiri / El santo del monte Kōya*), Tokio, Shin Shōsetsu, 1900; traducido por Susana Hayashi, Gijón, Satori Ediciones, 2011.

<sup>1086</sup> Okuno Takeo, 日本文学史 —近代から現代へ— [*Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he— / Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—*], Tokio, Chōkō Shinsho, 1970, p. 41.

momento de la transición del estilo del japonés literario en general, en su paso concreto del clásico al de lenguaje coloquial. Por lo tanto, en este apartado dedicado a Kyōka, también se citarán textos de los dos estilos, con el fin de analizar y comparar su evolución estilística. El primer texto de Kyōka que se citará es 外科室 *Gekashitsu* [*El quirófano*] (1895); se trata de una obra de la primera etapa del escritor y pertenece al género de "novela idealista", al igual que la obra 夜行巡査 *Yakō junsu* [*La patrulla nocturna*] (1895). Cronológicamente hablando, esta obra se ubica en medio de la etapa en la que Ōgai se encontraba traduciendo la obra *El improvisador*, un año antes de que su maestro, Ozaki Kōyō, presentara su obra 多情多恨 *Tajō takon* [*Emociones y rencores*] (1896) escrita en japonés literario de lenguaje coloquial. A pesar de que su maestro Ozaki era impulsor del movimiento *genbun-itchi* y optara por escribir sus obras en japonés literario de lenguaje coloquial, por esas fechas Kyōka se inclinaba más por el japonés literario clásico. Por tanto, *El quirófano* es una obra de Kyōka dentro de su etapa del japonés literario clásico:

室内のこの人々に瞻られ、室外のあのかたがたに憂慮われて、塵をも数うべく、明るくして、しかもなんとなくすさまじく侵すべからざるごとき観あるところの外科室の中央に据えられたる、手術台なる伯爵夫人は、純潔なる白衣を絡いて、死骸のごとく横たわれる、顔の色あくまで白く、鼻高く、頤細りて手足は綾羅にだも堪えざるべし。唇の色少しく褪せたるに、玉のごとき前歯かすかに見え、眼は固く閉ざしたるが、眉は思いなしか顰みて見られつ。わずかに束ねたる頭髮は、ふさふさと枕に乱れて、台の上にこぼれたり。

そのかよわげに、かつ気高く、清く、貴く、うるわしき病者の佛を一目見るより、予は慄然として寒さを感じぬ。

医学士はと、ふと見れば、渠は露ほどの感情をも動かしおらざるもののごとく、虚心に平然たる状露われて、椅子に坐りたるは室内にただ渠のみなり。そのいたく落ち着きたる、これをたのもしと謂わば謂え、伯爵夫人の爾き容体を見たる予が眼よりはむしろ心憎きばかりなりしなり。<sup>1087</sup>

(Shitsunai no kono hitobito ni mimamorare, shitsugai no ano katagata ni kizukawarete, chiri womo kazoubeku, akarukushite, shikamo nantonaku susamajiku okasu bekarazaru gotoki kan aru tokoro no gekashitsu no chūō ni sueraretaru, shujutsu-dai naru hakusyaku-fujin wa, junketsu naru byakue wo matoite, shigai no gotoku yokotawareru, kao no iro akumade

<sup>1087</sup> Izumi Kyōka, 外科室 [*Gekashitsu / El Quirófano*], Tokio, Bungei Club, 1895; el pasaje citado se encuentra en la versión Kindle, location No. 29-34.

shiroku, hanatakaku, otogai hosorite teashi wa ryōra ni **damo** taezaru **beshi**. Kuchibiru no iro sukoshi asetaru ni, tama no gotoki maeba kasuka ni mie, me wa kataku tozashitaru ga, mayu wa omoinashika hisomite miraretsu. Wazuka ni tsukanetaru tōhatsu wa, fusafusa to makura ni midarete, dai no ue ni koboretari.

Sono kayowage ni, katsu kedakaku, kiyoku, tōtoku, uruwashiki byōsya no omokage wo hitome miru yori, yo wa ritsuzen toshite samusa wo kanjinu.

Igakushi wa to, futo mireba, kare wa tsuyu hodo no kanjō womo ugokashi orazaru mono no **gotoku**, kyoshin ni heizen taru sama arawarete, isu ni suwaritaru wa shitsunai ni tada kare nomi nari. Sono itaku ochitsukitaru, kore wo tanomoshi to iwaba ie, hakusyaku-fujin no shikaki yōdai wo mitaru yo ga me yori wa mushiro kokoro-nikuki bakari narishi nari.)<sup>1088</sup>

Tanizaki califica el estilo literario de Kyōka como perteneciente al del ritmo fluido 流麗な調子—*ryūrei na chōshi*—. <sup>1089</sup> En este texto, al igual que sucede con el primero que se ha citado previamente en el primer párrafo —el de *Así será*, de Ōgai—, se observa que, desde 室内の (*Shitsunai no* / *en la estancia*) hasta 堪えざるべし (*Taezaru beshi* / *no poder soportar*) se introducen casi cinco líneas en una sola frase sin interrupción, tratando únicamente de un tema: la descripción de la condesa sobre la mesa de operaciones del quirófano. Para seguir sin interrupciones la frase, se emplean variaciones de las terminaciones del japonés literario clásico como podrían ser ぬ (*nu*), o べし (*beshi*), たる (*taru*) o れる (*reru*) así como sus inflexiones. Esa tendencia continúa también en el tercer párrafo con terminaciones como ごとく (*gotoku*), なり

---

<sup>1088</sup> La traducción del pasaje citado es: "Observada por unas personas que se encontraban en la estancia y preocupada por las otras que permanecían fuera, la Condesa, sobre la mesa de operaciones que se situaba en el centro del quirófano luminoso, podía contar el número de partículas de polvo, y daba una impresión solemne e impenetrable, vestida con una bata blanca inmaculada, yaciendo como si fuera un cadáver con la cara pálida, la nariz larga, el mentón puntiagudo y las extremidades que parecían no poder soportar el peso de telas tan lujosas. El color de los labios era ligeramente amoratado y se dejaban ver un poco los dientes como perlas; pese a que tenía firmemente cerrados los ojos, las cejas parecían estar levemente fruncidas. El cabello, que estaba recogido con un moño poco apretado que se deshacía en la almohada y se desparramaba en la cabecera de la mesa de operaciones. Apenas la vi, me estremecí de lo hermosa, sublime, pura, y contradictoriamente frágil que parecía la enferma. Al echar un vistazo hacia el médico, este parecía no conmovérselo para nada y hallarse absolutamente tranquilo, simplemente sentado en la estancia. Su postura, tan serena, podía calificarse como la de alguien digno de confianza; sin embargo, yo, que sabía de la gravedad de la Condesa, tenía la impresión de que resultaba odioso." Traducido por la autora de esta tesis, por estar agotada la traducción publicada en castellano.

<sup>1089</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon* / *Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; esta obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkann* / *Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 89. El argumento citado se encuentra en la página 666 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

(*nari*) o たる (*taru*), desvelándose al final de dicho párrafo quién estaba realizando la descripción del quirófano, de la condesa y del médico que la iba a operar. De hecho, la única vez que queda clara la presencia del sujeto es cuando se revela quién describía dichas circunstancias con la expresión 伯爵夫人の爾き容体を見たる予 (*hakusyaku-fujin no shikaki yōdai wo mitaru yo / yo que sabía la gravedad de la condesa*) —en este caso, por pura casualidad, 予 (*yo*) que era empleado para el pronombre de la primera persona del singular en masculino durante tiempos pasados, coincide en su pronunciación con el "yo" de la primera persona en singular del castellano—.

Hay que añadir que la terminación たる (*taru*) o たり (*tari*) se emplea para concluir las frases y, en este texto, también se emplea en dicho sentido en 唇の色少し褪せたる (*kuchibiru no iro sukoshi asetaru / El color de los labios era ligeramente amaritado*), 眼は固く閉ざしたる (*me wa kataku tozashitaru / tenía firmemente cerrados los ojos*) y こぼれたり (*koboretari / desparramaba*), mientras que たる (*taru*) de 据えられたる、手術台なる伯爵夫人 (*sueraretaru, shujutsu-dai naru hakusyak-fujin / la condesa sobre de la mesa de operaciones, que se situaba*), わずかに束ねたる頭髮 (*wazuka ni tabanetaru tōhatsu / El cabello, que estaba recogido con un moño poco apretado*) o 伯爵夫人の爾き容体を見たる予が (*hakusyaku-fujin no shikaki yōdai wo mitaru yo ga / yo, que sabía de la gravedad de*) se encargarían también de la función de relativo. Originalmente, en la lengua japonesa no existía el relativo —hecho por lo que no se observa en las obras clásicas—, sino que dicha función gramatical fue de hecho un elemento introducido después de la restauración Meiji formando parte del *ōbun-myaku*. Por ello, aunque Kyōka optó por el japonés literario clásico en sus primeros años como escritor, el empleo de *ōbun-myaku* por su parte señala que el autor también asimiló este nuevo elemento gramatical.

#### 5.6.2.4. El texto del japonés literario en lenguaje coloquial de Kyōka

Al dejar atrás la etapa en la que escribía las obras pertenecientes al género de la "novela idealista", cuando su actividad literaria y creativa pasó a la del estilo esteticista y fantástico, su estilo lingüístico también abandonó el japonés literario clásico y empezó a optar, en su lugar, por el japonés literario de lenguaje coloquial. El texto que se cita a continuación es una de las obras pertenecientes a esta etapa, *El santo del monte Kōya*, publicado en 1900:

(お泊まりは何方じゃな)と言って聞かれたから、私は一人旅の旅宿のつまらなさを、染々嘆息した、(I) 第一盆を持って女中が坐睡をする、番頭が空世辞をいう、廊下を歩行くとじろじろ目をつける、(I) 何よりも最も耐え難いのは晩飯の支度が済むと、忽ち灯を行燈に換えて、薄暗い处でお休みなさいと命令されるが、私は夜が更けるまで寝ることが出来ないから、その間の心持といったらない、(I) 殊にこの頃の夜は長し、東京を出る時から一晩の泊が気になってならない位、(I) 差支えがなれば御僧と御一所に。

快く頷いて、北陸地方を行脚の節はいつでも杖を休める香取屋というのがある、旧は一軒の旅店であつたが、一人女の評判なのがなくなってからは看板を外した、(I) けれども昔から懇意な者は断らず泊めて、老人夫婦が内輪に世話をしてくれる、(I) 宜しくばそれへ、(I) その代といいかけて、折を下に置いて、

(御馳走は人参と干瓢ばかりじゃ)

と呵々と笑った、(I) 慎み深そうな打見よりは気の軽い。<sup>1090</sup>

(«Otomari wa dochira jana» to itte kikareta kara, watashi wa hitoritabi no tabiyado no tsumaranasa wo, shimijimi tansoku shita, (I) daiichi bon wo motte jochū ga inemuri wo suru, bantō ga karaseji wo iu, rōka wo aruku to jirojiro me wo tsukeru, (I) naniyori mottomo taegatai nowa banmeshi no shitaku ga sumu to, tachimachi akari wo andon ni kaete, usugurai tokoro de oyasuminasai to meirei sareru ga, watashi wa yo ga fukeru made neru koto ga dekinai kara, sono kan no kokoromochi to ittara nai, (I) koto ni kono goro no yoru wa nagashi, Tokyō wo deru toki kara hitoban no tomari ga ki ni natte naranai gurai, (I) sashitsukae ga naku ba onsō to goissho ni.)

Kokoro yoku unazuite, Hokuriku-chihō wo angya no setsu wa itsudemo tsue wo yasumeru Katori-ya to iu noga aru, moto wa ikken no tabimise de atta ga, hitorimusume no hyōban nano ga nakunatte kara wa kanban wo hazushita, (I) keredomo mukashi kara kon'i na mono wa kotowarazu tomete, toshiyori fūfu ga uchiwa ni sewa wo shite kureru, (I) yoroshikuba sore he, (I) sono kawari to iikakete,

«Gochisō wa ninjin to kanpyō bakari ja»

to karakara to waratta, (I) tsutsushimi bukasō na Uchimi yori wa ki no karui.)<sup>1091</sup>

<sup>1090</sup> Izumi Kyōka, 高野聖 (*Kōya hijiri / El santo del monte Kōya*); la obra está incluida en edición de bolsillo 歌行灯・高野聖 [*Uta-andon & Kōya hijiri / El poema y la linterna & El santo del monte Kōya*], Tokio, Shinchō Bunko, 1950, p. 10.

<sup>1091</sup> La traducción del pasaje citado es: "Como me preguntó <¿Dónde se va a alojar?>, lamenté mucho los sabores de alojarme solo en una fonda; la camarera daba cabezadas de pie, sujetando una bandeja entre las manos; el gerente de la fonda era lisonjero. Si pasaba por el pasillo me miraban fijamente: lo más

Igua que en el texto de *El quirófano*, no existe ninguna interrupción a lo largo de las siete primeras líneas del primer párrafo ni durante las seis primeras del segundo —se ha marcado entre paréntesis con una diagonal en negrita y se ha subrayado donde probablemente se deberían interrumpir las frases—; la diferencia entre el texto del primer ejemplo anteriormente citado y este es que para la terminación de los verbos se emplea la forma informal, tal y como sucede en 嘆息した (*tansoku shita* / *suspiró*), 坐睡をする (*inemuri wo suru* / *dar cabezadas*), 空世辞をいう (*karaseji wo iu* / *decir lisonjas*), じろじろ目をつける (*jirojiro me wo tsukeru* / *mirar fijamente*), 心持ちといたらない (*kokoromochi to ittara nai* / *no sabía cómo aguantar*), というのがある (*to iu noga aru* / *hay un sitio llamado*), 外した (*hazushita* / *quitó*) o 世話をしてくれる (*sewa wo shite kureru* / *cuidan de*), así como en el adjetivo 気の軽い (*ki no karui* / *sentirse cómodo*) —este vocablo en el original es adjetivo, aunque al traducirlo se convierte en un adjetivado—, igual que en un verbo en aspecto informal como 笑った (*waratta* / *se rió*). Entre estas frases, las de las quejas del hombre "inemuri wo suru", "karaseji wo iu" y "jirojiro me wo tsukeru" producen una tonalidad rítmica por tratarse de frases cortas en las que los verbos acaban en presente. Además, dicho hombre está hablando acerca de sus experiencias de días anteriores con un monje viajero que se encontró en el tren; sin embargo, el hecho de narrarlo con verbos en presente causa la impresión de que estuviera contando sus experiencias como si hubieran ocurrido hace poco tiempo. Por otro lado, mientras que en el texto de *El quirófano* se emplean las terminaciones de los verbos del japonés literario clásico, el único vestigio del japonés literario clásico que se encuentra en el texto citado de *El santo del monte Kōya* es el de 長し (*nagashi* / *es largo*). Si se hubiera escrito en japonés literario de lenguaje coloquial, el vocablo habría

---

insoponible era que, en cuanto se acabó la cena, bajaba la lumbre de la lámpara y me decían que durmiera en la oscuridad. Sin embargo, estaba acostumbrado a dormir tarde y no sabía cómo aguantar las horas que no podía conciliar el sueño, sobre todo, a esas fechas en las que era larga la noche. Desde el momento en el que iba a salir de Tokio, me preocupaba dónde quedarme a dormir, y, si no le importa, me gustaría acompañarle, su reverencia. Al afirmar con la cabeza, el monje añadió que siempre iba a descansar a una casa llamada Katori-ya cuando peregrinaba a la región de Hokuriku. Antiguamente era una fonda para viajeros, pero dejó de regentarse cuando falleció la hija única, que tenía mucha popularidad entre la clientela. Mas como aceptaban a los clientes habituales que conocían desde hacía tiempo y como el matrimonio mayor los cuidaba con trato familiar, si le parecía bien podrían ir ahí. Prosiguió dejando a un lado la caja de comida, <pero la comida que nos sirven consiste solo en zanahoria y virutas secas de calabaza>, y se rió. Él se sentía cómodo con este más que con cualquier otro piadoso." Traducido por la autora de esta tesis, por estar agotada la traducción publicada en castellano.



sido 長くて (*nagakute*) para enlazar la frase con la que continúa. Igualmente, después de la frase 東京を出る時から一晩の泊が気になってならない位 (*Tokyō wo deru toki kara hitoban no tomari ga ki ni natte naranai gurai* / Desde el momento en que iba a salir de Tokio, me preocupaba dónde dormir) debería de ser omitida alguna palabra de enlace, como por ejemplo だったので (*datta node* / porque) con la frase que sigue —quedando la frase como 気になってならない位だったので (*ki ni natte naranai gurai datta node* / porque estaba tan preocupado)— que, en este caso concreto, serviría para pedir licencia para acompañar al monje viajero. Al no incluir esta palabra de enlace, daría la impresión de que falte alguna frase; sin embargo, bastaría con que los lectores sepan leer con la voz "mental" para que añadan espontáneamente las palabras que parecen faltar y, con ello, la lectura resulte fluida hasta el final del párrafo.

Aunque Kyōka escribió en estilo del japonés literario en lenguaje coloquial, esta obra se encuentra dentro de la etapa de transición de su estilo literario. Por lo tanto, en su estilo en general se observa aún alguna vacilación:

敦賀で悚気の立つほど煩わしいのは宿引の悪弊で、その日も期したる如く、汽車を下りると停車場の出口から町端へかけて招きの提灯、印傘の堤を築き、潜抜ける隙もあらく旅人を取囲んで、手ン出に喧しく己が家号を呼立てる、中にも烈しいのは、素早く手荷物を引手操って、へい難有う様で、を喰わす、頭痛持は血が上るほど耐え切れないのが、例の下を向いて悠々と小取廻しに通抜ける旅僧は、誰も袖を曳かなかったから、幸いその後を跟いて町へ入って、吻という息を吐いた。<sup>1092</sup>

(Tsuruga de ozoke no tatsu hodo wazurawashii nowa yadohiki no akuhei de, sono hi mo **kishitaru gotoku**, kisyā wo oriru to, station no deguchi kara machihana he kakete maneki no chōchin, shirushigawa no tsutsumi wo kizuki, kugurineru suki mo **aranaku** tabibito wo torikakonde, tende ni kamabisushiku ono ga yagō wo yobitateru, naka nimo hageshii nowa, subayaku tenimotsu wo hittakutte, hei arigatō-sama de, wo kurawasu, zutsū-mochi wa chi ga agaru hodo koraekirenai noga, rei no shita wo muite yūyū to kotorimawashi ni tōri nukeru tabisō wa, dare mo sode wo hikanakatta kara, saiwai sono ato ni tsuite machi ni haitte, hotto iu iki wo tsuita.)<sup>1093</sup>

<sup>1092</sup> Izumi Kyōka, 高野聖 (*Kōya hijiri* / *El santo del monte Kōya*); la obra está incluida en edición de bolsillo 歌行灯・高野聖 [*Uta-andon & Kōya hijiri* / *El poema y la linterna & El santo del monte Kōya*], Tokio, Shinchō Bunko, 1950, p. 11.

<sup>1093</sup> La traducción del pasaje citado es: "Lo más ominoso en Tsuruga es el personal de las fondas que captan clientes; como se esperaba esa mañana también, en cuanto bajamos del tren, desde la salida de la estación hacia el centro del pueblo, estaban alineadas las linternas y las sombrillas con el nombre del

Aunque no sean muchas las expresiones en japonés literario clásico, a lo largo de esta obra el autor va empeándolas. Concretamente, en este pasaje aparecen expresiones en japonés literario clásico como 期したる如く (*ki shitaru gotoku / como se esperaba*) y あらなく (*aranaku / sin que les diera*); pese a que no fuera frecuente su uso, los escritores del momento en que se estaba efectuando la transición de este al estilo literario en lenguaje coloquial no pudieron dejar atrás el "peso" de aquel —con su fluidez en el texto y su elegancia en los vocablos—,<sup>1094</sup> aunque se sentían, al mismo tiempo, atraídos por el potencial del japonés literario en lenguaje coloquial. Además, en este pasaje, la parte de を喰わす、頭痛持は (*wo kurawasu, zutsū-mochi wa*) se puede separar en "wo kurawasu" con una coma y hacerla empezar como otra frase "zutsū-mochi wa". Sin embargo, igual que sucede en el primer texto, se oculta una palabra de enlace como というのが (*to iu noga*). Así, al incluir un "hueco invisible" para que lo llenaran los lectores por su cuenta se ayuda a incrementar el gusto de la lectura.

En cuanto a la cuestión del sujeto, en el primer párrafo del primer pasaje citado se revela quién es a través de la palabra 私は (*watashi wa / yo*), del mismo modo que mientras en el segundo párrafo del mismo pasaje no aparece ningún sujeto, por el contexto se sabe que el monje viajero lo es por ser estos dos párrafos parte de la conversación entre él y el protagonista, así como por ser el segundo la respuesta ante la petición del protagonista. Por añadido, el segundo texto es una narración del protagonista; por tanto, no es necesario en ella aclarar el sujeto. Además, en el japonés literario de lenguaje coloquial las frases suelen ser cortas; a pesar de eso, Kyōka logra concatenar frases largas porque, por un lado, omite el sujeto y, por otro, evita emplear corchetes que indiquen las frases de conversaciones. Al mismo tiempo, el hecho de eliminar los corchetes hace posible mantener la tonalidad semejante al japonés literario clásico, aunque escribiendo en japonés literario de lenguaje coloquial.

---

alojamiento. Gritaban el nombre de sus locales a viva voz, rodeando a los viajeros sin que les diera tiempo de esquivarlos. Lo más descarado les quitaban su equipaje a la fuerza y les decían "¡muchas gracias por elegimos!" Era una escena insostenible que causaba dolor de cabeza, pero aquel monje viajero iba con la mirada baja y pasaba ágilmente entre ellos, sin llamar la atención de nadie; yo le seguía hacia el centro del pueblo y me sentía aliviado." Traducido por la autora de esta tesis, debido a que la traducción publicada ya está agotada.

<sup>1094</sup> Miura Katsuya, 近代日本語と文語文 —今なお息づく美しきことば— [Kindai Nihongo to bungo-bun —Imanao ikizuku utsukushiki kotoba— / El japonés moderno y el texto literario —el bello lenguaje que aún sobrevive—], Tokio, Bensei Shuppan, 2014, p. 83.

El texto que se citará es un pasaje de la obra titulada 国貞えがく *Kunisada egaku* [*Las estampas xilográficas de Kunisada*] (1910); en ella se trata como asunto que unas estampas xilográficas, que eran los recuerdos de la madre difunta del protagonista, quedan en mano de un amigo de su padre como prenda cuando el protagonista aún era un niño. Al ser adulto, pretende recuperarlas y describe una pugna psicológica con el amigo de su padre a causa de que éste no quiere saldar las deudas del protagonista para no devolvérselas:

何処へでも勝手に行くが可し、又何処へも行かないでも可い。このまま、今度の帰省中転がっている従姉の家へ帰っても可いが、其処は今しがた出て来たばかり。すぐに取り返せば、忘れ物でもしたように思うであろう。……先祖代々の墓詣は昨日済ますし、久しぶりで見たかった公園もその帰りに廻る。約束の会は明日だし、好きなものは晩に食べさせる、と従姉が言った。差当り何の用もない。何年にも幾日にも、こんな暢気な事は覚えぬ。おんぶするならしてくれ、で、些と他愛がないほど、のびのびとした心地。

気候は、と言うと、ほかほかが通越した、これで赫と日が当たると、日中は早じりじりと来そうな頃が、近山曇りに薄りと雲が懸って、真綿を日光で干すような、ふつくりと軽い暖かさ。午頃の蔭もささぬ柳の葉に、ふわふわと柔い風が懸る。……その柳の下を、駆けて通る腕車も見えず、人通りはちらほらと、都で言えば朧夜を浮れ出したような状だけれども、この土地ではこれでも賑な町の分。城跡のあたり中空で鶯が鳴く、と丁ど春の鯛を焼く匂いがする。<sup>1095</sup>

(Doko he demo katte ni iku ga **yoshi**, mata doko hemo ikanai demo yoi. Kono mama, kondo no kisei-chû korogatteru itoko no ie he kaettemo ii ga, soko wa imashigata dete kita bakari. Sugu ni totte kaeseba, wasuremono demo shita yō ni omou de arō. …… Senzo daidai no hakamairi wa kinō sumasushi, hisashiburi ni mitakatta kōen mo sono kaeri ni mawaru. Yakusoku no kai wa ashita dashi, suki na mono wa ban ni tabesaseru, to itoko ga itta. Sashiataru nan no yō mo nai. Nannen nimo itsuka nimo, konna nonki na koto wa **oboenu**. Onbu suru nara shite kure, de, chi to taai ga nai hodo, nobinobi to shita kokochi.)

Kikō wa, to iu to, hokahoka ga tōri koshita, kore de katto hi ga ataru to, nicchū wa haya jirijiri to kisō na koro ga, kinzan kumori ni ussuri to kumo ga kakatte, mawata wo nikkō de hosu yōna, fukkuri to karui atatakasa. Hiru-goro no kage mo **sasanu** yanagi no ha ni,

<sup>1095</sup> Izumi Kyōka, 国貞えがく [*Kunisada egaku* / *Las estampas xilográficas de Kunisada*]; la obra está incluida en edición de bolsillo 歌行灯・高野聖 [*Uta-andon & Kōya hijiri* / *El poema y la linterna & Santo del monte Kōya*], Tokio, Shinchō Bunko, 1950, p. 111-112.

fuwafuwa to yawarakai kaze ga kakaru. ....Sono yanagi no shita wo, kakete tōru kuruma mo miezu, hitodōri wa chirahora to, miyako de ieba oboroyo wo ukare dashita yōna sama da keredomo, kono tochi dewa kore demo nigiyaka na machi no bun. Shiroato no atari chūkū de tonbi ga naku, to chōdo ima ga shun no iwashi wo yaku nioi ga suru.)<sup>1096</sup>

Es una obra que Kyōka publicó diez años después de *El santo del monte Kōya*. Si el texto de *El santo del monte Kōya* es un hito transicional en su trayectoria en el sentido lingüístico —ya que en *El santo del monte Kōya* aún se observaban vestigios del japonés literario clásico, aunque la obra está escrita en su mayoría en japonés literario de lenguaje coloquial—, este tercer texto, *Las estampas xilográficas de Kunisada* está escrito en japonés literario de lenguaje coloquial. Aún así, en sentido estricto, esta obra aún contiene también vestigios del japonés literario clásico, aunque menos notables que la anterior. Como prueba de ello, *El santo del monte Kōya*, en la versión de bolsillo de la editorial Shinchō —una recopilación de obras cortas de Kyōka—,<sup>1097</sup> cuenta con setenta y nueve páginas, entre las que se encuentran doscientos noventa y siete vocablos del japonés literario clásico entre terminaciones verbales y expresiones, mientras que *Las estampas xilográficas de Kunisada*, en la misma edición, cuenta con treinta y seis páginas en las que se encuentran únicamente noventa y ocho vocablos del japonés literario clásico, entre terminaciones verbales y expresiones. Por añadido, de los doscientos noventa y siete vocablos del japonés literario clásico de la primera obra, ciento cuarenta y seis vocablos se tratan de terminaciones verbales, mientras ciento cincuenta y siete son expresiones; en la segunda, cincuenta y seis

---

<sup>1096</sup> La traducción del pasaje citado es: "Puedo ir a donde quiera, y también puedo no ir a ningún sitio. Puedo volver a la casa de mi prima, en la que me alojo en este retorno a mi tierra natal, pero acabo de salir de ahí. Si volviera ahora, ella pensaría que yo había dejado algo en casa. ....Visité la tumba de la familia ayer, y me acerqué al parque al que había querido ir en el camino de vuelta. La reunión es mañana, y dijo mi prima que me prepararía mis platos favoritos para la cena. Ahora mismo, no tengo nada que hacer. Hacía mucho tiempo que no había tenido un momento tan despreocupado como ahora. "Si quieres, llévame a las espaldas" me sentía tan infantil pero también tan libre y a gusto. Hablando del tiempo, ya habiendo pasado la época templada, si te tocaba el sol directamente tendrías bastante calor durante el día, pero las montañas cercanas se ocultaban bajo nubes delgadas y era una temperatura agradable, como si secaran el algodón al sol. Las hojas del sauce, que ni siquiera daban la sombra de la tarde, se agitaban por una brisa. ....Bajo el sauce, no pasaba ningún *rickshaw* y el tránsito era escaso; si esto fuera en Kioto, sería como salir a pasear por la noche de luna brumosa, pero en esta región este pueblo aún se encontraba animado. Cerca de las ruinas del castillo, un milano dio un grito y noté el olor de sardinas asadas, que estaban ahora de temporada." Traducido por la autora de esta tesis, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

<sup>1097</sup> Izumi Kyōka, 歌行燈・高野聖 [*Uta andon & Kōya hijiri / El poema y la linterna & El santo del monte Kōya*], Tokio, Shinchō Bunko, 1950.

vocablos corresponden a terminaciones, mientras cuarenta y dos son de expresiones. Pese a que la primera tiene el doble de páginas que la segunda, la proporción en la cantidad de vocablos del japonés literario clásico es tres a uno. Por añadido, también puede observarse la tendencia de que en la primera obra las expresiones en japonés literario clásico superan en número a las terminaciones, mientras que en la segunda resulta inversa. El número de los vocablos entre terminaciones y expresiones se ha hecho así inverso, y aunque la diferencia de cincuenta y seis terminaciones frente a cuarenta y dos expresiones no es un hecho relevante, sí serviría para plantear la hipótesis de que, con el paso del tiempo, los escritores se alejaban de expresiones del japonés literario clásico aunque se sintieran aún familiarizados con las terminaciones de dicho estilo. Además, un elemento como los puntos suspensivos ".....", que forman parte de elementos del *ōbun-myaku*, no aparecía en *El santo del monte Kōya*, pero sí en *Las estampas xilográficas de Kunisada*. Este hecho también atestigua la transición de estilo hacia el japonés literario moderno.

Concretamente hablando, en el primero se observan no solo la terminación de la frase *ぬ (nu)* —la partícula de terminación para indicar la conclusión de una acción— en casos como *びくともせぬ (biku tomo senu / no se mueve de ninguna manera)*, *腕がぬ (nuganu / no se quita)* o *ずきずき痛んでならぬ (zukizuki itande naranu / le dolía mucho)*, entre otros, así como *まい (mai)* —la partícula de deducción— en *行くまい (ikumai / no irá)*, *気遣いはあるまい (kizukai ha arumai / no tendría que preocuparse)*, o *助かるまい (tasukarumai / no habrá salvación)*, sino que también se observan expresiones como *聞かっしゃい (kikasshai / escúchame)*, *けたいの悪い (ketai no warui / desagradable, maleducado)*, *欲しくば (hoshikuba / si quieres)*, *極まりも悪し (kimari mo warushi / incómodo, confuso)*, *参りやする (mairiyasuru / me voy)* o *さっしやりませ (sasharimase / hágalo, en habla femenino)*, entre otras. En cuanto al segundo, se observa que la mayoría del lenguaje en japonés literario clásico aparece a través de partículas como *ぬ (nu)*, *まい (mai)* —la función de estas partículas es igual que en los casos del primer texto— o *ず (zu)* —la partícula de negación— como en *陰もささぬ (kage mo sasanu / no daba sombra)*, *行かねば成らぬ (ikaneba naranu / tengo que ir)*, *人間ではあるまい (ningen dewa arumai / no será humano)*, o *見えず (miezu / no se veía)*; también en otros como *想うべし (omou beshi / se podría imaginar)* o *視むれば (nagamureba / si miraba)* —*べし (beshi)* y *むれば (reba)* son las partículas de

suposición—. El vocablo 蓋し (kedashi / probablemente) resultaría un adverbio.

Otra característica del texto de Kyōka en japonés literario de lenguaje coloquial es concluir frases sin verbo: termina las frases con adjetivos o nombres, en lugar de concluir las con verbos como である (*de aru*) o であった (*de atta*). Como por ejemplo, en 御僧と御一緒に (*onsō to go-issō ni / me gustaría acompañarle*), o 気の軽い (*kigarui / se sentía cómodo*) del primer texto y en 勝手に行くが可 (*katte ni iku ga yoshi / puedo ir a donde quiera*) o のびのびとした心地 (*nobinobi to shita kokochi / me sentía tan libre y a gusto*) del segundo, entre otros. Si las terminaciones verbales "de aru" y "de atta" son el punto que Tanizaki critica como defecto del japonés coloquial,<sup>1098</sup> esta obra no se atendería, sin embargo, a plasmarse dentro de la gramática del japonés literario de lenguaje coloquial; más bien, rompe la pauta gramatical y se atreve a recurrir a expresiones completamente libres. En total, Kyōka tardaría unos quince años en transformar su estilo del lenguaje literario clásico al de lenguaje coloquial. Aunque conservaba un cierto ambiente del japonés literario clásico, con el hábil manejo de las expresiones este en el ámbito del lenguaje coloquial, por así decirlo, Kyōka superó el estilo *gabun-setchūtai* de su maestro, Ozaki Kōyō, dando un efecto de expresiones libres al mismo tiempo que resolvía, incluso, los defectos del japonés literario de lenguaje coloquial.

En resumen, los escritores de esta etapa, no sólo Ōgai y Kyōka sino también otros muchos, se encuentran en medio de la transición del japonés literario clásico al de lenguaje coloquial y, a pesar de que ellos mismos poseían el conocimiento suficiente como para redactar sus obras en japonés literario clásico, pasaron al estilo del japonés de lenguaje coloquial con el fin de enfrentarse al cambio requerido hacia una nueva tendencia del japonés. Por lo tanto, eran capaces de manejar cualquiera de los dos estilos del japonés dependiendo de su inspiración creativa y su antojo. Por otro lado, el momento en el que debutó Tanizaki en el mundo literario, coincide con el que tanto Ōgai como Kyōka venían empleando años para hacer que sus estilos literarios pasaran

---

<sup>1098</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 現代口語文の缺點について [*Gendai kōgo-bun no ketten ni tsuite / Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno*], Tokio, Kaizō, 1929 y 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichiro, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 161 y p. 87-88, respectivamente; la traducción del argumento citado se encuentra en la página 549 de Anexo I y la página 664 de Anexo II de la tesis, respectivamente, realizada por la autora de esta.

de uno al otro. Igual que escritores precedentes como Ōgai o Kyōka, así como otros coetáneos de los que analizaremos textos en el apartado siguiente, Tanizaki también disponía de un conocimiento del japonés literario clásico suficiente como para poder escribir sus obras en dicho estilo; sin embargo, las obras de sus primeros años ya están escritas en japonés moderno, sin encontrarse en ellas ningún vestigio del japonés literario clásico.

### **5.6.3. Referentes contemporáneos**

Se han presentado previamente textos de Mori Ōgai e Izumi Kyōka como muestras de dos escritores que comenzaron su trayectoria literaria durante el período de transición de la lengua japonesa de estilo clásico a la de lenguaje coloquial. Al mismo tiempo, se ha cotejado la transición de dichos estilos con la hipótesis de que, en un primer momento, estarían bajo la influencia del japonés literario clásico y que, a medida que transcurrió el tiempo, sus estilos pasarían progresivamente al estilo del japonés coloquial, independientemente de si estaban o no en contra del naturalismo japonés, e independientemente de que fueran los escritores naturalistas japoneses los precursores del japonés literario de lenguaje coloquial.

En este apartado, se expondrán textos de los escritores que desarrollaron su carrera literaria casi al mismo tiempo que Tanizaki. El estilo literario que poseen es el japonés literario de lenguaje coloquial y sus textos son, por así decirlo, coetáneos de Tanizaki. No obstante, hay algunos que desarrollaron sus actividades creativas principalmente a lo largo de la era Taishō, y otros que lo hicieron desde la era Taishō hasta la era Shōwa. Por lo tanto, tal y como se ha mencionado al comienzo de este apartado, serán divididos en dos grupos: por un lado, los textos de Nakazato Kaizan (1885-1944), Satō Haruo (1892-1964), Kubota Mantarō (1889-1963) y Uno Kōji (1891-1961) como representantes del grupo Taishō, y los de Shiga Naoya (1883-1971), Musyanokōji Saneatsu (1885-1976) y Satomi Ton (1888-1983) como representantes del grupo Shōwa.

#### **5.6.3.1. Los textos de Nakazato Kaizan**

Comenzaremos en primer lugar por los textos del primer grupo. Ahora bien, antes de entrar en su análisis, se expondrá someramente la ubicación de Nakazato

Kaizan (1885-1944) en la historia de la literatura japonesa: destaca fundamentalmente durante la época de la Primera Guerra Mundial, dentro de la historia de Japón en el periodo de inicio de la era Taishō. Comenzó publicando su principal obra 大菩薩峠 *Daibosatsu tōge* [El puerto montañoso de Daibosatsu], por entregas en los Periódicos de Miyako —la publicación antecesora del actual Periódico de Tokio—, Mainichi y Yomiuri a partir de 1900. La obra quedó inconclusa, aunque siguió publicándose de forma paulatina hasta 1935. Dicha obra mostraba varios rasgos literarios importantes: su capacidad narrativa, un sentido de suspense que atraía a los lectores, la emoción viva de sus aventuras, las leyendas de héroes y una imaginación fantástica y fantasmagórica. Estos eran rasgos que la literatura japonesa se vio obligada a abandonar con el fin de modernizarse a la par que lo haría el propio país a través de los procesos de industrialización y avance iniciados con la restauración Meiji.

El texto que se cita más adelante es un fragmento de *El puerto montañoso de Daibosatsu*. Okuno Takeo considera que el punto débil de esta obra se encuentra en que Nakazato no describía de forma precisa y detallada el aspecto físico y psicológico de los personajes, sino que únicamente se limitaba a centrarse en el ambiente misterioso que los rodeaba.<sup>1099</sup> Por otra parte, Tanizaki determina que lo importante es que Nakazato empleara el estilo militar para su obra, con la terminación *であります* (*de arimasu*). Aunque este estilo suene un poco ceremonioso, al mismo tiempo resulta cortés y atento, exactamente igual que el estilo de su propio ensayo *Manual para elaborar textos*.<sup>1100</sup> Además, Nakazato es el único escritor que Tanizaki clasifica en función del estilo de texto, mientras que los demás escritores que se citan en esta tesis son clasificados por el ritmo de los textos.<sup>1101</sup>

柳沢峠が開けてから後の大菩薩峠というものは、全く廢道同様になってしまいましたけれど、今日でも通れば通れないことはないのです。そこを通って猿に出くわすことは珍しいことではないが、それを珍

---

<sup>1099</sup> Okuno Takeo, 日本文学史 —近代から現代へ— [Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he— / Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—], Tokio, Chōkō Shinsho, 1970, p. 130-131.

<sup>1100</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 101. La traducción del argumento citado se encuentra en las páginas 680-681 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

<sup>1101</sup> Idem., p. 84-98. El argumento citado se encuentra en las páginas 660-676 de Anexo II, traducido por la autora de esta tesis e incluido en ella.



しがって悪戯でもしかけようものなら、かえって飛んだ仕返しを食うことが**あります**。人の弱味を見るに上手なこの群衆動物は、相手を見くびると脅迫する、敵わない時は味方を呼ぶ、味方はこの山々谷々から呼応して来るのですから、初めて通る人は全くおどかさされて**しまいます**。が、旅に慣れた人は、その虚勢を知って自ずからそれに処するの道がある**のであります**。

右の武士は、慣れた人と見えて、一目猿を睨みつけると、猿は怖れをなして、なお高い所から、しきりに擬勢を示すのを、取合わず峠の前後を見廻して人待ち顔です。

さりとて容易に人の来るべき路ではないのに、誰を待つのであろう、こうして小半時もたつと、木の葉の繁みを洩れて、かすかに人の声が**します**。その声を聞きつけると、武士はズカズカと萩原街道の方へ進んで、松の木立から身を斜めにして見おろすと、羊腸たる坂路のうねりを今しも登って来る人影は、確かに巡礼の二人づれ**であります**。<sup>102</sup>

(Yanagisawa-tōge ga hirakete kara nochi no Daibosatsu-tōge to iu mono wa, mattaku haidō dōyō ni natte shimaimashita keredo, konnichi demo tōreba tōrenai koto wa nai no desu. Soko wo tōtte saru ni dekuwasu koto wa mezurashii koto dewa nai ga, sore wo mezurashigatte itazura demo shikakeyō mono nara, kaette tonda shikaeshi wo ku koto ga **arimasu**. Hito no yowami wo miru ni jōzu na kono gunsyū dōbutsu wa, aite wo mikubiru to kyōhaku suru, kanawanai toki wa mikata wo yobu, mikata wa kono yamayama tanidani kara koō shite kuru no desu kara, hajimete tōru hito wa mattaku odokasarete shimaimasu. Ga, tabi ni nareta hito wa, sono kyosei wo shitte onozukara sore ni shosuru no michi ga aru **node arimasu**.)

Migi no bushi wa, nareta hito to miete, hitome saru wo niramitukeru to, saru wa osore wo nashite, nao takai tokoro kara, shikiri ni gisei wo shimesu no wo, toriawazu tōge no zengo wo mimawashite hitomachi-gao desu.

Saritote yōi ni hito no kuru beki michi dewa nai noni, dare wo matsu node arō, kōshite kohantoki mo tatsu to, ki no ha no shigemi wo morete, kasuka ni hito no koe ga shimasu. Sono koe wo kikitsukeru to, bushi wa zukazuka to Hagiwara-kaidō no hō he susunde, matsu no kodachi kara mi wo naname ni shite miorosu to, yōchō taru sakamichi no uneri wo imashimo nobotte kuru hitokage wa, tashika ni junrei no futari-zure **de arimasu**.)<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Nakazato Kaizan, 大菩薩峠 [Daibosatsu tōge / El puerto de Daibosatsu], entregas en Periódico Miyako, Periódico Mainichi y Periódico Yomiuri, 1913-1935 (publicación paulatina), versión Kindle, location No. 767-782.

<sup>103</sup> La traducción del pasaje citado es: "Después de que se hiciera transitable el puerto de Yanagisawa, el puerto de Daibosatsu se volvió casi desierto, aunque si querían podían atravesarlo. No era insólito encontrarse con monos al pasar por ese camino, pero si se pretendía maltratarlos, a veces se veían vengados por sus intenciones. Los monos eran animales que percibían hábilmente el punto vulnerable de sus contrincantes; amenazaban si los menospreciaban e instaban a sus refuerzos si se veían en desventaja. Como sus "aliados" acudían de las montañas y los valles cercanos respondiendo a las voces de socorro de

El siguiente párrafo es un fragmento del ensayo de Tanizaki *Manual para elaborar textos*, ya que dice que él mismo emplea este estilo en dicho ensayo:

次に、言語を口で話す代りに、文字で示したものが文章であります。少数の人を相手にする時は口で話したら間に合いますが、多数を相手にする時は一々話すのが面倒であります。また、口で云う言葉はその場限りで消えてしまうのでありますから、長く伝えることが出来ない。そこで言葉を文章の形にして、大勢の人に読んで貰い、または後まで残すと云う必要が生じた訳であります。<sup>104</sup>

(Tsugi ni, gengo wo kuchi de hanasu kawari ni, moji de shimeshita mono ga bunshō **de arimasu**. Shōsū no hito wo aite ni suru toki wa kuchi de hanashitara ma ni aimasu ga, tasū wo aite ni suru toki wa ichiichi hanasu noga mendō **de arimasu**. Mata, kuchi de iu kotoba wa sono ba kagiri de kiete shimau **node arimasu** kara, nagaku tsutaeru koto ga dekinai. Sokode kotoba wo bunshō ni shite, ōzei no hito ni yonde morai, matawa nochi made nokosu to iu hituyō ga shōjita wake **de arimasu**.)<sup>105</sup>

Los objetivos de estos dos escritos no son los mismos: la obra de Nakazato es una narrativa, mientras el ensayo de Tanizaki tiene como propósito exponer sus opiniones acerca de los diferentes textos y la función del japonés literario de lenguaje coloquial. No obstante, el empleo de la terminación de estilo de habla militar *であります* (*de arimasu*) produce un efecto que, por un lado, en el texto de Nakazato de la obra *El*

---

sus iguales, los viajeros que pasaban por primera vez por ahí se quedaron muy atemorizados. No obstante, aquellos que pasaban habitualmente sabían muy bien cómo enfrentarse a su fanfarroneo. El samurái en cuestión parecía estar acostumbrado a la escena y, como lanzó una mirada fulminante, los monos se limitaron a mostrar sus gestos amenazantes sintiéndose temerosos; pese a eso, el samurái daba el aire de esperar a alguien. ¿Quién estaría esperando pese a que era una carretera que no frecuentaba la gente? Al cabo de pasar una media hora, se oían débilmente las voces a través de los árboles frondosos. En cuanto las escuchó, el samurái se dirigió con largas zancadas hacia la carretera de Hagiwara y oteó inclinándose desde la arboleda de pinos; eran dos peregrinos que subían el camino serpeante cuesta arriba." Traducido por la autora de la tesis, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

<sup>104</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el pasaje citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkann / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 13. La traducción del pasaje citado se encuentra en la página 579 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

<sup>105</sup> La traducción del párrafo es: "Lo expresado con letras en un texto, paralelo al lenguaje hablado. Cuando alguien se comunica con pocas personas es suficiente con hacerlo verbalmente, mas si trata de dirigirse a un cuantioso número de personas, es imposible comunicarse con ellos uno por uno. Además, las palabras pronunciadas se esfuman inmediatamente, no pueden mantenerse comunicativas por un largo tiempo. Así, se ha producido la necesidad de transformar palabras en texto escrito, lo que permite que puedan ser leídas por mucha gente o quedar guardadas para la posteridad." Traducido por la autora de esta tesis, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

*puerto montañoso de Daibosatsu*, da una sensación sutil y amena, como si hubiera un trovador que fuera contando una historia delante de un público que ha acudido para escucharlo al aire libre, o como si se estuviera mostrando una representación de *kamishibai* —un arte de juglar tradicional que va contando cuentos enseñando escenas pintadas en papeles o tablas de madera—. Igualmente, hay que añadir que se trata de un estilo cercano al japonés literario de lenguaje coloquial. Sin embargo, el texto de Tanizaki suscita un efecto parecido al de una lección centrada en enseñar los secretos de la lengua japonesa a los alumnos que quieren aprender a redactar un buen texto.

En el texto de Nakazato, además de la terminación de lenguaje militar *であります* (*de arimasu*), también son empleadas *しまいます* (*shimaimasu*) —*しまいました* (*shimaimashita*) en pasado— *のです* (*no desu*) y *です* (*desu*). Estas terminaciones en *teinei-go* —una de las expresiones respetuosas, de trato cortés— son las que producen la sensación de cercanía con el lector. Diferiendo de los textos de Ōgai y Kyōka expuestos previamente, sus años de actividad creativa sí coinciden con el momento en que el uso del japonés literario de lenguaje coloquial era dominante. Aún así, sí se observa la presencia de algunos vocablos del japonés literario clásico: *さりとて* (*saritote / pese a que*) y *あろう* (*arō / será*). No obstante, el escenario de la obra se sitúa en tiempos de samurái, por lo que algún vestigio arcaico que otro, más bien, serviría para enfatizar el ambiente de la obra.

Por otro lado, Nakazato no empleó siempre el estilo de lenguaje militar: como prueba de ello, podría aportarse el ensayo titulado *余は大衆作家にあらず* *Yo wa taishū sakka ni arazu* [*No soy novelista de género popular*] que está escrito con la terminación de *である* (*de aru*) y *だ* (*da*):

曖昧千万なのはそれのみではない、(1) 一体大衆文芸という、つまり大多数文芸というのがありとすれば、一方に何か少数文芸というようなものもなければなるまい、(2) そうでなければ特に大衆などと銘をうつ必要はあるまい、(3) そこで彼等に云わせると大衆文芸に対して少数文芸とは云わないが、別に純文芸とか、純文学とかいうものがあるのらしい、(4) 一方に純文芸なるものがあるから、それと対立差別する為に大衆文芸なる名称が与えられたのだということに彼等の分類と建前が出来上がっているようである、(5) 同じ芸術のうちでも、美術の方では特に声を大にして大衆美術だの純正美術だのという事を決して云わないが、日本の文芸だけがムキになってそれを強調している。さて、そうなって見ると純文芸というのは一体何ものなのだ、大衆文芸とは何だ、(6) これの定義から聞

かなければなるまいが、分類はし強調はしているけれども定義としてはほとんど何物も無いのだ、(/) ある一派の文士連が、そういう名と分類を都合上こしらえて、それを圧迫的に世間に受取らせようとする、(/) 人のいい世間は面食らいながら、それを押しいただいているという現状なのである。<sup>1166</sup>

(Aimai senban nanowa sore nomi dewa nai, (/) ittai taishū-bungei to iu, tsumari daitasū-bungei to iu mono ga ari to sureba, ippō ni nanika shōsū-bungei to iu yōna mono mo nakereba narumai, (/) sō de nakereba toku ni taishū nado to mei wo utsu hituyō ha arumai, (/) sokode karera ni iwaseru to taishū-bungei ni taishite shōsū-bungei toha iwanai ga, betsu ni jun-bungei toka, jun-bungaku toka iu mono ga aru no rashii, (/) ippō ni jun-bungei naru mono ga aru kara, sore to tairitsu sabetsu suru tame ni taishū-bungei naru meishō ga ataerareta no dato iu koto ni karera no bunrui to tatemae ga dekiagatte iru yōde aru, (/) onaji geijutsu no uchi demo, bijutsu no hō dewa toku ni koe wo dai ni shite taishū-bijutsu dano junsei-bijutsu dano to iu koto wo kesshite iwanai ga, nihon no bungei dake ga muki ni natte sore wo kyōchō shite iru.

Sate, sō natte miru to jun-bungei to iu nowa ittai nanimono nanoda, taishū-bungei towa nanda, (/) kore no teigi kara kikanakereba narumai ga, bunrui wa shi kyōchō wa shite iru keredomo teigi to shitewa hotondo nanimono mo nai noda, (/) aru ippa no bunshi-ren ga, sō iu na to bunrui wo tsugō-jō koshiraete, sore wo appakuteki ni seken ni uketorase yō to suru, (/) hito no ii seken wa menkurai nagara, sore wo oshiitadate iru to iu genjō nanode aru.)<sup>1167</sup>

En esta obra, Nakazato indaga y reivindica una definición acerca de la diferencia entre arte popular y arte puro. Para argumentar y expresar su opinión, emplea

---

<sup>1166</sup> Nakazato Kaizan, 余は大衆作家にあらず [Yo wa taishū sakka ni arazu / Yo no soy escritor de las novelas populares], la obra está incluida en 中里介山全集第二十卷 Nakazato Kaizan zenshū dai nijukkan [Obras completas de Nakazato Kaizan, Vol.20], Tokio, Chikuma Shobō, 1972, el pasaje citado es de la versión Kindle, location No. 11-21. No se encuentra ningún dato acerca del año de la primera publicación de la obra.

<sup>1167</sup> La traducción del pasaje citado es: "No sólo eso es lo que resulta ambiguo. Si existiera la literatura popular o, dicho en otras palabras, la literatura para una gran mayoría, debería de existir también la literatura para la minoría, o algo por el estilo. Si no existe esa distinción, no habrá necesidad de denominarla precisamente <popular>. Según su opinión, no existe la denominación de literatura para la minoría frente a la literatura de masas, sino que la llaman <literatura pura> o <bellas letras>; su argumento consiste en que si, por un lado, existe la <literatura pura>, tendrían que darle el nombre de <literatura popular> para diferenciarlas. Aunque forma parte del arte, en las bellas artes nunca se distingue <artes popular> de <arte puro> de forma evidente, mientras las bellas letras de Japón insisten en recalcar la diferencia. Entonces, habría de aclarar la definición de ¿qué es la literatura pura y qué es la literatura popular? No obstante, existe dicha clasificación y recalcan la diferencia, pero no existen argumentos para definirla. Algún grupo de literatos inventa la clasificación y sus denominaciones a su conveniencia e intenta que la gente las acepte por fuerza; la buena gente se siente perpleja, pero se conforma con aceptarla, y eso es lo que ocurre." Traducido por la autora de esta tesis, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

las terminaciones *である* (*de aru*) y *だ* (*da*). Con estas terminaciones, el texto produce el efecto de mostrar una postura rotunda con la que se espolea la reflexión de los lectores frente a una tendencia que lo calificaba como un autor de narrativa de escaso valor literario —hecho que indignaba a Nakazato—. Nakazato opta por el estilo que sigue las frases cortas con coma —se ha marcado su hueco con una diagonal entre paréntesis—, igual que en los textos de *Así será* de Ōgai o en *El santo del monte Kōya* de Kyōka. Los textos que siguen con coma en estos dos autores aportaban fluidez al texto; sin embargo, en el caso de Nakazato, con esta técnica de ir uniéndolas unas cuantas frases cortas hace que el conjunto de ellas llegue a poseer una tonalidad rítmica y enérgica que logra transmitir la opinión del autor de forma convincente.

En cuanto al texto, en general, está escrito en japonés literario de lenguaje coloquial y, al mismo tiempo, aún se conserva en él algún vestigio del japonés literario clásico en forma del uso de terminaciones verbales como *まい* (*mai*) de *なるまい* (*naru mai* / *debería de*) o *あるまい* (*aru mai* / *no habrá*) —esta es una partícula alterada del japonés literario clásico de *まじ* (*maji*), para casos de negación sobre lo que se supone—. Esta terminación tiene forma de negación, pero su función es la de dejar deducir las situaciones; no obstante, su significado puede variar dependiendo del contexto textual, como por ejemplo en *少数文芸というようなものもなければなるまい* (*syōsū-bungei to iu yōna mono mo nakereba narumai* / *debería de existir la literatura para la minoría, o algo por el estilo*), *大衆などと銘をうつ必要はあるまい* (*taishū nado to mei wo utsu hituyō wa arumai* / *no habrá necesidad de denominarla precisamente "popular"*) o *この定義から聞かなければなるまい* (*kore no teigi kara kikanakereba narumai* / *habría de aclararse la definición*). No obstante, la presencia de la partícula "mai" en este texto no produce ninguna impresión arcaica, sino que suscita el efecto de ofrecer certeza en el proceso de deducción del autor para sus opiniones.

A modo de somera conclusión, hay que decir que, a través de los textos citados de Nakazato, se observa que con el uso del estilo militar *であります* (*de arimasu*), se produce una impresión de cercanía por parte del autor hacia sus lectores e incluso la impresión de que el autor estuviera narrando su obra delante de ellos. Sin embargo, con el uso de la terminación *である* (*de aru*) o *だ* (*da*) se suscita el efecto de que el texto posee una tonalidad neutral y objetiva aunque, como excepción, el texto de Nakazato suena más bien vehemente a causa de la indignación que sentía por la

calificación hecha a sus obras literarias.

### 5.6.3.2. Los textos de Satō Haruo

Respecto a su vida privada, Satō Haruo (1892-1964) es conocido como uno de los artífices del "Caso Odawara" (1921), al que Tanizaki propuso que se casara con su primera esposa Chiyoko después de divorciarse de ella. Sin embargo respecto a la escena literaria, Satō se distinguió primero en poesía y se dedicó después a la traducción de *Wild* y de los poemas de Heinrich Heine, respetando como maestro a Ikuta Chōkō (1882-1936) —un traductor que causó gran influencia en el mundo literario japonés de la década de 1910 por la traducción de obras como *Also Sprach Zarathustra* (ツアラトウス トラ, en su título japonés) y *El triunfo della morte* (死の勝利, en su título japonés)—.<sup>1108</sup> A partir de 1917, empezó a presentar sus obras en prosa y, bajo la influencia de Nagai Kafū (1879-1959), las obras de su primera etapa quedaron impregnadas de su esteticismo y lirismo. Satō procuró describir la "modernidad" idealizada a través de un lirismo decadente. El romanticismo europeo fue presentado en Japón por Nakae Chōmin (1847-1901) a finales del siglo XIX y ejerció su influencia en los literatos de entonces —el recopilatorio de los poemas europeos traducidos por Mori Ōgai 於母影 *Omokage* [Imágenes] es una obra representativa que se sitúa bajo la influencia romántica europea—. <sup>1109</sup> En la obra 殉情詩集 *Junjō shishū* [Poemas apasionados] (1921) Satō refleja sus rasgos de poeta romántico.<sup>1110</sup>

Tanizaki califica los textos de Satō como de estilo del ritmo fluido y elegante —*ryūrei na chōshi*— y, al mismo tiempo, del ritmo jovial y despreocupado —*hyōitsu na chōshi*—. Para demostrarlo, aquí se citan dos textos de Satō; por un lado, una de sus primeras obras en prosa y, por otro, una segunda obra presentada diez años más tarde que aquella. Concretamente, el primer texto es 西班牙犬の家 *Spain-ken no ie* [Una casa misteriosa donde vive el perro español] (1917) y el segundo es オカアサン *Okāsan* [¡Mamá!] (1926).

El primer texto, *Una casa misteriosa donde vive el perro español*, narra una

---

<sup>1108</sup> Donald Keene, 日本文学の歴史 13 [Nihon bungaku no rekishi 13 / Historia de la literatura japonesa 13], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 17.

<sup>1109</sup> Idem., Vol.10, p. 263-264.

<sup>1110</sup> Okuno Takeo, 日本文学史 —近代から現代へ— [Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he— / Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—], Tokio, Chōkō Shinsho, 1970, p. 95.

experiencia extraña vivida por su protagonista al entrar en una casa desierta sin permiso de sus inquilinos. Incorpora el subtítulo *夢見心地になることの好きな人々のための短編 (yumemigokochi ni naru koto no sukina hitobito no tame no tanpen / una historia corta para la gente a la que le gusta la fantasía):*

私は帰ろうと思った、この家の主人にはいずれまた会いに来るとして。それでも人のいなくちに入込んで、人のいなくちで帰るのは何だか気になった。そこで一層のこと主人の帰宅を待とうという気にもなる。それで水盤から水の沸立つのを見ながら、一服吸いつけた。そうして私はその沸き立つ水をしばらく見つめていた。こうして一心にそれを見つづけていると、何だか遠くの音楽に聞き入っているような心持がする。うっとりとなる。ひよっとするとこの不断にたぎり出る水の底から、ほんとうに音楽が聞えて来たのかも知れない。あんな不思議な家のことだから。何しろこの家の主人というのはよほど変者に相違ない。……待てよおれは、リップ・ヴァン・キンクルではないか知ら。……帰って見ると妻は婆になっている。……ひよっとこの林を出て、「K村はどこでしたかね」と百姓に尋ねると、「え？ K村そんなところはこの辺にありませんぜ」と言われそうだぞ。そう思うと私はふと早く家へ帰って見ようと、変な気持ちになった。そこで私は扉口のところへ歩いて行って、口笛でフラテを呼ぶ。今まで一挙一動を注視していたような気のするあの西班牙犬はじっと私の帰るところを見送っている。私は怖れた。この犬は今までは柔和に見せかけて置いて、帰ると見てわっと後から咬みつきはしないだろうか。私は西班牙犬に注意しながら、フラテの出て来るのを待兼ねて、大急ぎで扉を閉めて出た。<sup>1004</sup>

(Watashi wa kaerō to omotta, kono ie no syujin ni wa izure mata ai ni kuru to shite. Soredemo hito no inai uchi ni hairikonde, hito no inai uchi ni kaeru nowa nandaka ki ni natta. Soko de issō no koto shujin no kitaku wo matō to iu ki nimo naru. Sorede suiban kara mizu no wakitatsu nowo minagara, ippuku suitsuketa. Sōshite watashi wa sono wakitatsu mizu wo shibaraku mitsumete ita. Kōshite isshin ni sore wo mitsuzukete iru to, nandaka tōku no ongaku ni kikiitte iru yōna kokoromochi ga suru. Uttori to naru. Hyotto suruto kono fudan ni tagiri deru mizu no soko kara, hontō ni ongaku ga kikoete kita no kamo shirenai. Anna fushigi na ie no koto dakara. Nanishiro kono ie no syujin to iu nowa yohodo kawarimono ni sōinai. ……Mateyo ore wa Rip van Winkle dewa naikashira. ……Kaette miru to tsuma wa babā ni natte iru. ……Hyotto kono hayashi wo dete, <K-mura wa doko deshita kane> to hyakushō ni tazuneru to, <E? K-mura sonna tokoro wa kono hen niwa arimasen ze> to

<sup>1004</sup> Satō Haruo, *西班牙犬の家 [Spain-ken no ie / Una casa misteriosa donde vive el perro español]*, Tokio, Seiza, 1917; el texto citado está incluido en *新学社近代浪漫派文庫 佐藤春夫27 [Shingakusha, kindai roman-ha bunko Satō Haruo 27 / Edición por la editorial Shingaku-sha, Biblioteca del romanticismo moderno Satō Haruo Vol.27]*, Kioto, Shingaku-sha, 2004, p. 87-88.

iwaresō dazo. Sō omou to watashi wa suto hayaku ie he kaette miyō to, henna kimochi ni natta. Sokode watashi wa toguchi no tokoro he aruite itte, kuchibue de Flate wo yobu. Imamade ikkyo ichidō wo chūshi shite ita yōna ki no suru ano Spain-ken wa jitto watashi no kaeru tokoro wo miokutte iru. Watashi wa osoreta. Kono inu wa imamade wa nyūwa ni misekakete oite, kaeru to mite watto ushiro kara kamitsuki wa shinai darōka. Watashi wa Spain-ken ni chūi shinagara, Flate no dete kuru nowo machikanete, ōisogi de tobira wo shimete deta.)<sup>113</sup>

Satō terminó de escribir en tres horas la obra *Una casa misteriosa donde vive el perro español* ya que, según él, fue el lápiz el que le hizo crearla sin que él pensara.<sup>113</sup> Según Donald Keene, si bien no se trata de una obra concienzuda, algunos escritores sí reconocieron su ambiente novedoso y, al mismo tiempo, su lirismo llamó de hecho la atención de unos lectores saturados del naturalismo japonés.<sup>114</sup>

En esta obra ya no se observa ningún vestigio del japonés literario clásico, y siendo un texto del japonés literario de lenguaje coloquial, sus frases son cortas y describen el divagar del pensamiento del protagonista. Con el paso de una idea a otra, se describe el estado psicológico de un protagonista que va quedando atrapado en un miedo infundado. Por añadido, se observa un aspecto curioso en este pasaje que consistiría en la mezcla de los tiempos presente y pasado, como por ejemplo en 思った (*omotta / pensó*), 気になった (*ki ni natta / se preocupó*), 吸いつけた (*suitsuketa /*

---

<sup>113</sup> La traducción del pasaje citado es: "Yo decidí irme, con la idea de volver otro día para saludar al dueño de la casa. Aún así, me parecía raro irrumpir en una casa desierta e irme antes de que volviera alguien. Por eso, yo estaba vacilante acerca de si esperar el regreso del dueño. Mientras contemplaba manar el agua de la fuente, empecé a fumar. Así, seguí observando un rato el agua que brotaba. Me daba la impresión de prestar oído a una música lejana mirando así de atentamente el manantial. Me quedaba ensimismado. Quizás, era posible que se oyera una música de verdad desde el fondo del agua que manaba de forma constante. Como la casa era tan extraña como misteriosa, el dueño de la casa también sería muy extravagante... ¡Espérate! ¿No sería yo como Rip van Winkle? ... Cuando llegue a casa, mi mujer se habría convertido en una anciana... En cuanto salga de este bosque, si pregunto a un campesino «¿hacia dónde queda el pueblo K?», ¿no me contestaría «¿cómo? no hay ningún pueblo que se llame K por aquí»? Al llegar ese pensamiento, me provocó una sensación apremiante por la que quería volver a casa enseguida. Así pues, fui andando hasta la puerta y llamé a Flate silbando. Aquel perro español, que me daba la impresión de fijarse en todos mis movimientos, se despedía de mí sin ni siquiera moverse. Yo tenía miedo. Aquel perro mostró ser dócil hasta entonces pero ¿no me atacaría por la espalda al ver que me iba? Con mi recelo hacia el perro español, salí fuera cerrando la puerta, apenas sin poder esperar que volviera Flate conmigo." Traducido por la autora de la tesis, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

<sup>114</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 13 [Nihon bungaku no rekishi 13 / Historia de la literatura japonesa 13]*, traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 22.

<sup>115</sup> Idem., p. 24-25.



*empecé a fumar*), 見つめていた (*mitsumete ita / miraba*), 変な気持ちになった (*hen na kimochi ni natta / me provocó una sensación apremiante*), 怖れた (*osoreta / tenía miedo*), 出た (*deta / salí*), 気にもなる (*ki ni mo naru / estaba vacilante*), うっとりとなる (*uttori to naru / me quedaba encantado*), ないか知ら (*nai ka shira / ¿no sería?*), なっている (*natte iru / se ha convertido*), 言われそうだぞ (*iware sō dazō / me dirá*), 呼ぶ (*yobu / llamé*), 見送っている (*miokutte iru / se despedía*) o 咬みつきはしないだろうか (*kamitsuki wa shinai darōka / ¿no me atacaría?*). Es decir, cuando se trata de una acción realizada por el protagonista mismo como "pensar" o "fumar", entre otras, el tiempo verbal es el pasado y cuando se refiere a sus propios pensamientos, el tiempo es el presente. Aunque al traducir el texto la mayoría de los verbos japoneses en presente se convierten en verbos en pasado, Satō intenta difuminar la frontera de lo real y lo irreal a través de la distinción entre el tiempo de la acción física y el del tiempo psicológico.

A diferencia del primer ejemplo, donde la terminación verbal resulta informal y donde se mezclan los tiempos presente y pasado —donde, por tanto, se observa que la terminación muestra una cierta variedad—, en el segundo ejemplo perteneciente a la obra *¡Mamá!*, que se cita más adelante, Satō emplea la terminación verbal de です (*desu*), ます (*masu*) —ました (*mashita*) en su forma de pasado—.

ロオラはわたしの家に来てからもう二月になります。そして彼女は(わたしにはロオラはどうしても女の子とより外に感じられません)がわたしが金太郎やジョージを呼ぶ時の口笛を上手に真似るようになりました。わたしはロオラを愛しています。そしてロオラも追々とわたしになついて来ます。ただわたしが時々心配することは、ロオラが完全にわたしたちの家庭になつた頃には、わたしの家には子供がないのだから、ロオラは子供の真似を忘れてしまい、しかもその頃になってわたしの想像する寂しい夫人は、年月とともに愛児を失った真実の悲しみが少しずつすらすらととも、せめてはその児のなつかしい追憶のために、その子の声に生きうつしのロオラに逢いたいと思いはしないだろうかということです。しかもそのロオラは、わたしのところで今は別のロオラになりつつあるのです。<sup>145</sup>

(Lola wa watashi no ie ni kite kara mō futatsuki ni narimasu. Sōshite kanojo wa (watashi niwa Lola wa dōshitemo onna no ko to yori hoka ni kanjirare masen ga) watashi ga Kintarō ya George wo yobu toki no kuchibue wo jōzu ni maneru yō ni narimashita. Watashi wa Lola wo aishite imasu. Sōshite Lola mo oioi to watashi ni natsuite kimasu. Tada watashi ga

<sup>145</sup> Satō Haruo, オカアサン [*Okāsan / ¡Mamá!*], Tokio, revista Josei, 1926; el texto citado en versión Kindle location No. 225-233.

tokidoki shinpai suru koto wa, Lola ga kanzen ni watashitachi no katei ni natsuita koro niwa, watashi no ie niwa kodomo ga inai no dakara, Lola wa kodomo no mane wo wasurete shimai, shikamo sono koro ni natte watashi no sōzō suru sabishii fujin wa, nengetsu to tomo ni aiji wo ushinatta shinjitsu no kanashimi ga sukoshizutsu usuragu to tomo ni, semete wa sono ko no natsukashii tsuioku no tame ni, sono ko no koe ni ikiutsushi no Lola ni aitai to omoiwa shinai darōka to iu koto desu. Shikamo sono Lola wa, watashi no tokoro de ima wa betsu no Lola ni nari tsutsu aru no desu.)<sup>1116</sup>

Mientras que el primer texto citado arriba es una manifestación de los pensamientos del protagonista, el segundo ejemplo habla acerca de sus sentimientos dirigiéndolos hacia el público que imaginariamente está delante de él. Igual que en la narrativa de Nakazato *El puerto montañoso de Daibosatsu* o en el ensayo de Tanizaki *Manual para elaborar textos*, el uso de la terminación verbal です (*desu*) o ます (*masu*) ayuda a la hora de producir un efecto de cercanía por parte del autor respecto a los lectores, como si les estuviera contando directamente. No obstante, el caso de este segundo texto de Satō da la impresión de contar sus sentimientos a alguien que está delante de él, en lugar de a un número indeterminado de personas. Por así decirlo, los textos de las dos obras de Satō tienen forma de monólogo: si la primera obra, *Una casa misteriosa donde vive el perro español* con sus terminaciones informales る (*ru*) y た (*ta*) da el efecto de una visión objetiva a sus lectores, como si estuvieran contemplando un acto teatral, la segunda obra *¡Mamá!* consigue una cercanía parecida a una situación en la que los lectores estuvieran con el protagonista cara a cara, escuchando su historia.

Además, en estas dos obras no se observa ningún vestigio del japonés literario clásico, mientras que en los textos de Nakazato aún se observaba alguno. Por lo tanto, el estilo literario de Nakazato es, por así decirlo, el último eslabón que enlaza la transición del japonés literario clásico con el japonés literario de lenguaje coloquial. Esto se

---

<sup>1116</sup> La traducción del pasaje citado es: "Ya han pasado dos meses desde que Lola llegó para vivir con nosotros. Ella (yo estaba seguro de que Lola era hembra) aprendió a imitar bien el sonido que yo silbaba cuando llamaba a Kintarō y George. Yo quería a Lola. Y Lola también se vino encariñando conmigo poco a poco. Lo único que me preocupaba era que Lola se acostumbrara por completo a nuestra vida, en nuestra casa, en la que no teníamos hijos, que se olvidara de imitar las voces de niños; mientras que la señora solitaria, que me imaginaba, fue recuperándose del dolor de haber perdido su amado hijo con el paso del tiempo, ¿no desearía, sin embargo, volver a encontrarse con Lola?, ella emitía las mismas voces que el niño muerto, para recordar a su hijo. Además, Lola se estaba convirtiendo en otra Lola". Traducido por la autora de este estudio, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

atestigua por el momento en que Satō desarrollaba sus actividades literarias, un momento en que era habitual el uso del japonés literario en lenguaje coloquial.

### 5.6.3.3. Los textos de Kubota Mantarō

Kubota Mantarō (1889-1963) nació en un barrio popular de Tokio, Asakusa, donde permaneció hasta perder su vivienda por el incendio provocado por el Gran Terremoto de Kantō en 1923. Pese al cambio sufrido en el paisaje de dicho barrio antes y después del terremoto, Kubota siguió publicando sus obras basándose en Asakusa como trasfondo de ellas desde la primera a la última, que vería la luz en 1956. Todo ello a pesar de que tanto el transcurso de su trayectoria profesional como el de su vida personal coincidieran con momentos convulsos provocados por profundos cambios socioculturales como la Primera Guerra Mundial (1914), el Gran Terremoto de Kantō, los movimientos democráticos de Taishō, el encumbramiento de las fuerzas militares o la Segunda Guerra Mundial (1941), entre otros.

A pesar de que su actividad creativa coincidiera con los momentos y acontecimientos más agitados de la historia de Japón y, aun a pesar de ellos, el lirismo que caracteriza sus obras no se alteró en absoluto: más bien, resultó constante a lo largo de toda su carrera como literato. Además, Asakusa, el escenario principal de sus obras, no era solo el nombre de un barrio de Tokio, sino que lo más atractivo de él para Kubota era su ambiente cultural y la vida cotidiana que se vivía en dicha tierra. En sus obras se va narrando de forma que cada palabra penetra en el oído y llega al corazón de los lectores, causando la impresión de tratarse del monólogo de un actor que ha ido elaborando su interpretación hasta el último detalle.<sup>117</sup> Según Saeki Shōichi, crítico literario, el estilo de Kubota contiene muchas comas, pero son incluidas a propósito para que los lectores perciban el momento en que el autor toma un respiro para seguir narrando.<sup>118</sup>

Así pues, el primer texto que se cita aquí se titula 露芝 [*Tsuyushiba / Rocío caído en la hierba*] (1921), y es una obra que narra el amor fugaz de una adolescente

---

<sup>117</sup> Saeki Shōichi, "人と文学" ["Hito to Bungaku" / "Los autores y su literatura"], incluido en 筑摩現代文学大系 22 [*Chikuma Gendai Bungaku Taikei Vol.22, Satomi Ton & Kubota Mantarō / Antología de la literatura contemporánea de Chikuma Vol. 22, Satomi Ton & Kubota Mantarō*], Chikuma Shobō, Tokio, 1978, p. 481-486.

<sup>118</sup> Idem., p. 486.

poniendo como escenario la casa de un comerciante en Asakusa.

おたみは、ぼんやり、豊吉のするまゝをみ守った。

—が、豊吉は、やつぱり口が不味いとみえ、箸をつけたばかりですぐに茶碗を下に置いた。

「喰べられません？」

「……………」

豊吉は黙ってうなづいた。

「仕様がないわね。」

「折角こしらへてくれて。—すまないけれど。」

「そんなこと構ひませんわ。」土鍋を自分のほうへ取って「あたしたちで後でたべますから。—あたしでも、おきよどんでも、お粥がそれは好き……」

おたみは笑つてみせたが豊吉はそれに誘はれなかつた。—何にもいはず、はだかつた寝巻きの襟を合わせて、懈怠さうにまた體を横にした。

おたみは接穂がなかつた。

「お湯を持つて来て上げませうか。」

「有難う。それほど飲みたくもない。」

「さう。—ちやア……」おたみは立ちかけて「外になんにも用はありませんか。」

「あとで長どんがゐたら来てもらつてくれないか。」

「長どん？ —さア、ゐるかしら？」

「見世のほうにはゐないかい？」

「今夜は花火だもんだから皆そとへ出てゐて。—ことによると、長どんなんか、ごまかしてどこかへ遊びに行つてるか知れませんか。」

「あゝさうか。—そんならいゝや。」<sup>100</sup>

(Otami wa, bonyari, Toyokichi no suru mama wo mimamotta.

—ga, Toyokichi wa, yappari kuchi ga mazui to mie, hashi wo tsuketa bakari de sugu ni chawan wo shita ni oita.

"Taberaremasen?"

Toyokichi wa damatte unazuita.

"Shiyô ga naiwane."

"Sekkaku koshiraete kurete. —Sumanai keredo."

<sup>100</sup> Kubota Mantarô, 露芝 [Tsuuyushiba / Rocío caído en hierbas], Tokio, Periódico Tokyo Nichi Nichi, 1921, el pasaje citado en versión Kindle p. 44-45.

"Sonna koto wa kamaimasenwa." Donabe wo jibun no hō he totte "atachitachi de ato de tabemasu kara. — Atashi demo, Okiyo-don demo, okayu ga sore wa suki..."

Otami wa waratte miseta ga Toyokichi wa sore ni sasoware nakatta. — Nannimo iwazu, hadakatta nemaki no eri wo awasete, darusō ni mata karada wo yoko ni shita.

Otami wa tsugihō ga nakatta.

"Oyu wo motte kite agemashōka."

"Arigatō. Sorehodo nomitaku mo nai."

"Sō. — Jaa..." Otami wa tachikakete "hoka ni nannimo yō wa arimasenka."

"Ato de Chō-don ga itara kite moratte kurenaika."

"Chō-don? — Saa, iru kashira?"

"Mise no hō niwa inai kai?"

"Konya wa hanabi da mon dakara mina soto he deteite. — Koto ni yoruto, Chō-don nanka, gomakashite dokoka he asobi ni itteru ka shiremasennwa."

"Aa, sōka. — sonnara iiya"<sup>123</sup>

La primera diferencia que se encuentra entre los textos de otros escritores expuestos anteriormente y el de Kubota es que los anteriores son principalmente explicativos —a pesar de que haya frases de conversación, no hay en ellas corchetes—, mientras que en el de Kubota predominan más bien las frases de conversaciones. Igualmente, las frases relativas a la conversación ponen en evidencia la diferencia entre el habla masculina y la femenina. Las frases de conversaciones están divididas en corchetes, pero no hay ninguna frase explicativa que indique cuál de ellas es de mujer y cuál es de hombre como "él dijo" o "ella contesta". No obstante, por la diferencia verbal entre el habla masculina y la femenina, se distingue con facilidad qué frase pertenece al

---

<sup>123</sup> La traducción del pasaje citado es: "Otami observaba distraídamente el comportamiento de Toyokichi. — No obstante, pareció que Toyokichi no tenía ganas de comer y apenas intentó llevarlo a la boca, dejó el cuenco. «¿No quieres comer?» «.....» Toyokichi asintió sin decir nada. «¿Qué es lo que te puedo hacer!» «Perdóname. — A pesar de que lo hayas preparado.» «No importa. No te preocupes.» Al acercar la cazuela de barro a su lado, «lo comeremos después. — A Okiyo-don y a mí nos gustan mucho las gachas de arroz...» Otami sonrió, pero Toyokichi no mostró su sonrisa. — Sin decir nada, se ajustó por delante el camisón y se acostó lánguidamente en el lecho. Otami no sabía cómo continuar la conversación. «¿Quieres que te traiga té?» «Gracias, pero tampoco me apetece mucho.» «De acuerdo. — Entonces... » mientras que se ponía en pie, le preguntó: «¿no quieres nada de verdad?» «Si ves a Chō-don, dile que venga a verme, por favor.» «¿Chō-don? — ¿Estará?» «¿No estará en la tienda?» «Esta noche hay fuegos artificiales y todos han salido. — A lo mejor, Chō-don se ha inventado alguna excusa y se ha ido a divertirse a no sé dónde.» «Ah, pues, no importa.»" Traducido por la autora de este estudio, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

personaje masculino y cuál al femenino, sobre todo gracias a la diferente forma de la terminación de frase. En el caso de este pasaje en concreto, terminaciones como ないか (*naika* / ¿podrías?), かい? (*kai?* / una partícula masculina interrogativa), いや (*iiya* / no importa) de 来てもらってくれないか (*kite moratte kurenaika* / dile que venga a verme), いないかい (*inai kai* / ¿estará?) y そんならいや (*sonnara iiya* / Ah, pues, no importa) son masculinas, mientras que わね (*wane* / una partícula femenina de terminación), わ (*wa* / una partícula femenina de terminación) y かしら (*kashira* / ¿será?) de 仕様がないわね (*shiyō ga naiwane* / ¿qué es lo que te puedo hacer!), 構ひませんわ (*kamaimasenwa* / no importa), 遊びに行ってるか知れませんか (*asobi ni itteru ka shiremasenwa* / a lo mejor, se ha ido a divertirse) e あるかしら (*irukashira* / ¿estará?) son femeninas. En las frases de la conversación se observa que la mujer le habla al hombre cortesmente, con el recato que se exigía en la sociedad, aunque no existe una relación superior-inferior. No obstante, en la frase del hombre "kite moratte kurenaika", la palabra "moratte" y "kurenai" —la forma original de dichas palabras sería "morau" y "kureru"— son *teinei-go* y forman parte de las expresiones respetuosas. Por lo tanto, el hombre también demuestra su cortesía hacia la mujer a la que pide el recado y a la persona que tiene que acudir supuestamente a su encuentro al mismo tiempo. Por otro lado, el ませうか (*mashōka*) de 持ってきてあげませうか (*motte kite agemashōka* / ¿quieres que traiga?) también es un habla que demuestra cortesía, aunque el lenguaje sea femenino. Si un hombre dijera lo mismo con habla masculina, la frase sería 持ってきてあげようか (*motte kite ageyōka*).

Originalmente, en la lengua japonesa no existía el signo de interrogación y, para sustituirlo, se empleaba la partícula de interrogación か (*ka*). No obstante, en este texto, Kubota utiliza el signo de interrogación aunque también se encuentren otras frases donde lo omite, como por ejemplo en 喰べられませんか? (*taberaremasen* / ¿no puedes comer?). Esta frase corta lleva el signo de interrogación y hace comprender a los lectores que se trata de una frase interrogativa; aunque sería correcto decir 喰べられませんか (*taberaremasenka* / ¿no puedes comer?), en el habla femenina se suele omitir esta partícula para demostrar familiaridad o cercanía, o incluso una cierta coquetería. En complemento, aunque no se sabe si se trata de una frase interrogativa o no en el escrito, cuando se expresa oralmente se alza la entonación de la última sílaba "sen"; si, en

realidad, los lectores leen con su voz "mental", tal y como dice Tanizaki en su ensayo,<sup>121</sup> al leer esta frase lo harían mentalmente subiendo la entonación en la terminación de la frase y no tendrían ninguna dificultad para distinguir que se trata de una frase interrogativa.

Por otro lado, すまないけれど (*sumanai keredo / perdona que te pida*) o 飲みたくもない (*nomitaku mo nai / no me apetece beber*) son parte del habla del personaje masculino, Toyokichi, pero no se trata de un uso exclusivo de dicha habla. En efecto, las mujeres también pueden emplearlo, aunque en su caso estas expresiones sonarían algo altivas; aún así, en una relación muy relajada o cuando una mujer se encuentra en una posición superior al que habla, sí pueden dirigir sus palabras de esta manera. Con la premisa de que el pasaje citado arriba se trata de una conversación entre un hombre y una mujer, se puede deducir que las frases que contienen estas expresiones pertenecen al habla del personaje masculino, ya que las frases de contestación contienen terminaciones típicamente femeninas, como las mencionadas arriba. No obstante, en la expresión かしら (*kashira / una partícula interrogativa*) de あるかしら (*iru kashira / ¿estará?*) del texto de Satō Haruo citado previamente también se emplea esta terminación. En dicho texto, de hecho, quien pronuncia esta terminación es el protagonista, un personaje masculino, siendo en general la obra un monólogo suyo. Por tanto, se comprende que se permita emplear esta terminación a hombres, aunque no en una conversación, sino en un soliloquio en un momento de ensimismamiento con el que expresan sus dudas o sospechas.

A continuación, se cita una obra titulada 春泥 [*Shundeï / Un cuadro de gente en el fango*] (1928), en la que Kubota describió las costumbres de los actores de teatro popular y de los aficionados que los frecuentaban. Está ambientada después del Gran Terremoto de Kantō. El escenario es Asakusa, el barrio popular de Tokio donde se encuentran gran cantidad de pequeños teatros. Su insistencia en ponerlo como escenario de sus obras se debe al gran arraigo cultural que siente por él y, a pesar de no resultar muy prolijas, sí aporta descripciones acerca de los paisajes de la zona para

---

<sup>121</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkann / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 28; la traducción del argumento citado se encuentra en las páginas 597-598 de Anexo II, realizada por la autora de esta.

identificar el lugar.

「芸妓でも、女優でも、あいつにかうとみこまれたら助かりつこねえ。—いくら逃げてもきつものにされる。—そのまた逃げるのを無理から追ツかけてしめるのがあいつの味噌なんだ。」

「押しの強い奴にはかなはねえのよ。」小倉はいつた。

「出来りゃいゝんだ、話さへつきやアいゝんだ。」三浦はそれをうけて「たゞそれだけ……たゞそれだけだ。……恥も外聞もあるもんぢやアねえんだ。」

「さうかなア。」

感心したやうに田代はいつた。

……その坂は尽きた。が、それよりも、もつと広い、埃つぼい傾斜がすぐまた三人のまへに展けた。—それを上りつめたとき、三人は、省線電車の間断なく馳せちがふ音響を脚下に、田端へつゞく道灌山の、草の枯れた崖のうへに立つた。—み渡すかぎりの、三河島から尾久へかけての渺茫とうちつゞいた屋根屋根の海。—その中に帆柱のやうに林立する煙突の「新しい東京」の進展を物語りいさましい光景……。<sup>112</sup>

("Geisha demo, joyū demo, aitsu ni kō to mikomaretara tasukarikkonee. —Ikura nigetemo kitto mono ni sareru. —Sono mata nigeru nowo muri kara okkakete shimeru noga aitsu no miso nanda."

"Oshi no tsuyoi yatsu niwa kanawaneenoyo." Ogura ga itta.

"Dekirya iinda, hanashi sae tsukiya iinda." Miura wa sore wo ukete "tada soredake ..... tada soredake da. .... Haji mo gaibun mo aru monjaa neenda."

"Sō kanaa."

Kanshin shita yōni Tashiro ha itta.

…… Sono saka ha tsukita. Ga, soreyorimo, motto hiroi, hokorippoi keisya ga sugu mata sannin no mae ni hiraketa. —Sore wo noboritsumeta toki, sannin wa, shōsen-densya no kandan naku hasechigau hibiki wo ashimoto ni, Tabata he tsuzuku Dōkan-yama no, kusa no kareta gake no ue ni tatta. —Miwatasu kagiri no, Mikawa-jima kara Ogu he kakete no byōbō to uchitsuzuita yaneyane no umi. —Sono naka ni hobashira no yōni rinritsu suru entotsu no "Atarashi Tōkyō" no shinten wo monogatari isamashii keshiki……)<sup>113</sup>

<sup>112</sup> Kubota Mantarō, 春泥 [Shundeī / Un cuadro de gente en el fango], Osaka, Periódico Osaka Asahi, 1928; el pasaje citado está incluido en 筑摩現代文学大系 22 里見淳 & 久保田万太郎集 [Chikuma gendai bungaku taiki 22 Satomi Ton & Kubota Mantarō shū / Serie de la literatura moderna de la editorial Chikuma 22 las obras de Satomi Ton y Kubota Mantarō], Tokio, Chikuma Shobō, 1978, p. 286.

<sup>113</sup> La traducción del pasaje citado es: "«Sea geisha o sea actriz, no hay manera de salvarse una vez que aquel tipo decide seducirlas. —Por mucho que intenten escabullirse, acaban quedándose atrapadas.



Si el primer texto, *Rocío caído en la hierba*, refleja la diferencia del habla masculina y femenina, este segundo texto *Shundeï [Un cuadro de gente en el fango]* es narrado solo con habla masculina. Al mismo tiempo, si en el primer texto destaca el modo de hablar educado y con recato, en este texto se observa el modo con el que los hombres hablan sin reparo entre ellos. Este modo del habla no significa que los personajes masculinos de esta obra sean rudos, sino que representa más bien que están unidos por una amistad que les permite hablar con franqueza. Siendo un pasaje de conversación entre los hombres, no existe la necesidad de aclarar si se trata de un hombre o una mujer quien dice una frase; a pesar de que existan frases explicativas como *小倉はいった (Ogura wa itta / Ogura rezongó)* y *田代はいった (Tashiro ha itta / Tashiro dijo asombrado)*, no hay nada que señale si se trata de personajes masculinos o femeninos. Aún así, se entiende que las conversaciones son entre personajes varones por un lenguaje que emplea fórmulas como *助かりつこねえ (tasukarikkonee / no hay manera de salvarse)*, *なんだ (nanda / es)* —la terminación de concluir frases del habla masculina—, *かなはねえのよ (kanawaneenoyo / no hay nada que hacer)*, *出来りやアいゝんだ (dekiruyaa iinda / no piensa nada más que en conquistar)*, *話さへつきやアいゝんだ (hanashi sahe tsukyaa iinda / hace lo que le da la gana)*, *もんぢやねえんだ (monja neenda / no hay)* —la terminación de concluir frases de forma ruda en el habla masculina— y *さうかなア (sō kanaa / ¿verdad?)*. De entre todas estas expresiones, es posible que las mujeres, sobre todo las jóvenes, empleen *なんだ (nanda)* y *さうかなア (sō kanaa)*; sin embargo, las demás expresiones son exclusivamente masculinas. Por añadido, las alteraciones fonosintácticas que se observan en "nee", "ryaa" y "kyaa" —la parte marcada entre las expresiones anteriormente mencionadas— forman parte del

---

—También, lo que le divierte a aquel tipo es perseguir a las mujeres que lo rechazan y conquistarlas al final.» «No hay nada que hacer ante alguien que actúa forzosamente», Ogura rezongó. «No piensa nada más que en conquistar. Hace lo que le da la gana», prosiguió Miura, «eso es todo..... nada más ni nada menos que eso..... ¡Sin pudor ni discreción!» «¿Así? ¿Verdad?» Tashiro dijo asombrado. ....Llegaron hasta el final de la cuesta. No obstante, vieron extenderse delante de ellos los tres una cuesta aún más amplia y polvorienta. —Cuando acabaron subiendo, se encontraron encima de un barranco cubierto de malezas marchitas del monte Dōkan cuyo camino seguía hacia Tabata, y desde donde estaban ellos se oía cruzar los trenes constantemente bajo sus pies. —Desde Mikawajima hasta Ogu, se extendían los tejados de las casas hasta donde alcanzaba la vista. —En medio de ese mar de tejados, parecía alentador el paisaje que se revelaba por el avance del "nuevo Tokio", con muchas chimeneas irguiéndose como si fueran los mástiles de barcos." Traducido por la autora de este estudio, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

lenguaje típico de los *edokko* —expuesto en el capítulo III—. Así mismo, las conversaciones del protagonista con un amigo en un pasaje de *Hay quien prefiere las ortigas* —citado en el apartado de los valores defendido por Tanizaki—, denotan su franqueza, aunque su modo de hablar resulte ser educado. Por el contrario, el lenguaje de los personajes de *Un cuadro de gente en el fango* de Kubota indica una relación sin formalidad entre ellos.

El tercer texto es un pasaje de una obra titulada *三の酉 San no tori [La tercera feria del día de Gallo]* (1956), una obra de la última etapa de Kubota, quien murió en 1963. Una de las características de las obras de Kubota es, como hemos expuesto al comienzo del análisis de este escritor, su arraigo a Asakusa como entorno cultural. Desde el punto de vista técnico, contiene muchas comas en una frase larga, lo que resulta también algo característico de su estilo. El recurso por el que emplea esta técnica es que las comas van enlazando un fragmento de una frase con otro y, en el proceso de formar una frase larga, estas van penetrando en la mente de los lectores. Da la impresión con ello de que se tratara de un monólogo de teatro en el que cada palabra ha sido escogida deliberadamente y no existe entre ellas ninguna pronunciada al azar. Difiriendo de las obras anteriores, Kubota emplea dicho método con muchas comas para formar una frase larga en este pasaje de la obra, que consiste en una conversación entre una pareja:

.....逢うのはタマだけれど、といった口の下で、すぐにこういふのはをかしいが、といひわけしいゝ、おさわは、そのあとで、じつは、四五日まへ、鎌倉に年ちゃんを訪ね、引きとめられるまゝ、一ト晩、泊つてさへ来たといふはなしをした。.....いかにその年ちゃん夫婦の仲がいゝかといふことを、そして、その家庭の空気の、いかに、しづかに、和やかに落ちついてゐるかといふことを、事細かに、いちいち例をあげて褒め上げた。.....そのなかで、とくにぼくの心に止まったことは、夕方、年ちゃんと、年ちゃんの旦那の白雨さんと三人で、食事の仕度のできる間、海のみえるところまで、ぶらぶら、あるきにてたことについてだった。.....年ちゃんの家は、材木座で、細い砂みちづたいに行くと、海まで一丁となかった。

—あつといって、あたしおもわず立留まったのよ.....

と、おさわは、やゝ大仰に、胸を反らしてみせたのである。

—どうして？

と、勿論、ぼくはわらった。

—だって、あなた、その海の波のいろ。……青いなんでものぢやアないの。……紺なの。……びつくりするような、何んともいえない、凄いいろなの……

—ぢやア、もう、そのとき、日が落ちてゐたんだらう。

—でも、まだ空はあかるかつたわ。……それだけに、よけい……一層、それが際立つてみえたのかも知れないのね。……途端に、あたし、おもひだしたの。<sup>1124</sup>

(……Au nowa tama dakeredo, to itta kuchi no shita de, sugu ni kō iu nowa okashii ga, to iiwake shiishii, Osawa wa, sono ato de, jitsu wa, shi-go nichu mae, Kamakura ni Toshi-chan wo tazune, hikitomarereru mama, hitoban, tomatte sae kita to iu hanashi wo shita. …… Ika ni sono Toshi-chan fūfu no naka ga iika to iu koto wo, soshite, sono katei no kūki no, ika ni, shizuka ni, nagoyaka ni ochitsuite iru ka to iu koto wo, kotokomaka ni, ichiichi rei wo agete homeageta. …… Sono naka de, toku ni boku no kokoro ni tomatta koto wa, yūgata, Toshi-chan to, Toshi-chan no danna no Hakuu-san to sannin de, shokuji no shitaku no dekiru aida, umi no mieru tokoro made, burabura, aruki ni deta koto ni tsuite datta. …… Toshi-chan no ie wa, Zaimoku-za de, hosoi sunamichi zutai ni iku to, umi made icchō to nakatta.

—Aa tto itte, atashi omowazu tachidomatta noyo…

To, Osawa wa, yaya ōgyō ni, mune wo sorashite miseta node aru.

—Dōshite?

To, mochiron, boku wa waratta.

—Datte, anata, sono umi no nami no iro. …… Aoi nante mono jaa naino. …… Kon nano. ……Bikkuri suru yōna, nantomo ienai, sugoi kon'iro nano ……

—Jaa, mō, sono toki, hi ga ochite itandarō.

—Demo, mada, sora wa akarukatta wa. …… Sore dake ni, yokei …… issō, sore ga kiwadatte mieta no kamo shirenainone. …… Totan ni, atashi, omoidashitano.)<sup>1125</sup>

<sup>1124</sup> Kubota Mantarō, 三の酉 [San no tori / La tercera feria del día de Gallo], Tokio, Chūō Kōron, 1956; el pasaje citado está incluido en 筑摩現代文学大系 22 里見淳 & 久保田万太郎集 [Chikuma gendai bungaku taikai 22 Satomi Ton & Kubota Mantarō shū / Serie de la literatura moderna de la editorial Chikuma 22, las obras de Satomi Ton y Kubota Mantarō], Tokio, Chikuma Shobō, 1978, p. 390.

<sup>1125</sup> La traducción del pasaje citado es: "……En cuanto dijo que la veía de vez en cuando, comentando que le parecía un poco contradictorio, Osawa confesó que hacía cuatro o cinco días había visitado a Toshi-chan en Kamakura y que había dormido en su casa esa noche ya que le habían dicho que se quedara. …… Elogió cada aspecto con detalle acerca de cómo el matrimonio de Toshi-chan se quería y cuán tranquilo y acogedor era el ambiente familiar. …… Y también lo que más me llamó la atención a mí fue acerca de un paseo que habían dado a eso del atardecer hasta la playa los tres, ella, Toshi-chan, y el marido de Toshi-chan Hakuu, antes de estar lista la cena. …… La casa de Toshi-chan estaba en Zaimoku-za y si seguía un sendero de tierra angosto, había una distancia de unos ciento cincuenta metros hasta la orilla del mar. «Di un grito, y me quedé parada sin querer…» Osawa enderezó el busto exagerando un poco. «¿Por qué?» Yo ref. «Porque tú, el color del mar de entonces. …… No era un azul normal y corriente. …… Era un azul marino. …… Era azul sorprendentemente profundo, no sé cómo

Para analizar el texto de Kubota, hemos escogido los pasajes relativos a conversaciones de los personajes. No obstante, no sólo en las tres obras que hemos citado en este apartado, sino que en las obras de Kubota en general ocupan más espacio las conversaciones entre sus personajes que los textos explicativos. A través de esos pocos textos explicativos el autor describe los paisajes de Tokio: sobre todo del barrio popular al que se sentía arraigado. En cuanto al texto citado, si el primer texto de *Rocío caído en la hierba* tiene como escenario la casa de un comerciante y los personajes que en él aparecen pertenecen a la clase acomodada, los personajes que aparecen en el tercer texto son más bien de clase popular —de hecho, son una *geisha* y su novio—. ¿Cómo pueden distinguirse personajes de la clase acomodada de personajes de un barrio popular? La respuesta está en su modo de hablar. En el tercer texto, los personajes hablan de manera franca, sin demostrar recato ni reserva entre ellos. Por añadido, la mujer se expresa de forma muy desenvuelta. En el primer texto, la relación que existe entre el personaje masculino y el femenino es algo distanciada, aunque da la impresión de que la mujer, Otami, intenta romper el hielo que existe entre ellos, mientras el hombre, Toyokichi, no se lo permite; por tanto, el lenguaje de los dos suena algo reservado, como por ejemplo en, 折角こしらへてくれて。—すまないけれど (*Sekkaku koshiraete kurete. — Sumanaikedo / Lo siento, a pesar de que lo hayas preparado*) o そんなこと構ひませんわ (*Sonna koto kamaimasenwa / No importa, no te preocupes*). En cambio, la relación de la pareja del tercer texto, *La tercera feria del día de Gallo*, insinúa una relación que no requiere reparo entre ellos, lo que se atestigua por las terminaciones informales como のよ (*noyo*), ぢやアないの (*ja naino*), なの (*nano*), わ (*wa*), y なのね (*nanone*) del lenguaje femenino o ゐたんだろう (*itandarō*) del lenguaje masculino. Como las conversaciones consisten, mayoritariamente, en la charla de la mujer, se observa que las terminaciones femeninas son variadas; en cambio, por no hablar mucho el hombre, en las suyas no se observa mucha variación.

Tanizaki señala en el ensayo *Manual para elaborar textos* que Kubota ya pertenece a la generación de los escritores que creaban sus obras en japonés literario de

---

explicártelo.....» «Entonces, ya se habría puesto el sol en ese momento.» «Pero, aún estaba claro el cielo. .... Por eso, creo que pareció aún más azul. .... Y, de repente, me acordé.»" Traducido por la autora de este estudio, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

lenguaje coloquial, y entre ellos algunos transmiten la sutileza que caracteriza a *wabun-tai* —estilo de expresión japonesa— mientras que otros, más bien, se inclinarían por el ambiente de *kanbun-tai* —estilo de expresión china—. Según Tanizaki, Kubota se clasificaría entre los primeros.<sup>1126</sup> Aunque el escritor desaprueba que se limitara su ambiente literario a los barrios populares de Tokio,<sup>1127</sup> a través del uso del habla masculina y femenina y el manejo del lenguajes recatados o informales, Kubota lograría transmitir las emociones y el movimiento psicológico de los personajes: la incomodidad que siente la mujer por no poder romper el hielo con el hombre, la inquietud que se esconde detrás del tono desenfadado de los jóvenes, o la ilusión depositada de la mujer en una feria —la protagonista de la tercera obra—. Además, el uso de *hiragana* más que el de *kanji* da una sensación agradable a la vista; de hecho, la sensación delicada que produce la escritura es parte de la naturaleza de *wabun-tai*. Sin embargo, Kubota también emplea el *ōbun-myaku* —la adaptación de la morfosintaxis extranjera al japonés— en expresiones como *とくにぼくの心に止まったことは (toku ni boku no kokoro ni tomatta koto wa / lo que más me llamó la atención a mí)* o en *そのまた逃げるのを無理から追ツかけてしめるのがあいつの味噌なんだ (sono mata nigeru nowo muri kara okkakete shimeru noga aitsu no miso nanda / lo que le divierte a aquel tipo es perseguir a las mujeres que lo rechazan y conquistarlas al final)*, que describen con el relativo o el uso frecuente de "....." para indicar el titubeo de los personajes en sus conversaciones. Cuenta, además, con un escenario que evoca el Tokio de antaño y también el empleo de *ōbun-myaku* —un estilo que aún no estaba bien asimilado en la literatura japonesa en esos momentos—: estos dos elementos en apariencia paradójicos constituyen de hecho la particularidad del estilo de Kubota.

#### 5.6.3.4. Los textos de Uno Kōji

Por la muerte prematura de su padre, cuando Uno Kōji (1891-1961) aún era

<sup>1126</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *文章読本 [Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos]*, Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en *谷崎潤一郎全集第21巻 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21]*, Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 64-65; el argumento citado se encuentra en las páginas 639-640 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta tesis.

<sup>1127</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *現代口語文の缺點について [Gendai kōgo-bun no ketten ni tsuite / Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno]*, Tokio, Kaizō, 1929; el argumento citado se encuentra en *谷崎潤一郎全集第21巻 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichiro, Vol.21]*, Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 178. La traducción del argumento citado se encuentra en la página 569 de Anexo I de la tesis, realizada por la autora de esta.

prácticamente un bebé, su madre lo dejó al cuidado de unos parientes que vivían cerca del barrio de diversiones nocturnas, Sōemon-chō, en Osaka. En él había casas *o-chaya* de *geishas*, prostíbulos, casas de juegos, etc., por lo que las experiencias vividas cerca de dicho ambiente en su infancia le marcaron mucho durante el resto de su vida.<sup>1128</sup> Después de publicar la primera edición de una revista de artes y literatura en 1912, se vio obligado a interrumpir la primera publicación —como consecuencia de que fue prohibida la obra de uno de los socios de la revista por la censura y, con ello, se produjo la retirada de financiación por parte de su mecenas— y publicó la antología de sus obras breves en 1913; un compendio de obras de carácter romántico y sentimentalista que al mismo tiempo dejaban entrever su crítica hacia la realidad.<sup>1129</sup> Cuando publicó *蔵の中 Kura no naka [En el depósito de prendas]* en 1919, llamó mucho la atención a causa del peculiar tema que había escogido el escritor, así como por su habilidad para narrar como si estuviera contando sus propias experiencias, algo que cayó muy bien entre unos lectores hartos de obras naturalistas.<sup>1130</sup> Al mismo tiempo, logró crear su propio mundo literario con dicho estilo de narración, pese a que daba la impresión de ser un escritor del estilo decadente en un primer momento. Describió un mundo lleno de amor sensual, emulando el mundo de Saikaku, y llegó a recuperar la esencia del guión teatral de antaño en los tiempos modernos.<sup>1131</sup>

El primer texto citado es de la obra *En el depósito de prendas*. En ella, el protagonista es un escritor que crea sus obras acostado en su lecho y solo sale de casa para contemplar sus *kimonos* —que había empeñado y guardados en el depósito de una casa de empeño— o para ver de lejos a las mujeres con las que había tenido relaciones. Si alguna de ellas convivía con él, se veía obligado a sufrir su histeria. Así, aunque la historia sea una ficción que mezcla la vivencia del propio Uno Kōji con las habladurías que oyera acerca del comportamiento de otro escritor extravagante —que se trataría de Chikamatsu Shūkō (1876-1944)—,<sup>1132</sup> el aire despreocupado y el sentimiento nostálgico

---

<sup>1128</sup> Shibukawa Takeshi, "宇野浩二 —作家と作品—" ["Uno Kōji —sakka to sakuhin—" / "Uno Kōji —su vida y sus obras—"], reseña en *日本文学全集 30 宇野浩二 [Nihon bungaku zenshū 30, Uno Kōji / Obras completas de la literatura japonesa 30, Uno Kōji]*, Tokio, Shūei-sha, 1973, p. 414.

<sup>1129</sup> Idem., p. 415-416.

<sup>1130</sup> Idem., p. 418-419.

<sup>1131</sup> Okuno Takeo, *日本文学史 —近代から現代へ— [Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he— / Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—]*, Tokio, Chōkō Shinsho, 1970, p. 98.

<sup>1132</sup> Shibukawa Takeshi, "宇野浩二 —作家と作品—" ["Uno Kōji —sakka to sakuhin—" / "Uno Kōji —su

que impregnan la obra son los aspectos que la separan del naturalismo japonés.

「たとへば、突然、自分の著物を出して来て、これを今すぐ質に入れて来て下さい、といったやうな調子です。で、僕が、金があるのなら、明日まで待ちたまへ、そしたらどうにかして来るから、それまで辛抱してたまへ、と、いくらなだめても、一たんいひ出したら、何といつても聞かないんです。仕様がありませんから、大きな風呂敷づつみをかかへて、男の僕が晝の日中でも、のこのこと、それを質屋に持って行くのです。それで、幾らかの金を持つて歸つて来ると、彼女は、がらりと上機嫌になつてゐて、やれ活動寫眞に行かうとか、銀座へ散歩に行かうとか、いひ出すんです。……そんな時の彼女はは氣味のわるいほど快活ですが、反對に私は何ともいへぬ憂鬱を感じます。しかし、そんな顔を少しでもしようものなら、たちまち、またヒステリイが破裂しますから、やつとこらへてゐるのです。……ところが、それから二三日たつと、きつと、あなたは、お召しでも、大島でも好きな著物があつて結構だが、私は著のみ著のママです。あなたのやうな立派な形をしてゐる方と、銘仙なんかきて一しよにあるけません、といふやうな事になります。つまり、彼女の望みで質に入れたにもかかはらず、しかも私がそれを止めたにもかかはらず、二三日後には、私が無理に質に入れさせたやうな苦情が怒るのです。で、私もそれに義理を立てて、入りもしないのに私の著物を入れます。入りもしない金ですから、結局、火でもちよつと起こしたやうに、一時彼女をちよつと快活にするだけで、そんなものは無茶苦茶に使つてしまつてすぐなくなつてしまひます。そんな譯ですから、もとより、原稿を書くなどといふことは思ひもよらないのです。」<sup>113</sup>

("Tatoeba, totsuzen, jibun no kimono wo dashite kite, kore wo ima sugu shichi ni irete kite kudasai, to itta yōna chōshi desu. De, boku ga, kane ga iru no nara, asu made machitamae, soshitara dōnika shite kuru kara, soremade shinbō shite tamae, to ikura nadametemo, ittan iidashitara, nanto ittemo kikanain desu. Shiyō ga arimasen kara, ōkina furoshiki-zutsumi wo kakaete, otoko no boku ga, hiru no hinaka demo, nokonoko to, sore wo shichi-ya ni motte iku no desu. Sore de, ikuraka no kane wo motte kaette kuru to, kanojo wa, garari to jōkigen ni natte ite, yare katsudō-shashin ni ikō toka, Ginza he sanpo ni ikō toka, iidasundesu. .... Sonna toki no kanojo wa kimi no warui hodo kaikatsu desu ga, hantai ni watashi wa nantomo ienu yūtsu wo kanjimasu. Shikashi, sonna kao wo sukoshi demo shiyō mono nara, tachimachi, mata history ga haretsu shimasu kara, yatto koraete iru no desu. ....Tokoroga, sorekara

---

vida y sus obras —"], reseña en 日本文学全集 30 宇野浩二 [Nihon bungaku zenshū 30, Uno Kōji / Obras completas de la literatura japonesa 30, Uno Kōji], Tokio, Shūei-sha, 1973, p. 418.

<sup>113</sup> Uno Kōji, 蔵の中 [Kura no naka / En el depósito de prendas], incluido en 日本文学全集 30 宇野浩二 [Nihon bungaku zenshū 30, Uno Kōji / Obras completas de la literatura japonesa 30, Uno Kōji], Tokio, Shūei-sha, 1973, p. 172.

nisannichi tatsu to, kitto, anata wa Omeshi demo, Ōshima demo sukina kimono ga atte  
 kekkō daga, watashi ha kinomi-kinomama desu. Anata no yōna rippa na nari wo shiteiru kata  
 to, Meisen nanka kite issho ni arukemasen, to iu yōna koto ni narimasu. Tsumari, kanojo no  
 nozomi de shichi ni ireta nimo kakawarazu, shikamo watashi ga sore wo tometa nimo  
 kakawarazu, nisannichi-go niwa, watashi ga muri ni shichi ni iresashita yōna kujō ga okoru  
 no desu. De, watashi mo sore ni giri wo tatete, iri mo shinai noni watashi no kimono wo  
 iremasu. iri mo shinai kane desukara, kekkyoku, hi demo chotto okoshita yōni, ichiji kanojo  
wo chotto kaikatsu ni suru dake de, sonna mono wa mucha-kucha ni tsukatte shimatte sugu  
 nakunatte shimaimasu. Sonna wake desukara, motoyori, genkō wo kaku nado to iu koto wa  
 omoi mo yoranai no desu.)<sup>114</sup>

Si Kubota Mantarō nunca dejó de crear sus obras poniendo como escenario Asakusa y haciendo de sus personajes gente de este barrio popular, en el mundo literario de Uno Kōji abundaban mujeres cuyo modelo eran aquellas con las que el escritor tuvo relaciones en realidad. En el pasaje citado, el protagonista cuenta su difícil relación con su amante histérica; sin embargo, esta descripción es la relación verídica que Uno tuvo de hecho con una mujer de tales características. El estilo literario de la obra es de "confesión", con el que el protagonista va contando los días de su vida y los sucesos que en ella acaecen. El empleo del estilo *です (desu)* o *ます (masu)* da la impresión cercana de quien narra una historia a los lectores a través no solo de las frases de conversación entre corchetes, sino también a través de textos explicativos. Las obras de

---

<sup>114</sup> La traducción del pasaje citado es: "Por ejemplo, de repente, me dice que lleve sus kimonos a la casa de empeños. Por mucho que la tranquilice y le diga que espere hasta el día siguiente, que aguante un poco si necesita el dinero, ya que voy a agenciármelo, una vez que se le haya metido una idea, no me hace ningún caso. Como no me queda otro remedio, yo me veo obligado a llevar un bulto grande envuelto en una tela *furoshiki* a una casa de empeños, aunque sea a pleno día. Así, cuando vuelvo a casa con un poco de dinero, ella muestra su buen humor y empieza a decir que si vayamos al cine o que si vayamos a pasear por Ginza. ....Entonces, ella está tan alegre que me causa escalofrío y, al contrario de su buen humor, yo me siento triste sin saber cómo explicarlo. No obstante, estoy aguantando para no revelarles mis sentimientos a duras penas, ya que va a estallar la histeria de ella en cuanto pusiera una cara melancólica. ....Pero, al cabo de unos días, empieza a quejarse de que yo tengo kimonos de buena calidad como *Omeshi* u *Ōshima*, pero que ella no tiene nada más que uno. A ella le daría vergüenza pasear con alguien vestido de *kimono* caro como yo si ella se viste con un *kimono* normal y corriente como *Meisen*. Quiero decir que pasados unos días empieza a acusarme, como si yo la hubiera obligado a empeñar sus kimonos, a pesar de que yo tuve que llevarlos a una casa de empeños por su propio deseo y a pesar de que yo mismo me oponía a ello. Así pues, yo también tengo que empeñar mis *kimonos* para cumplir mi obligación hacia ella. Como es dinero que no necesito y sirve sólo para alegrarla un instante, igual que para avivar un fuego, lo despilfarro y me quedo sin blanca enseguida. Así que ni puedo pensar en hacer un manuscrito." Traducido por la autora de este estudio, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.



Kubota mayoritariamente consisten en conversaciones, mientras que las de Uno son variadas: algunas contienen muchas frases de conversación y unos pocos textos explicativos, mientras que otras, al contrario, resultan ser en su mayoría textos explicativos con una menor cantidad de frases de conversaciones. Esta obra, *En el depósito de prendas*, pertenece al primer grupo, es decir, contiene más frases de conversaciones que de textos explicativos.

El texto citado consiste en un monólogo del protagonista. En él llama la atención la presencia del *たまえ言葉* —habla de "tamae"—, un habla que se difundió como forma del imperativo del habla masculina en el proceso de formación del japonés estándar —expuesto en el Capítulo III— con expresiones como *待ちたまえ* (*machitamae* / *que espere*) y *辛抱してたまえ* (*shinbō shite tamae* / *que aguante*) junto con el pronombre personal *僕* (*boku* / *yo* masculino) o *彼女* (*kanojo* / *ella*), que no existía en la lengua japonesa hasta que Asahina Chisen (1862-1939) empleara los pronombres *彼* (*kare*) o *彼女* (*kanojo*) para traducir *Kenelm Chillingley* de Edward Bulwer-Lytton —de título en japonés *繫思談* (*Keishidan*)—. La aparición de estas expresiones atestigua la asimilación de su uso también en la vida cotidiana, aunque en relación al pronombre personal, se observa también el uso de *私* (*watashi* / *yo*) en el monólogo del protagonista para referirse a sí mismo. Este pronombre personal "watashi", normalmente es de uso femenino; sin embargo, los hombres también lo emplean cuando se requiere un habla educada. Así pues, el uso del pronombre personal "boku" y "watashi" en la misma conversación, pueden considerarse como casos en los que aún había alguna vacilación respecto el uso del pronombre "boku", aun estando su uso asimilado. En cambio, el aspecto llamativo consiste en el uso de la expresión *男の僕が* (*otoko no boku ga* / *yo que soy hombre*) en el pasaje en el que el protagonista se vio obligado a llevar los *kimonos* de la mujer para empeñarlos. Esta expresión señala que la tarea de llevar dicha prenda a las casas de empeños era propia de las mujeres.

Así mismo, el segundo texto que se cita más abajo se titula *晴れたり君よ* [*Haretari kimi yo* / *¡Qué buen tiempo hace!*] (1924) y, según el propio Uno, el comienzo de la obra fue algo que aconteció realmente; igualmente, en el transcurso de la historia también describe sus propias experiencias.<sup>115</sup> Es decir, la técnica de crear la obra es

---

<sup>115</sup> Uno Kōji, "Epílogo de 蔵の中・子を借し屋" ["Kura no naka & Ko wo kashi-ya" / "En el depósito de prendas & El prestamista de niños"], Kyōrinsha Bunko, 1951, versión Kindle location No. 205.

semejante al texto anterior, donde se mezclarían experiencias del propio autor con el comportamiento de un conocido suyo:

しかし、私は、この突然の出来事のために急に行くところを失ったやうな気がした。カフェで珈琲を  
一ぱい飲んで、それから電車で下宿へ、と、それだけの豫定であつたのであるから、そんならカフェ  
を一つぬいて、すぐに電車に乗つたら良い筈なのであるが、そこに救ふことの出来ない、ぽかんとし  
た空隙を見いだした。そのうちに、私は、いつの間にか、京橋の橋詰まで来てしまつた。私は気がつ  
いて、そこで廻れ右をしたいと思つた。それには、西側の歩道によつて、今きた方向にひきかへしてあ  
るきたいと思つたのである。たぶん、カフェ・ライオンを出て、彼女が、連れは『月給さん』か、それと  
も、伯母さんか、私は、そのどちらをも見たことがないので、こんな機会に、そのどちらをも見ておきた  
いとも思つたのである、—彼女と彼女の連れはたぶん私が今きた東側の歩道を散歩して來流であらう、  
さうしたら、電車道をこして、むかふから気づかれないやうに見たいといふ気が私にちよつとおこつた  
のであつた。が、つぎの瞬間に、私は、すぐ、それを思ひとまつて、さうだ、かういふ時は走らう、走るに  
かぎる、と思つた。どこへ。行くさきなんか、友だちの家でも、どこでも、かまはない、とにかく、途中を走  
るにこしたことはない。さう思つて、河岸にそつて、數寄屋橋に出て、そこからタクシーに乗らう、と歩みを  
すすめた。<sup>116</sup>

(Shikashi, watashi wa, kono totsuzen no deki goto no tame ni kyū ni iku tokoro wo ushinatta  
yō na ki ga shita. Café de coffee wo ippai nonde, sorekara densha de geshuku he, to, soredake  
no yotei de atta node aru kara, sonnara café wo hitotsu nuite, sugu ni densha ni nottara ii hazu  
nanode aru ga, soko ni sukuu koto no dekinai, pokan to shita kūgeki wo miidashita. Sono  
uchi ni, watashi wa, itsu no ma ni ka, Kyōbashi no hashizume made kite shimatta. Watashi  
wa, kiga tsuite, soko de maware migi wo shitai to omotta. Sore niwa, nishigawa no hodō ni  
yotte, ima kita hōkō ni hikikaeshite arukitai to omotta node aru. Tabun, Café Lion wo dete,  
kanojo ga, tsure wa "gekkyū-san" ka, soretomo, oba-san ka, watashi wa, sono dochira womo  
mita koto ga nai node, konna kikai ni, sono dochira womo mite okitai tomo omotta node aru,  
—kanojo to kanojo no tsure wa tabun watashi ga ima kita higashigawa no hodō wo sanpo  
shite kuru de arō, sōshitara, densha-michi wo koshite, mukō kara kizukarenai yōni mitai to iu  
ki ga watashi ni chotto okotta node atta. Ga, tsuki no shunkan ni, watashi wa, sugu, sore wo  
omoitomatte, sōda, kō iu toki ha hashirō, hashiru ni kagiru, to omotta. Dokohe. Ikusaki nanka,

<sup>116</sup> Uno Kōji, 晴れたり君よ [Haretari kimi yo / ¡Qué buen tiempo hace!], Tokio, Shinchō, 1924; la obra citada está incluida en 蔵の中・子を借し屋 [Kura no naka & Ko wo kashi-ya / En el depósito de prendas & El prestamista de niños], Kyōrinsha Bunko, 1951, versión Kindle; el pasaje citado se encuentra en p. 117-118 de dicha versión.

tomodachi no ie demo, doko demo, kamawanai, tonikaku, tochū wo hashiru ni koshita koto wa nai. Sō omotte, kawagishi ni sōte, Sukiya-bashi ni dete, sokokara, taxi ni norō, to ayumi wo susumeta.)<sup>117</sup>

A diferencia del primer texto citado, que emplea las terminaciones verbales です (*desu*) o ます (*masu*) — ません (*masen*) en forma negativa— y donde el lenguaje del monólogo es cortés, en el segundo texto citado se emplea la terminación verbal informal た (*ta*) — la forma de pasado de だ (*da*)— como en 気がした (*ki ga shita* / parecía), 見いだした (*miidashita* / encontré, hallé), 来てしまった (*kite shimatta* / llegué a venir), 思った (*omotta* / pensé) así como en 歩みをすすめた (*ayumi wo susumeta* / me puse a andar), o である (*dearu*) — la forma de pasado であった (*de atta*)—, en 思ったのである (*omotta node aru* / pensé) o en おこったのであった (*okotta node atta* / se me ocurrió). El primer texto es de estilo literario de "confesión" y, por ello, en él el protagonista va confesando lo que ocurre en su relación con su amante a un interlocutor imaginario — los lectores—. En el segundo el protagonista va narrando una mezcla de lo sucedido y de sus propios pensamientos, y la terminación verbal de forma informal se encarga de hacer que el texto resulte rítmico y transmita la veleidosa sucesión del ocurrir del protagonista. El escritor Uno también pertenece al grupo *wabun-tai*, según la clasificación de Tanizaki,<sup>118</sup> no solo por el estilo de sus textos fáciles de leer, sino también por la fluidez que dicho factor suscita en el texto.

---

<sup>117</sup> La traducción del pasaje citado es: "No obstante, me dio la impresión de haber perdido de repente el destino a donde acudir debido a este acontecimiento inesperado. Como tenía planeado tomar un café en una cafetería y luego volver a mi pensión en ferrocarril, podía modificarlo saltando la cafetería y cogiendo en seguida ferrocarril; sin embargo, me hallé a mí mismo en un vacío que parecía insalvable. Además, me encontré habiendo llegado hasta un extremo del puente Kyōbashi sin querer. Así pues, en cuanto me di cuenta, pensé en dar marcha atrás. Pensaba ir hacia la dirección de la que acababa de venir recorriendo la acera por el lado oeste. Probablemente, quería verla en esta ocasión salir del Café León, acompañada del "Sr. Salario Mensual" o de su tía, a quienes yo no conocía; ella y su acompañante vendrían paseando por la acera del lado este, por la que venía yo, entonces, me entraron ganas de verlos al otro lado de la vía del tranvía sin que ellos descubrieran mi presencia. Sin embargo, cambié de idea enseguida y se me ocurrió correr; decidí que parecía una buena idea correr. ¿Adónde? No importaba el destino, fuera a la casa de un amigo o adonde fuera, lo importante era correr. Así que me puse a andar por la orilla del río y pensé coger un taxi al llegar al puente Sukiya-bashi." Traducido por la autora de este estudio, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

<sup>118</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon* / Manual para elaborar textos], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū Vol.21* / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 64-65; la traducción del argumento citado se encuentra en las páginas 639-640 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

### 5.6.3.5. Los textos de Shiga Naoya

Hasta aquí, se han analizado los textos de los escritores del grupo Taishō; se entrará ahora en el análisis del grupo Shōwa. Los escritores que se analizarán en este apartado empezaron a ganar su peso como literatos en la era Taishō, mas siguieron sus actividades hasta la segunda mitad de la era Shōwa. Por lo tanto, y por una cuestión de conveniencia, se empleará la denominación de "grupo Shōwa" para tratar a los escritores correspondientes.

En este grupo se encuentran Shiga Naoya, Mushanokōji Saneatsu y Satomi Ton. Por coincidencia, estos tres escritores pertenecen al grupo literario humanista 白樺派 *Shirakaba-ha*, cuya fundación se remonta al año 1910 e incluye entre sus miembros a los estudiantes de el instituto Gakushū-in —donde estudiaban los hijos de la clase privilegiada, a la que los miembros del grupo literario pertenecían—. Cada uno de sus miembros tenía una personalidad y una tendencia literaria distinta a la del otro; sin embargo, poseían un punto en común entre ellos que consistía en su postura en contra del naturalismo japonés y en el hecho de que fueron influenciados por las artes europeas. De hecho, fueron ellos quienes por primera vez presentaron en Japón a artistas europeos como Lodin, Cézanne, Renoir, Van Gogh o Gauguin a través de su revista, que compartía nombre con el propio grupo literario 白樺 (*Shirakaba*).<sup>1139</sup>

Shiga Naoya (1883-1971) empezó a presentar sus obras en la década de 1900, aunque sus actividades creativas se intensificaron entrando en la era Taishō. Las obras de Shiga pertenecen al género llamado 私小説 *shishōsetsu* —género que narra la historia en primera persona— y de hecho el aspecto más destacable de Shiga es su estilo: da lugar a textos concisos que elimina todo lo posible las palabras innecesarias y las expresiones inadecuadas.<sup>1140</sup> Esto le diferencia de Mushanokōji, su socio del grupo *Shirakaba*, quien describía con expresiones exageradas y figuradas, mientras Shiga podría ser definido como un realista innato que era capaz de describir de forma puntual y concisa. Así, en su escritura, lo emocional y lo descriptivo se enlazan armoniosamente.<sup>1141</sup>

---

<sup>1139</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 11 [Nihon bungaku no rekishi 11 / Historia de la literatura japonesa 11]*, traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 311-312.

<sup>1140</sup> Idem., p. 343-345.

<sup>1141</sup> Okuno Takeo, *日本文学史 -近代から現代へ- [Nihon bungaku-shi -kindai kara gendai he- / Historia de la literatura japonesa -de la era moderna a la contemporánea-]*, Tokio, Chōkō Shinsho, 1970, p. 78-79.

Tanizaki califica la tonalidad de sus textos como la de un estilo de ritmo conciso y claro 簡潔な調子—*kanketsu na chōshi*—, por su modo de emplear con esmero los vocablos y expresiones, y cita en su ensayo *Manual para elaborar textos* un pasaje de una obra de Shiga, ya que Tanizaki era partidario de que el arte —entendiendo que escribir también es un elemento artístico cuya forma más expresiva sería la narrativa— no existencia ajena a la vida cotidiana, sino que, por el contrario, estaría más bien estrechamente vinculada al día a día de nuestra vida. Precisamente porque la narrativa también forma parte de la expresión artística en general, para estar más apegada y resultar más cercana a la vida cotidiana sus textos deberían resultar todo lo comprensibles que se pudiera.<sup>1142</sup> Los textos de Shiga, que en este punto serían un buen ejemplo para corroborar dicha impresión por estar bien elaborados y formados al emplear palabras y letras escogidas con mucha atención, empiezan a cobrar su propio peso en conjunto.<sup>1143</sup> Así mismo, el estilo rítmico de Shiga tiene una cierta afinidad con el texto en expresión china.<sup>1144</sup> Según la opinión de Yamamoto Natsuhiko y tal y como el propio Tanizaki reafirma, el quid de elaborar buen texto es "además de borrar todo lo posible, es importante detenerse justo antes de que el texto resulte ininteligible".<sup>1145</sup>

El texto citado a continuación es un pasaje de su obra 城の崎にて [*Kinosaki nite / En Kinosaki*] (1917), en la que se narran las experiencias del protagonista —una imagen de Shiga mismo— en un balneario llamado Kinosaki, al que fue para recuperarse de una herida causada por un accidente:

自分の部屋は二階で、隣の無い、割に静かな座敷だった。読み書きに疲れるとよく縁の椅子に出た。脇が玄関の屋根で、それが家へ接続する所が羽目になっている。その羽目の中に蜂の巣があるらしい。虎斑の大きな肥った蜂が天気さえよければ、朝から暮れ近くまで毎日忙しそうに働いていた。蜂は羽目のあわいから摩抜けて出ると、一ト先ず玄関の屋根に下りた。其処で羽根や触覚を前足や後足

<sup>1142</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 16-17; la traducción del argumento citado se encuentra en la página 583 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

<sup>1143</sup> Idem., p. 90-93; la traducción del argumento citado se encuentra en las páginas 667-670 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

<sup>1144</sup> Idem., p. 64-65; la traducción del argumento citado se encuentra en las páginas 639-640 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

<sup>1145</sup> Yamamoto Natsuhiko, 文語文 [*Bungo-bun / Textos en japonés literario clásico*], Tokio, Chūkō Bunko, 1975, p. 59.

で叮嚀に調えると、少し歩きまわる奴もあるが、直ぐ細長い羽根を両方へしっかりと張ってぶーんと飛び立つ。飛立つと急に早くなって飛んで行く。植込みの八つ手の花が丁度咲きかけで蜂はそれに群っていた。自分は退屈すると、よく欄干から蜂の出入りを眺めていた。

或朝の事、自分は一疋の蜂が玄関の屋根で死んで居るのを見つけた。足は腹の下にちっこまって、触覚はダラシなく顔へたれ下がって了つた。他の蜂は一向冷淡だつた。巢の出入りに忙しくその脇を這ひまはるが全く拘泥する様子はなかつた。忙しく立働いてゐる蜂は如何にも生きてゐる物といふ感じを与へた。その脇に一疋、朝も昼も夕も見る度に一つ所に全く動かさずに俯向きに転がつてゐるのを見ると、それが又如何にも死んだものといふ感じを与へるのだ。それは三日程その儘になつてゐた。それは見てみて如何にも静かな感じを与へた。淋しかつた。他の蜂が皆巢に入つて仕舞つた日暮、冷たい瓦の上に一つ残つた死骸を見る事は淋しかつた。然しそれは如何にも静かだつた。<sup>146</sup>

(Jibun no heya wa nikai de, tonari no nai, wari ni shizuka na zashiki datta. Yomikaki ni tsukareru to yoku en no isu ni deta. Waki ga genkan no yane de, sore ga ie he setsuzoku suru tokoro ga hame ni natte iru. Sono hame no naka ni hachi no su ga aru rashii. Torafu no ōkina futotta hachi ga tenki sae yokereba, asa kara kure chikaku made mainichi isogashisō ni hataraite ita. Hachi wa hame no awai kara surinukete deru to, hitomazu genkan no yane ni orita. Soko de hane ya shokkaku wo maeashi ya ushiroashi de teinei ni totonoeru to, sukoshi arukimawaru yatsu mo aruga, sugu hosonagai hane wo ryōhō he shikkari to hatte buun to tobitatsu. Tobitatsu to kyū ni hayaku natte tonde iku. Uekomi no yatsude no hana ga chōdo sakikake de hachi wa sore ni muragatte ita. Jibun wa taikutsu suru to, yoku rankan kara hachi no dehairi wo nagamete ita.

Aru asa no koto, jibun wa ippiki no hachi ga genkan no yane de shinde iru nowo mitsuketa. Ashi wa hara no shita ni chijikomatte, shokkaku wa darashi naku kao he taresagatte shimatta. Ta no hachi wa ikkō reitan datta. Su no deiri ni isogashiku sono waki wo haimawaru ga mattaku kōdei suru yōsu wa nakatta. Isogashiku tachihataraitte iru hachi wa ikanimo ikite iru mono to iu kanji wo ataeta. Sono waki ni ippiki, asa mo hiru mo yū mo mitu tabi ni hitotu tokoro ni mattaku ugokazuni utsumuki ni korogatteiru nowo miru to, sore ga mata ikanimo shinda mono to iu kanji wo ataeru noda. Sore wa mikka hodo sono mama ni natte ita. sore ha miteite ikanimo shizukana kanji wo ataeta. Sabishikatta. Hoka no hachi ga mina su ni haitte shimatta higure, tsumetai kawara no ue ni hitotsu nokotta shigai wo miru koto wa

---

<sup>146</sup> Shiga Naoya, 城の崎にて [Kinosaki nite / En Kinosaki], Tokio, revista Shirakaba, 1917; el pasaje citado para la tesis está incluido en 小僧の神様・城の崎にて [Kozō no kamisama & Kinosaki nite / Un benefactor del aprendiz. & En Kinosaki], Tokio, Shinchō Bunko, 1968, p. 29-30.

sabishikatta. Shikashi sore wa ikanimo shizuka datta.)<sup>147</sup>

Hemos vuelto a citar este texto porque caracteriza bien su estilo, en el que ni sobra ni falta ninguna palabra. Expresa el escenario con claridad —una escena donde se expresan los movimientos de las abejas de una forma tan real que pareciera que lo estuvieran contemplando los ojos mismos del lector— y, por añadido, no aparece ninguna palabra que resulte difícil de comprender. Igualmente, otra característica del texto de Shiga es que, para resultar conciso el texto, se hace que cada frase sea corta. Cuando se ha citado una parte de este pasaje previamente, se ha hablado de la repetición de terminaciones verbales como た (*ta*), だった (*datta*) o かった (*katta*), que producen una tonalidad rítmica y marchosa en el texto y causan una sensación agradable al oído. La razón de ello estaría en que, tal y como señala Tanizaki, al leer un texto lo hacemos no sólo con los ojos, sino también con la voz —sea esta la voz "física" mediante su pronunciación directa o la voz "mental"— y, en cualquier caso, el oído captaría la tonalidad de la lectura, lo que significa que oído y voz trabajan conjuntamente para auxiliar en la comprensión del texto.<sup>148</sup>

---

<sup>147</sup> Un fragmento de 城の崎にて [*Kinosaki nite / En Kinosaki*], Tokio, revista Shirakaba, 1917; escogido por Tanizaki Jun'ichirō se encuentra en p. 17 de su ensayo 文章読本 [*Bunsho dokuhon / Manual para elaborar textos*] en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol. 21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958; en las páginas 583-584 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta. La edición empleada para la transcripción del pasaje es de bolsillo, Tokio, Shinchō Bunko, 1968, p. 29-39. La traducción del pasaje es: "Mi habitación se hallaba en la primera planta. Era un espacio relativamente tranquilo, sin tener otra habitación al lado. Cuando me cansaba de escribir o leer, solía sentarme en la silla colocada en el pequeño corredor que daba al exterior. Al lado, se encontraba el tejado de la entrada y, donde los paneles se juntaban con la pared de la casa, parecía haber un panal. Las abejas gordas con rayas negras y amarillas trabajaban con afán desde la mañana hasta el atardecer, si hacía buen tiempo. Primero, las abejas bajaban al tejado de la entrada al salir por la rendija de los paneles. Después de arreglarse esmeradamente las alas y las antenas con las patas delanteras y traseras en el mismo lugar, echaban a volar enseguida desplegando las alas largas y delgadas con firmeza, mientras que algunas iban de un lado para otro. En cuanto levantaban el vuelo, iban ganado velocidad. Era justo el momento en que las flores de aralia de Japón empezaron a abrirse y las abejas se aglomeraban sobre esas flores. Cuando me sentía aburrido, solía quedarme contemplando sus entradas y salidas desde la barrandilla. Una mañana, encontré una abeja muerta sobre el tejado de la entrada de la fonda. Las patas estaban encogidas debajo de su barriga y las antenas caían inertes sobre su cara. Las demás abejas faenaban indiferentes. Repetían salidas y entradas y pasaban por su lado, pero parecían no preocuparse de nada. Las abejas que trabajaban con afán daban una impresión enérgica de ser vivaces. Cada vez que veía la abeja ahí, cabizbaja y sin moverse, fuera la hora que fuese, comprendí que estaba ante un ser muerto de verdad. Estuvo en la misma posición durante unos tres días. Causaba una sensación muy sosegada a quien lo contemplaba. Era triste. Al atardecer, cuando todas las abejas se habían recogido en su panal, era triste ver los restos inertes que quedaban a solas sobre las tejas frías. No obstante, era algo verdaderamente sereno." Traducido por la autora de este estudio, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

<sup>148</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron,

En este texto en concreto, se encuentra en el segundo párrafo una serie con la terminación た (*ta*) como en 見つけた (*mitsuketa / encontré*), たれ下がって了った (*taresagatte shimatta / caían inertes*), 冷淡だった (*reitan datta / indiferentes*), 様子はなかつた (*yōsu wa nakatta / no parecía*), y 感じを与へた (*kanji wo ataeta / daban la impresión*). Esta repetición de la terminación た (*ta*) produce un ritmo agradable, aunque para producir dicho efecto es también importante que la frase sea corta. Dicho en otras palabras, una impresión marchosa va emparejada al empleo de frases cortas. Así mismo, el efecto de expresiones como 如何にも静かな感じを与へた (*ikanimo shizukana kanji wo ataeta / causaba la sensación muy sosegada*), 淋しかった (*sabishikatta / triste*), e 如何にも静かだった (*ikanimo shizuka datta / era verdaderamente sereno*) estriba en que la repetición por dos veces de 淋しかった (*sabishikatta / era triste*) se encuentra entre las expresiones 如何にも静かな感じを与へた (*ikanimo shizukana kanji wo ataeta / causaba la sensación muy sosegada*) y 如何にも静かだった (*ikanimo shizuka datta / era verdaderamente sereno*), ya que estas dos frases servirían para incrementar la sensación de tristeza, mientras que las dos frases 淋しかった (*sabishikatta / era triste*) intensifican la sensación de serenidad. Los textos de Shiga atestiguan que las frases cortas son útiles para marcar el efecto del texto; para cumplir con este objetivo, la poca variedad de las terminaciones verbales también supone un elemento importante.

La segunda obra, titulada 佐々木の場合 [*Sasaki no baai / La historia de Sasaki*] también fue publicada en el mismo año que *En Kinoshita*, en 1917. Es una obra breve en la que se describe el egoísmo de un hombre que tenía una relación con una criada-niñera de la casa en la que trabajaban los dos. Igual que en la obra anterior, destaca el estilo característico de textos concisos y escuetos. De hecho, da la impresión de que cada frase en esta obra sea incluso más corta que en la anterior:

そして富がその申出をした。どうか許可してくれと願ひ出た。僕はほっと息をついた。僕は自分をずる  
 と思った。然し富の為にもそれはいいと思った。そんな事でもしなければ弱い、そして正直な富の心  
 は到底少時の安静も得られなかつたに違ひない。主人の方では最初直ぐにも富を追い出す積りらし

---

1934; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkann / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol. 21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 27-28; la traducción del argumento citado se encuentra en las páginas 598-599 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.



かったが、石川県の親元へ無断でも出せないと言うような事で、その知らせを出して返事を待っている時だった。然し富の実際苦しみにぬいている様子は誰の眼にも解ったから主人夫婦も最初一時に来た怒りを通り越すと、互に口には出さなかったが余程心は解けていた。それにしろそのまま使う気はなかったのは勿論だが、その内人肉の必要が起った時奥さんはそれは富から取っていいと言うような事を云ったそうだ。然し主人はそんな事は出来ないと反対したそうだ。何でもその事は医者に一任したらしい。ところへ、富が願ひ出た。それは心からそう云って出た事が解った。それで主人の心はすっかり解けた。<sup>149</sup>

(Soshite Tomi ga sono mōshide wo shita. Dōka kyōka shite kure to negaideta. Boku wa hotto iki wo tsuita. Boku wa jibun wo zurui to omotta. Shikashi Tomi no tame nimo sore wa ii to omotta. Sonna koto demo shinakereba yowai, soshite shōjiki na Tomi no kokoro wa tōtei shibaraku no ansei mo erare nakatta ni chigainai. Shujin no hō dewa saisho sugu nimo Tomi wo oidasu tsumori rashikatta ga, Ishikawa-ken no oyamoto he mudan demo dasenai to iu yōna koto de, sono shirase wo dashite henji wo matte iru toki datta. Shikashi Tomi no jissai kurushiminuite iru yōsu wa dare no me nimo wakatta kara shujin fūfu mo saisho hitotoki ni kita ikari wo tōrikosu to, tagai ni kuchi niwa dasanakatta ga yohodo kokoro wa tokete ita. Sore ni shiro sonomama tsukau ki wa nakatta nowa mochiron daga, sono uchi jinniku no hitsuyō ga okotta toki okusan wa sore wa Tomi kara totte ii to iu yōna koto wo itta sōda. Shikashi shujin wa sonna koto wa dekinai to hantai shita sōda. Nandemo sono koto wa isha ni ichinin shita rashii. Tokoro he, Tomi ga negai deta. Sore wa kokoro kara sō itte deta koto ga wakatta. Sore de shujin no kokoro wa sukkari toketa.)<sup>150</sup>

El texto citado narra la escena en la que la criada-niñera, Tomi, pedía que le

---

<sup>149</sup> Shiga Naoya, 佐々木の場合 [*Sasaki no baai / La historia de Sasaki*], Tokio, Kuroshio, 1917; el pasaje citado para la tesis está incluido en 小僧の神様・城の崎にて [*Kozō no kamisama & Kinōsaki nite / Un benefactor del aprendiz & En Kinōsaki*], Tokio, Shinchō Bunko, 1968, p. 18.

<sup>150</sup> La traducción del pasaje citado es: "Y Tomi se ofreció. Rogó que se lo permitiera. Yo respiré con alivio. Pensé que yo era cobarde. Sin embargo, al mismo tiempo, pensé que era la mejor solución para Tomi. Si no se hubiera ofrecido, el corazón tierno y honesto de Tomi no habría conseguido ni un momento de paz. En un primer momento, el señor tenía decidido despedir a Tomi de inmediato, pero como no podía hacerlo sin avisar primero a los padres de ella, estaba esperando su respuesta. Sin embargo, la angustia de Tomi, que no le daba tregua ni un instante, era evidente a todos, y cuando el matrimonio de los señores superó la furia del primer momento, empezó a calmarse, aunque ni uno ni otro dijeron nada. Por supuesto que no pensaban seguir empleándola tal y como hacían hasta entonces, pero dicen que la señora comentaba que podrían despellejar para inyectarle la piel de Tomi si era necesario. Sin embargo, el señor se opuso diciendo que no podían hacer una barbaridad como esa. Por eso, dicen que lo dejaron en manos del médico. Entonces, Tomi se dirigió a ellos pidiendo su sacrificio. Entendieron que Tomi lo deseaba de corazón. Por esa razón, el corazón del señor se ablandó por completo." Traducido por la autora de este estudio, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

permitieran sacrificarse por la hija del dueño, después de que esta sufriera una quemadura irreversible por un descuido suyo. En ese momento esta estaba viéndose con Sasaki, un estudiante que vivía en casa del dueño en calidad de chico de los recados, quien dejó en secreto sola a la niña. Igual que el texto citado arriba de *En Kinosaki*, el texto de esta obra, *La historia de Sasaki*, también está elaborado eliminando de él todo lo innecesario; frases cortas como *そして富がその申出をした (soshite Tomi ga sono mōshide wo shita / Y Tomi se ofreció)*, *どうか許可してくれと願い出た (dōka kyōka shite kure to negaideta / Rogó que se lo permitiera)*, *僕はほッと息をついた (boku wa hotto iki wo tsuita / Yo respiré con alivio)* o *僕は自分をずるいと思った (boku wa jibun wo zurui to omotta / Pensé que yo era cobarde)* o *然し富の為にもそれはいいと思った (shikashi Tomi no tame nimo sore wa ii to omotta / pero, al mismo tiempo, era la mejor solución para Tomi)* tienen la misma función que las frases del primer texto o más aún a causa de que propician un efecto real sobre los lectores, como si presenciaran la escena. Las dos primeras frases describen la desesperación de Tomi, mientras las tres siguientes describen más bien la realidad psicológica de Sasaki. Entre las tres frases referentes a Sasaki, la primera de ellas habla sobre el pensamiento de que Tomi sea quien vaya a cargar con la culpa del accidente, mientras él va a salir impune. La segunda de ellas describe su remordimiento, mientras la tercera sirve para justificar el sacrificio de Tomi, desmintiendo su remordimiento fugaz. Con ello, transmiten de forma nítida la desesperación de Tomi y los pensamientos egoístas de Sasaki gracias a que las frases son cortas y dejan a la vista un contraste más que evidente entre la aflicción de Tomi y sus súplicas y la frialdad del protagonista y su confesión egoísta.

En cuanto a la terminación *た (ta)*, en las dos primeras frases *申出をした (mōshide wo shita)* y *願い出た (negai deta)*, sirve para crear un ambiente tenso, mientras en las otras tres *息をついた (iki wo tsuita)*, *ずるいと思った (zurui to omotta)* e *いいと思った (ii to omotta)*, sirve más bien para producir un efecto por el que pareciera que Sasaki permanece ajeno a la tensión. Por su parte, la terminación *た (ta)* de *富が願い出た (Tomi ga negai deta / Tomi se dirigió a ellos pidiendo su sacrificio)*, *心からそう云って出た事が解った (kokoro kara sō itte deta koto ga wakatta / entendieron que Tomi lo deseaba de corazón)* y *主人の心はすっかり解けた (shujin no kokoro wa sukkari toketa / el corazón del señor se ablandó por completo)* da la sensación de que la tensión del primer momento se va mitigando.

El tercer texto, titulado 万曆赤絵 *Banreki Akae* [*Un jarrón con pintura roja de Banreki*], fue publicado en 1933. En la cronología de sus actividades creativas, esta obra se sitúa en el momento en que Shiga se dedicaba a crear obras enérgicamente; esta obra narra la historia de un hombre enamorado de las antigüedades que queda prendado de un jarrón chino *Banreki* —la denominación del tipo de porcelana china policromada— en una subasta. Sin embargo, el precio del jarrón es demasiado elevado para él y, en su lugar, vuelve a casa comprando un perro. De hecho, cada vez que no decide o no logra adquirir esta porcelana *Banreki*, acaba comprando un perro. Forma parte de 私小説 *shishōsetsu*, que narra la historia en forma de primera persona, pero difiriendo de las obras anteriores, desaparece en esta el ambiente sereno o dramático y, en su lugar, da la sensación de una resignación algo cómica en la personalidad del protagonista:

私は少し疲れて会場を出た。もう往来にも電燈が点いていた。私は淡路町をまっすぐ東へ歩きながら、今日のことを家内にいったら、笑うだろうと思った。家内は私が何か欲しいと思うと、あとさき考えず買う方だと思い込んでいる。亡父も亡くなる数日前にそのことをいった。「骨董など、あまり買わぬがいいぞ」丈夫な時には少しばかりある私の所蔵品を見せると、いいとか悪いとか機嫌よく見ていた父が、まじめにこんなことをいいたしたのは少しさびしかった。私は安心するよう「無理算段をしてまで買う気はありません。いいものは欲しいが、後まで借金に付きまといわれるのは苦痛ですから、そうむちゃなことはしません。大丈夫です」といった。父は「どうだか」と、そのまま黙ってしまった。いうことを信用されなかったわけだが、これはいい記憶で私に残っている。安心させるために私はいい加減なことをいったつもりはなかったが、父の「どうだか」にも感じがあった。

私は堺筋へ出て、三越の食堂へ行った。家を出る時には伊勢屋だのアラスカだのいって、一人だと、結句簡単に片づけた。<sup>151</sup>

(Watashi wa sukoshi tsukarete kaijō wo deta. Mō ōrai nimo dentō ga tsuite ita. Watashi wa Awaji-chō wo massugu higashi he aruki nagara, kyō no koto wo kanai ni ittara, warau darō to omotta. Kanai wa watashi ga nanika hoshii to omou to, atosaki kangaezu kau hō dato omoikondeiru. Bōfu mo nakunaru sūjitsu mae ni sono koto wo itta. "Kottō nado, amari kawanu ga iizo". Jōbu na toki niwa sukoshi bakari aru watashi no shozōhin wo miseru to, ii

<sup>151</sup> Shiga Naoya, 万曆赤絵 [*Banreki Akae / La pintura roja de Banreki*], 1933; la obra se encuentra en una recopilatoria 万曆赤絵 他二十二編 [*Manreki Akae hoka nijū-ni hen / La pintura roja de Manreki y otras veintidos obras*], Tokio, Iwanami Bunko, 1938, p. 157-158.

toka warui toka kigen yoku mite ita chichi ga, majimeni konna koto wo iidashita nowa sukoshi sabishikatta. Watashi wa anshin suru yō "Muri sandan wo shitemade kau ki wa arimasen. Ii mono wa hoshii ga, ato made syakkin ni tsukimatowareru nowa kutsū desu kara, sō mucha na koto wa shimasen. Daijōbu desu" to itta. Chichi wa "dōdaka" to, sono mama damatte shimatta. Iu koto wo shinyō sarenakatta wake daga, kore wa ii kioku de watashi ni nokotte iru. Anshin saseru tame ni watashi wa iikagen na koto wo itta tsumori wa nakatta ga, chichi no "dōdaka" nimo kanji ga atta.

Watashi wa Sakai-suji he dete, Mitsukoshi no shokudō he itta. Ie wo deru toki niwa Ise-ya dano Alaska dano itte, hitori dato, kekku, kantan ni katazuketa.)<sup>102</sup>

Esta obra tampoco es una excepción: preserva la característica de las obras de Shiga en relación a las frases cortas, igual que los dos textos anteriores. Sin embargo, si Shiga logró expresar las emociones contenidas a través de las frases cortas en las obras citadas anteriormente, en este tercer texto, más bien, desaparece la tonalidad rítmica y marchosa de aquellas y se limita a describir de manera simple con un toque cómico a causa del comportamiento del protagonista, que siempre termina comprando un perro. Otra característica de esta obra es que contiene una cierta cantidad de frases de conversación; en las dos obras anteriores, había frases de conversación con corchete sólo cuando debían aparecer de ese modo; si no, incluso las frases de conversación estaban escritas de manera explicativa. Aunque el devenir de las emociones dramáticas o trágicas se puede describir con textos explicativos, la situación cómica sería más fácil de transmitir en frases de conversación con corchetes; resulta el manejo hábil de describir los sentimientos. Además, si el empleo de la terminación *た* (*ta*) o *だ* (*da*),

---

<sup>102</sup> La traducción del pasaje citado es: "Yo dejé un poco cansado la sala de subastas. En las calles ya estaban encendidas las farolas. Mientras caminaba por Awaji-chō directo hacia el este, me imaginaba que mi mujer se reiría si le hablaba de lo que ocurrió hoy. Mi mujer está convencida de que yo compro sin pensar dos veces si encuentro algo que me parece interesante. Mi difunto padre también lo señaló unos días antes de su muerte. «No compres mucho artículos de antigüedades.» A pesar de que cuando él gozaba de buena salud y si le enseñaba un objeto de mi colección, opinaba con buen humor si le gustaba o no, me sentí un poco triste cuando me sermoneó. Yo le dije para tranquilizarlo «No tengo intención de comprar a cualquier costa. Quiero adquirir un buen objeto, pero no me apetece que me persigan las deudas por largo tiempo. No voy a hacer algo irracional. No te preocupes.» Mi padre se quedó callado después de decir «A ver si dices la verdad». Él no confiaba en mí, pero lo tengo como un buen recuerdo. No creía haberle dicho algo irresponsable para intranquilizarle, pero la palabra de mi padre adivinaba la realidad. Yo llegué a Sakai-suji y entré en el restaurante de Mitsukoshi. Cuando salí de casa dije que iría a comer a Ise-ya o Alaska, pero finalmente fui a comer algo sencillo, ya que iba yo solo." Traducido por la autora de este estudio, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

repetiendo en las frases cortas, sirve para insinuar las emociones contenidas en los dos textos anteriores, en el tercer texto el uso de dichas terminaciones no es para señalar el movimiento emocional de los personajes, sino que, al contrario, es para describir las escenas indicando implícitamente que no hay desarrollo emocional complejo.

#### 5.6.3.6. Los textos de Mushanokōji Saneatsu

Mushanokōji Saneatsu (1885-1976) forma parte del grupo humanista *Shirakaba-ha*, igual que Shiga Naoya. La tendencia más característica de este grupo consiste en el ejercicio del humanismo y en tener la justicia universal como objetivo. Aunque los miembros de este grupo profesaban dicho principio, cada uno lo llevaba a cabo en sus obras de una forma distinta. Mushanokōji era el más puritano y el más idealista del grupo, y no se limitó a crear obras de expresión directa sin manejar ninguna forma retórica, sino que también llegó a constituir una comuna idealista 新しき村 (*Atarashiki-mura / La nueva villa*), en la que pretendía hacer realidad los principios de su idealismo basados en la igualdad y la libertad. Por otro lado, Shiga describía en sus obras el sufrimiento causado por la abstinencia sexual o por su propia mala conducta, mientras Mushanokōji insistía en la castidad.<sup>1153</sup> Políticamente, Mushanokōji era un derechista, aunque entre los miembros del grupo había izquierdistas y centristas. Tanto admiraba a Tolstói que incluso imitaba su forma de vestir y se sometía a sí mismo a un estilo de vida austero, tal y como hacía el escritor ruso.<sup>1154</sup> Ōsugi Sakae (1885-1923), líder anarquista, alabó la postura que se oponía a las costumbres viciosas de la nobleza —la mayoría de los miembros del grupo eran hijos de la clase noble y Mushanokōji también era uno de ellos— y la burguesía formada por nuevos ricos. También Akutagawa Ryūnosuke elogió el aire novedoso que representaba para el mundo literario la revista de nombre homónimo al grupo humanista, *Shirakaba*. Sin embargo, otras figuras como Ikuta Chōkō (1882-1936) les criticaron duramente; sobre todo a Mushanokōji a cause de una "ingenuidad" que estaba muy lejos de la esencia de la literatura rusa y de Tolstói en particular, que no era capaz de comprender lo compleja que era la vida en la sociedad moderna y que poseía una honradez tan infantil e

---

<sup>1153</sup> Donald Keene, 日本文学の歴史 11 [*Nihon bungaku no rekishi 11 / Historia de la literatura japonesa 11*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 317-318.

<sup>1154</sup> Idem., p. 322.

inmadura que no era capaz de reconocer qué significaba "deshonestidad". Según Ikuta, su postura constataba que no habían comprendido el significado del naturalismo japonés, sino que más bien estaban situados en posiciones prenaturalistas.<sup>1155</sup>

Ante esta crítica hay que decir que, sin embargo, el objetivo del grupo era precisamente oponerse a la literatura naturalista. Por añadido, a pesar de que obras de Mushanokōji como *お目出たき人* [*Omedetaki hito / Un hombre ingenuo*] (1911) —de la que más adelante se cita un pasaje— suponen una buena prueba de su ingenuidad y de las críticas de Ikuta, el escritor confiesa en ella sus propias experiencias y sus propios desamores tal y como hace también en otras obras como *世間知らず* [*Seken-shirazu / El ignorante del mundo*] (1912). En efecto, lo que pretendía expresar en ellas eran sus verdaderos sentimientos de forma libre y sincera, a diferencia de los escritores naturalistas, quienes daban importancia a unos personajes llenos de complejos de inferioridad y sentimientos retorcidos como resultado del fracaso.<sup>1156</sup> La obra *Un hombre ingenuo* trata de un hombre que se enamora de una joven y le pide matrimonio a través de un mediador, a pesar de casi no conocerla. Su amor hacia la joven va creciendo al tiempo que la idealiza en su imaginación. Sin embargo, llega el momento en el que se da cuenta de que ella se ha casado con otro hombre; a pesar de ello sigue convencido de que es a él a quien verdaderamente ama la joven.

自分はどうもたゞの空想家らしく思えていけない。何事も出来ず。これはと云う面白いこともせず。そうして天災で若死するような気がする。これも空想だろうと思うが、自分は雷か、隕石にうたれて死ぬような気がする。

さもなければ肺病になって若死するかも知れない気がする。どうも自分はなが生しないような気がする。しかしそうかと思うとなが生出来そうな気もする、中々死にそうもないと思う。しかし天災、中でも雷と隕石があぶない。

自分は之からの人間だ。大器晩成の人間だ。そう思わないではいられない人間だ。それが今死んで はたまらないと思う。しかしいくらたまらないでも死ぬ時が来れば死ぬ。したいことのない人はいゝ、したいことの多い自分は死ぬのがいやだ。

何しろ自分は恋も味うことが出来ず、これはと云う仕事も出来ず。父たるの喜びも知らず、滅びて行くよ

<sup>1155</sup> Idem., p. 325-328.

<sup>1156</sup> Okuno Takeo, *日本文学史 —近代から現代へ—* [*Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he— / Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—*], Tokio, Chōkō Shinsho, 1970, p. 77.

うな気がしていけない。

自分はその淋しさをまぎらす為に外に出た。<sup>1157</sup>

(Jibun wa dōmo tada no kūsōka rashiku omoete ikenai. Nanigoto mo dekizu. kore wa to iu omoshiroi koto mo sezu. Sōshite tensai de wakajini suru yōna ki ga suru. Kore mo kūsō darō to omou ga, jibun wa kaminari ka, inseki ni utarete shinu yō na ki ga suru.)

Samonakereba haibyō ni natte wakajini suru kamo shirenai ki ga suru. Dōmo jibun wa nagaiki shinai yō na ki ga suru. Shikashi sōka to omou to nagaiki deki sō na ki mo suru, nakanaka shinisō mo nai to omou. Shikashi tensai, naka demo kaminari to inseki ga abunai.

Jibun wa korekara no ningen da, taiki-bansei no ningen da. Sō omowanai dewa irarenai ningen da. Sore ga ima shindewa tamaranai to omou. Shikashi ikura tamaranai demo shinu toki ga kureba shinu. Shitai koto no nai hito wa ii, shitai koto no ooi jibun wa shinu no ga iya da.

Nanishiro jibun wa koi mo ajiwau koto ga dekizu, korewa to iu shigoto mo dekizu. Chichi taru no yorokobi mo shirazu, horobite yuku yōna ki ga shite ikenai.

Jibun wa sono sabishisa wo magirasu tame ni soto ni deta.)<sup>1158</sup>

En la obra *Un hombre ingenuo* también se observan frases cortas, igual que en los textos de Shiga. Hay que decir, sin embargo, que estas frases cortas no tienen la misma función que las de las obras de Shiga; no hay en su uso ningún propósito de contención de las emociones ni la impresión de una mirada serena por parte del autor, que observa la escena de la obra. El estilo literario de Mushanokōji es, según la calificación de Tanizaki, 飄逸な調子 *hyōitsu na chōshi* —estilo de ritmo jovial y

---

<sup>1157</sup> Mushanokōji Saneatsu, お目出たき人 [*Omedetaki hito / Un nombre inocente*], Tokio, Rakuyō-dō, 1911; el pasaje citado se encuentra en la versión en bolsillo, Tokio, Shinchō Bunko, 2000, p. 24.

<sup>1158</sup> La traducción del pasaje citado es: "No puedo dejar de pensar que yo soy un simple fatuo. Sin ser capaz de hacer nada. Ni esforzarme por algo interesante. Además, tengo la sensación de que moriré joven debido a un desastre natural. Podría ser que esto también fuera fruto de mi imaginación; sin embargo, intuyo que voy a morir siendo fulminado por un rayo o abatido por un meteorito. Si no, moriré joven de un mal de los pulmones. Siento no ser capaz de sobrevivir a una vida larga. Pero, al mismo tiempo, me parece poder vivir muchos años y ser capaz de no morir tan pronto. No obstante, los rayos y los meteoritos son más peligrosos. Yo soy hombre de porvenir, de un gran talento que va madurando lentamente. Soy un hombre que no deja de pensar de esa manera. Sería absurdo si muriera ahora. No obstante, por muy absurdo que sea, cuando llega la hora, la gente muere. Da igual si muere la gente que no tiene nada que hacer, pero yo quiero hacer muchas cosas y por ello no quiero morir. Es que me da la sensación de que desapareceré de este mundo sin disfrutar del amor ni lograr demostrar lo que valgo en el trabajo y sin experimentar el júbilo de ser padre. Salí fuera para distraerme de mi pesimismo." Traducido por la autora de este estudio.

despreocupado—,<sup>159</sup> por el que el autor pretende transmitir los sentimientos o los pensamientos del protagonista de una forma más directa y franca.

En esta obra, durante el proceso por el que el protagonista va narrando su amor platónico —algo cómico desde su inicio, ya que el hombre prácticamente no conoce nada de la chica con la que pretende casarse— se va intercalando su optimismo y su pesimismo. Además, el método de Mushanokōji para describir cada aspecto del protagonista queda muy claro: cuando el hombre reconoce su incompetencia o su consternación, las frases terminan con ず (*zu*) como en 何事も出来ず (*nanigoto mo dekizu* / *sin ser capaz de hacer nada*), 面白いこともせず (*omoshiroi koto mo sezu* / *sin esforzarme por algo interesante*), 恋も味わうことが出来ず (*koi mo ajiwau koto ga dekizu* / *sin disfrutar de amor*), これはと云う仕事も出来ず (*kore wa to iu shigoto mo dekizu* / *ni lograr demostrar lo que valgo en el trabajo*) y 父たる喜びも知らず (*chichi taru yorokobi mo shirazu* / *sin experimentar el júbilo de ser padre*); además, la terminación ず (*zu*) es del japonés literario clásico y se emplea para la negación. No tiene la rotundidad de ぬ (*nu*), una terminación que Ōgai empleó en su obra *Los sucesos de un día* —su texto citado previamente—, pero con esta terminación ず (*zu*) se produce un ritmo por el que los lectores van reconociendo la resignación del protagonista cada vez que se topan con esta partícula.

En cambio, el pesimismo se expresa con 気がする (*ki ga suru* / *dar la sensación de*), que emplea para hablar de sus temores infundados, como en 天災で若死するような気がする (*tensai de wakajini suru yōna ki ga suru* / *me da la sensación de que moriré joven debido a un desastre natural*), 雷か、隕石にうたれて死ぬような気がする (*kaminari ka, inseki ni utarete shinu yōna ki ga suru* / *intuyo que voy a morir siendo fulminado por un rayo o abatido por un meteorito*), 肺病になって若死にするかも知れない気がする (*haibyō ni natte wakajini suru kamo shirenai ki ga suru* / *moriré joven de un mal de los pulmones*) y なが生しないような気がする (*Nagaiki shinai yōna ki ga suru* / *siento no ser capaz de sobrevivir a una vida larga*); después de preocuparse en vano, de repente dice なが生出来そうな気もする (*nagaiki dekiō na ki mo suru* / *me parece poder*

---

<sup>159</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon* / *Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkān* / *Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 96; la traducción del argumento citado se encuentra en las páginas 672-673 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.



vivir muchos años) reflejando la sensación de un "tenue" rayo de esperanza. Con este giro repentino de lo negativo a lo positivo —expresado con "ki **mo** suru" en lugar de "ki **ga** suru"—, el autor logra expresar lo simplón de la personalidad del protagonista. Así mismo, con la terminación だ (*da*) pretende mostrar el optimismo del hombre con expresiones como en 自分は之からの人間だ (*jibun wa korekara no ningen da / yo soy hombre de porvenir*) o 大器晩成の人間だ (*taiki-bansei no ningen da / un gran talento que va madurando lentamente*), そう思わないではいられない人間だ (*sō omowanai to irarenai ningen da / soy un hombre que no deja de pensar de esa manera*) y 死ぬのがいやだ (*shinu noga iya da / no quiero morir*). Sin embargo, este pasaje acaba volviendo a las frases con la terminación "zu", que se han comentado más arriba. Es decir, el primer párrafo y el último, con dicha terminación en las frases, indica los sentimientos frustrantes del protagonista y, en medio de ellos, con la expresión "ki ga suru" y luego con la terminación "da", se va insinuando la emoción veleidosa del protagonista, quien cambia su rumbo hacia el optimismo para terminar volviendo de nuevo al pesimismo. Esta forma de expresión ha sido posible porque emplea las frases cortas con vocablos simples y llanos. Es más, los vocablos fáciles de comprender dan la impresión de resultar adecuados para describir la personalidad del protagonista.

En el segundo texto citado, 幸福な家族 [*Kōfuku na kazoku / La felicidad de la familia Sada*] (1940), se narra la vida cotidiana de una familia corriente compuesta por los padres, un hijo y una hija en edad casadera. No son ricos, pero tampoco pasan la necesidad de ganar el pan de cada día. Describe el día a día de esta familia, que transcurre sin incidentes serios ni problemas apremiantes. La historia acaba con la escena en la que los padres quedan a la expectativa de recibir noticias acerca de los posibles casamientos de sus hijos. El año en que Mushanokōji publicó esta obra es el año previo al comienzo de la Guerra de Pacífico, que terminaría convirtiéndose en la Segunda Guerra Mundial. Aunque hay menciones sobre los amigos del hijo que fueron enviados al frente, no se refleja ningún ambiente bélico en la obra, a pesar de que al entrar en la era Shōwa —el año 1940, año de publicación de esta obra, corresponde al año 15 de la Shōwa— en Japón las autoridades militares ganaban cada vez más fuerza. De hecho, la obra anterior fue publicada un año después del *Caso de Alta Traición* (1910) —llamado 大逆事件 *Taigyaku-jiken* en japonés— y en la obra no se refleja nada acerca de lo que estaba ocurriendo en la realidad de la sociedad japonesa de

entonces. Por así decirlo, la literatura era una herramienta para expresar el ideal del humanismo para Muchanokōji y, por esta razón, la literatura tenía que ser ajena a los asuntos políticos y los acontecimientos sociales.<sup>1160</sup> En ese sentido, las obras de Muchanokōji son una buena prueba de que reflejan su postura y poseen claras diferencias en comparación a la obra de Ōgai, *Así será* —que hemos expuesto en la sección de la transición del japonés literario clásico al moderno—, en la que se insinuaba la inquietud psicológica del protagonista al ser consciente de una idea peligrosa que estaba oculta en su fuero interno:

母と正蔵はすっかり仲よしになっていた。母は嬉しそうな顔をしている。敏子が嬉しそうな顔をして、元気に働いているのを見ると、正之助も綾子も元気になる。一家の空気は明るくなるのだ。敏子は何といつても一家の中心である。そしてこの母に無遠慮にぶつかるのは正蔵だが、しかし母に一番甘えるのも実は正蔵なのだ。

正之助も綾子も正蔵が母に甘えるのを見ると自ずと微笑が浮ぶのだった。

本が買いたい時とか、小遣がほしい時とか、少し身体の工合が悪い時とか、正蔵は何といつても母を一番たよりにしている。そしてそれだけ反って母に又時々反抗するのだった。それは自分の甘さに反抗する意味でもあった。又事実、母がうるさい時もあった。父も妹も積極的には正蔵に交渉して来ないが、母は時々正蔵に積極的に交渉してくる。それは主として健康に就いてだった。<sup>1161</sup>

(Haha to Shōzō wa sukkari nakayoshi ni natte ita. Haha wa ureshisōna kao wo shiteiru. Toshiko ga ureshisōna kao wo shite, genki ni hataraiteru no wo miru to, Shōnosuke mo Ayako mo genki ni naru. Ikka no kūki wa akaruku naru noda. Toshiko wa nan to ittemo ikka no chūshin de aru. Soshite kono haha ni buenryo ni butsukaru nowa Shōzō daga, shikashi haha ni ichiban amaeru nomo jitsu wa Shōzō nanoda.

Shōnosuke mo Ayako mo Shōzō ga haha ni amaeru nowo miru to onozu to hohoemi ga ukabu no datta.

Hon ga kaitai toki toka, kozukai ga hoshii toki toka, sukoshi karada no guai ga warui toki toka, Shōzō wa nan to ittemo haha wo ichiban tayori ni shiteiru. Soshite soretake kaette haha ni mata tokidoki hankō suru no datta. Sore wa jibun no amasa ni hankō suru imi demo atta.

Mata jijitsu, haha ga urusai toki mo atta. Chichi mo imōto mo sekkyokuteki niwa Shōzō ni

<sup>1160</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 11 [Nihon bungaku no rekishi 11 / Historia de la literatura japonesa 11]*, traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 312.

<sup>1161</sup> Mushanokōji Saneatsu, *幸福な家族 [Kōfuku na kazoku / La felicidad de la familia Sada]*, Tokyo, Chūō Kōron, 1940; el pasaje citado se encuentra en versión Kindle, location No. 292.

kōshō shite konai ga, haha wa tokidoki Shōzō ni sekkyokuteki ni kōshō shite kuru. Sore wa shu toshite kenkō ni tsuite datta.)<sup>162</sup>

Cuando Mushanokōji publicó *Un hombre ingenuo* en 1911, el mundo literario aún preservaba un cierto vestigio del japonés literario clásico. Aunque eran muchos los escritores que ya escribían sus obras en japonés literario de lenguaje coloquial y Muchanokōji también fuera uno de ellos, en esta obra también se observa una cierta reminiscencia del japonés literario clásico. Sin embargo, Mushnokōji lo empleaba adrede para dar el efecto que él deseaba. Dicho en otras palabras, él sabía cómo aprovechar el efecto del lenguaje del japonés literario clásico, y lo empleó de forma calculada. Así mismo, en la segunda obra *La felicidad de la familia Sada*, ya no se detecta ninguna huella del japonés literario clásico; más bien, la obra está escrita íntegramente en japonés literario de lenguaje coloquial. Aún así, en esta obra también se observa el "cálculo" de Mushanokōji respecto a la terminación de los verbos.

A diferencia de la primera obra, la segunda obra *La felicidad de la familia Sada* fue publicada en 1940, cuando ya no quedaba ninguna huella del japonés literario clásico. Por tanto, en el pasaje citado no se observa ninguna terminación de él. Las frases siguen siendo cortas, sin alterar el estilo de Mushanokōji; sin embargo, da la impresión de que llegó a la conclusión de que la técnica que empleó para la obra anterior —la variación de la terminación *ず* (*zu*) y *だ* (*da*) o la expresión *気がする* (*ki ga suru*) según el estado del humor del protagonista—, ya no era adecuada y, por tanto, no daría el mismo efecto que el escritor esperaba con ella. Por esta razón, la alternativa fue intercalar los tiempos presente y pasado —aunque, al traducirlo, todas las terminaciones resultan expresarse en forma de pasado—. Cuando se trata de alguna emoción o algún vaivén psicológico emplea el presente, como en *嬉しそうな顔をしている*

---

<sup>162</sup> La traducción del pasaje citado es: "La madre y Shōzō se volvieron inseparables. La madre mostraba su cara contenta. Si Toshiko estaba contenta y despachaba los quehaceres domésticos con ánimo, tanto Shōnosuke como Ayako se sentían entusiasmados. El ambiente de la familia se volvía alegre. Toshiko era el corazón de la familia, sin duda. Quien se enfrentaba a la madre con descaro era Shōzō, pero también era Shōzō quien se portaba como un niño mimado con ella. Cuando Shōnosuke y Ayako presenciaban que Shōzō se portaba de esta manera, ellos sonreían espontáneamente. Siempre que Shōzō quería comprar un libro, necesitaba dinero o se encontraba mal, él contaba con su madre más que con nadie. Por esta razón, a veces, se rebelaba contra ella. Eso significaba que, al mismo tiempo, se enojaba consigo mismo. De hecho, a veces, la madre se puso pesada. No se entrometían ni el padre ni la hermana menor, pero de vez en cuando la madre le reprendía de manera activa. El motivo principal era en relación a su salud." Traducido por la autora de este estudio, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

(*ureshisōna kao wo shiteiru* / *mostraba su cara contenta*), 正之助も綾子の元気になる (*Shōnosuke mo Ayako mo genki ni naru* / *tanto Shōnosuke como Ayako se sentían entusiasmados*), 明るくなるのだ (*akaruku naru noda* / *se volvía alegre*), 一家の中心である (*ikka no chūshin de aru* / *era el corazón de la familia*), 正蔵なのだ (*Shōzō nanoda* / *era Shōzō*), たよりにしている (*tayori ni shiteiru* / *contaba con su madre más que con nadie*) y 交渉してくる (*kōshō shitekuru* / *le reprendía*); cuando se trata de alguna situación o reacción física, emplea el pasado, como en 仲よしになっていった (*nakayoshi ni natte ita* / *se volvieron inseparables*), 微笑が浮かぶのだった (*hohoemi ga ukabu no datta* / *sonreían espontáneamente*), 反抗するのだった (*hankō suru no datta* / *se rebelaba*), 反抗する意味でもあった (*hankō suru imi demo atta* / *se enojaba consigo mismo*), うるさい時もあった (*urusai toki mo atta* / *se puso pesada*) y 健康に就いてだった (*kenkō ni tsuite datta* / *era en relación a su salud*).

Aunque no alteraba el ritmo de sus obras cuando aún empleaba alguna terminación del japonés literario clásico ni cuando su estilo pasó completamente al japonés literario en lenguaje coloquial, el empleo de una terminación del japonés literario clásico en medio del japonés literario moderno causa la impresión de un texto ornamentado con una mayor variación, al tiempo que el texto escrito íntegramente en japonés literario de lenguaje coloquial dispondría, por ello, de un menor cariz estético. No se dice que un texto menos artístico tenga menor valor literario; sin embargo, debido a la poca variedad de las terminaciones en japonés literario moderno, la impresión de los textos en esta forma de escritura sí puede resultar monótona. Tanizaki era crítico con la poca variedad de las terminaciones en japonés literario de lenguaje coloquial a causa de que, con su empleo, las frases resultan cortas y también la separación entre una y otras resulta evidente. Por el contrario, apreciaba la fluidez de un texto que no hiciera notar la separación entre sus frases.<sup>163</sup> No obstante, tanto Shiga como Mushanokōji, al contrario de la opinión de Tanizaki, escribían sus obras con frases cortas y lo hacían intencionadamente para subrayar con ello el vaivén emocional y psicológico de los personajes y para mostrar con mayor nitidez la escena que representa cada frase.

---

<sup>163</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon* / *Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkān* / *Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 87. La traducción del argumento citado se encuentra en las páginas 663-664 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

### 5.6.3.7. Los textos de Satomi Ton

El último escritor cuyos textos se analizan es Satomi Ton (1888-1983), quien también formaba parte de los fundadores del grupo humanista *Shirakaba*; sin embargo, participaba en este grupo por ser amigo de Shiga. De hecho, después de romper su amistad con él, Satomi se alejó del grupo.<sup>1164</sup> Cuando supo que su familia poseía una buena fortuna y no tenía por qué preocuparse de su economía, decidió abandonar los estudios universitarios para dedicarse a escribir. Sin embargo, lo que más contribuyó a su decisión fue un elogio por parte de Izumi Kyōka a su obra, publicado en la revista *Shirakaba* en 1911. Este era un escritor esteticista y también vecino de Satomi. Los temas que trató Satomi eran distintos de los de Kyōka; sin embargo, la admiración hacia Kyōka resultó dejar una cierta impronta en sus obras a lo largo de su carrera como escritor.<sup>1165</sup>

El primer texto es un fragmento de la obra 善心悪心 *Zenshin akushin* [*El corazón puro y los pensamientos endiablados*] (1916); el protagonista de esta obra, al dejar la casa de sus padres sin decirles nada y con el dinero que ha sacado de su cuenta bancaria, empieza una vida disoluta viajando a Kioto y empezando a vivir con una mujer al regresar a Tokio. Finalmente, vuelve a casa de sus padres reconciliándose con ellos, pero sigue juntándose con amistades poco aconsejables. En la obra se describe el conflicto interno del protagonista, que se siente inútil en la sociedad y no sabe cómo hacerse valer en ella. En efecto, su corazón sincero le aconseja y exhorta a romper las relaciones personales nocivas para él; no obstante, sus pensamientos pervertidos lo atrapan para que siga en su degeneración. La historia acaba cuando sale ileso del atropello de un tren junto con su amigo, quien resultó malherido, y con la abuela de este agradeciéndole el haber salvado la vida de su nieto. Si todos sus actos degenerados eran originados por su carácter débil, la recuperación de su amigo de sus heridas y el agradecimiento de su abuela supusieron su propia salvación. Es una obra con la que logró posicionarse en el mundo literario,<sup>1166</sup> y en la que se revela también su aspecto idealista, que coincide con el concepto idealista que aparece en obras de Kyōka como *El*

---

<sup>1164</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 11 [Nihon bungaku no rekishi 11 / Historia de la literatura japonesa 11]*, traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 409.

<sup>1165</sup> Idem., p. 409.

<sup>1166</sup> Saeki Shōichi, "人と文学" ["Hito to Bungaku" / "Los autores y su literatura"], reseña en *筑摩現代文学大系 22 [Chikuma Gendai Bungaku Taikei 22 Satomi Ton & Kubota Mantarō / Antología de la literatura contemporánea de Chikuma 22 Satomi Ton & Kubota Mantarō]*, Tokio, Chikuma Shobō, 1978, p. 477.

*quirófano* — obra de la que citamos una parte previamente — o *La patrulla nocturna*.

同じ夜の九時頃、俊之助兄の後から、昌造がシヨンボリ部屋にはいつて来た時に、父母は「まア助かった」と思つた。五人の男の子のうちで、この四男のやうな放蕩者は初めてだつた。どの倅もどの倅も、成年になる前後に、きつと何か知らで苦勞をかけたけれども、昌造のやうに無遠慮に彼等を苦しめる者もいながつた。

「一体どこへ行つてたんだ！」父親の今までの心弱い不安が、急に劇(はげ)しい憤怒に変わらうとした。併し、その時彼は、倅の、四五日の間にゲツソリ瘦せて了つた顔を見た。蒼く縁取られた目は、勞れて力なく見えながらも、思ひ迫つたやうに潤んで、深い縦皺を刻んだ眉の下に落ち窪んで光つてゐた。口にこそ一言も出しはしなかつたけれども、心のごく底では、實際命さへも気づかつてゐた我が子の、かういふ衰え切つた様子を見ると、さすがに父親も哀れを誘はれた。母親は情けないことだと思ふと、ハラハラと心弱い涙を落した。昌造は、自分を一文の値うちもない放蕩者だと心から感じて、父母の前に身の置き所もないやうに恐縮してゐた。併しそこには、どこか人の心に触れるものもあつた。例へば、悪心の風に吹き曝され、善心の雨にたたかれながら、面躰れるまで誘惑の旅をさまよひ廻つた足弱な旅人が、宿を頼むのも恥ぢらはれて、軒先でウジウジしてゐるやうな趣があつた。<sup>1167</sup>

(Onaji yoru no ku-ji goro, Shunsuke-ani no ato kara, Shōzō ga shonbori heya ni haitte kita toki ni, fubo wa "maa tasukatta" to omotta. Go-nin no otoko no ko no uchi de, kono yonnan no yōna hōtōmono ha hajimete datta. Dono segare mo dono segare mo, seinen ni naru zengo ni, kitto nanikashira de kurō wo kaketa keredomo, Shōzō no yōni buenryo ni karera wo kurushimeru mono mo inakatta.)

"Ittai doko he ittetannda!" chichioya no imamade no kokoroyowai fuan ga, kyū ni hageshii funnu ni kawarō to shita. Shikashi, sono toki kare wa, segare no, shi-go nichu no aida ni gessori yasete shimatta kao wo mita. Aoku fuchidorareta me wa, tsukarete chikara naku mienagara mo, omoi sematta yōni urunde, fukai tatejiwa wo kizanda mayu no shita ni ochikubonde hikatte ita. Hige nado mo kitanarashiku nobite, issō kaioi wo waruku misete ita. Kuchi ni koso hitokoto mo dashi wa shinakatta keredomo, kokoro no goku soko dewa, jissai inochi sae mo kizukatte ita wagako no, kō iu otoroekitta yōsu wo miru to, sasuga ni chichioya mo aware wo sasowareta. Hahaoya wa nasakenai koto dato omou to, harahara to kokoroyowai namida wo otoshita. Shōzō wa, jibun wo ichimon no neuchi mo nai hōtōmono

<sup>1167</sup> Satomi Ton, 善心悪心 [*Zenshin akushin / El corazón puro y los pensamientos endiablados*], Tokio, Shunyō-dō, 1916; incluido en 筑摩現代文学大系 22 里見淳 & 久保田万太郎集 [*Chikuma gendai bungaku taikai 22 Satomi Ton & Kubota Mantarō shū / Serie de la literatura moderna de la editorial Chikuma 22, las obras de Satomi Ton y Kubota Mantarō*], Tokio, Chikuma Shobō, 1978, p. 77.

dato kokoto kara kanjite, fubo no mae ni mi no okidokoro mo nai yōni kyōshuku shiteita. Shikashi soko niwa, dokoka hito no kokoro ni fureru mono mo atta. Tatoeba, akushin no kaze ni fukisarasare, zenshin no ame ni tatakarenagara, omo yatsureru made yūwaku no tabi wo samayoi mawatta ashiyowa na tabibito ga, yado wo tanomu nomo hajirawarete, nokisaki de ujiuji shiteiru yōna omomuki ga atta.)<sup>1168</sup>

Aunque pertenecían al mismo grupo literario, los estilos de cada uno — el de Shiga, Mushanokōji y Satomi— resultan muy diferentes uno del otro. Una de las razones está en que en el estilo literario de Shiga se percibe una mirada que observa con precisión, comprimiendo las emociones en frases cortas bien elaboradas. Mientras tanto, el de Mushanokōji se centra en la afirmación de sí mismo a través de expresiones francas y directas, con un aire despreocupado. Por su parte, la filosofía literaria de Satomi estriba en la idea del solipsismo.<sup>1169</sup> En efecto, este último logra describir el movimiento psicológico de cada personaje de forma equilibrada y reflejándolo en frases cortas, exactamente igual que sus compañeros de grupo literario.

En el texto de *El corazón puro y los pensamientos endiablados* ya no se observa ninguna terminación del japonés literario clásico. En lugar de eso, Satomi recurre a las terminaciones verbales en pasado informal para destacar la transición emocional de cada momento: 思った (*omotta / se sintieron*), 初めてだつた (*hajimete datta / era el primero*), いなかつた (*inakatta / no había*), 変わらうとした (*kawarō to shita / estaba a punto de convertirse en*), 見た (*mita / se dio cuenta*), 光つてみた (*hikatte ita*

---

<sup>1168</sup> La traducción del pasaje citado es: "Sobre las nueve horas de la misma noche, cuando Shōzō entró alicaído en la habitación, siguiendo a su hermano mayor Shunnosuke, sus padres se sintieron aliviados. Entre los cinco hijos varones que tuvieron, este cuarto hijo era el más pródigo. Tuvieron que sufrir por todos los hijos de algún modo antes de que ellos cumplieran la mayoría de edad, pero nadie les hizo sufrir tan descaradamente como Shōzō. "¿Dónde te has metido?" La angustia que le atormentaba al padre hasta entonces estaba a punto de convertirse en una cólera violenta. No obstante, se dio cuenta que su hijo había adelgazado en estos cuatro o cinco días. Los ojos, con ojeras azuladas, parecían haber perdido la vitalidad y estaban hundidos y húmedos, dando un brillo de desesperación con unas arrugas profundas en las cejas. Aunque no dijo nada, el padre no pudo reprimir la compasión por el aspecto del su hijo, de cuya propia vida se había preocupado. La madre sentía lástima, y le resbalaron unas lágrimas. Shōzō reconocía que él era un pródigo que no valía para nada la pena, y se sentía tan avergonzado que no sabía dónde ponerse ante sus padres. Sin embargo, en su postura había algo que tocaba la sensibilidad de la gente. Por ejemplo, tenía un aspecto parecido al de un viajero enfermo que vagabundeaba, atraído por el mal y con su corazón purificado por el embrujo de una lluvia de gracia, por el viaje de tentaciones hecho hasta desgastar su espíritu y dejarle demacrado, y entonces sentía vergüenza de pedir alojamiento por una noche." Traducido por la autora de este estudio, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

<sup>1169</sup> Saeki Shōichi, "人と文学" ["Hito to Bungaku" / "Los autores y su literatura"], reseña en 筑摩現代文学大系 22 [Chikuma Gendai Bungaku Taikei 22 Satomi Ton & Kubota Mantarō / Antología de la literatura contemporánea de Chikuma 22 Satomi Ton & Kubota Mantarō], Tokio, Chikuma Shobō, 1978, p. 474.

/ daba un brillo), 誘われた (*sasowareta* / no pudo reprimir), 涙を落した (*namida wo otoshita* / le resbalaron unas lágrimas), 恐縮してゐた (*kyōshuku shite ita* / sentía avergonzado), 触れるものもあつた (*fureru mono mo atta* / había algo que tocaba la sensibilidad) u 趣があつた (*omomuki ga atta* / tenía un aspecto parecido). El hecho de que Satomi no mezcle las terminaciones verbales en presente y pasado, a diferencia de lo que Muchanokōji hiciera en *La felicidad de la familia Sada*, hace que se muestren con mayor claridad las emociones de cada personaje.

Entre la publicación de *Un hombre ingenuo* (1911) de Mushanokōji y la de esta obra (1916) de Satomi hay lapso de cinco años. Entre la de *En Kinosaki* (1917) y *La historia de Sasaki* (1917) de Shiga y la publicación de *Un hombre ingenuo* existe, a su vez, un lapso de seis años. De hecho, las obras de Shiga tampoco contaban con el efecto de alguna terminación o de alguna expresión del japonés literario clásico. Más bien, para aquellos que pretendían crear un nuevo ambiente literario valiéndose de la poca variedad de las terminaciones verbales —según la opinión de Tanizaki— y el empleo de frases cortas, la presencia de elementos como las terminaciones verbales y las expresiones del japonés literario clásico era algo que sobraba.

La obra *El corazón puro y los pensamientos endiablados* acaba con el despertar del protagonista a la importancia que tiene la verdadera amistad. De hecho, los escritores del grupo humanista *Shirakaba-ha* solían escoger el tema basándose en la idea de amistad, ya que ellos mismos fundaron el grupo literario siendo amigos y compañeros de instituto. No sólo los miembros de dicho grupo, sino otros escritores coetáneos también escogieron el tema de la amistad a causa de que la presencia del "yo" quedaba más patente en medio de la existencia de la "amistad"; ellos trataron este tema con frecuencia en forma de una pugna entre la amistad y uno mismo, o en referencia a la traición a sus amigos.<sup>1170</sup> Así pues, el segundo texto citado, *彼岸花 Higanbana [Flor de infierno]* (1958), también trata de la amistad entre tres hombres. Aunque los tres cuentan con un carácter diferente y una visión distinta entre ellos, su firme amistad supone el mimbres de una relación que sigue hasta la edad madura. Concretamente, el pasaje corresponde a una escena después de la boda de la hija de uno de ellos tres:

車廻しの石鬘(いしじき)を二三間も来かゝつたあたりで、背後(うしろ)から安藤の細君に呼び止めら

<sup>1170</sup> Idem., p. 480.



れ、—ちよつとでもうちに立ち寄つてくれまいか、と懇請された平山は、露骨な迷惑顔で、

「折角ですがねえ、お互に忙しくつて、めつたにこいつとは会へないんで、これから二人で一杯やりに、  
.....ですから、清子と娘には先に帰れつて言つて来たやうなわけで.....」

「え、それも奥様に伺ひましたけど、.....いえねえ、実はわたくしども、今からうちへ帰りまして、急に二人つきりになつて了ひまして.....」

「うん、ちやア、清子をおつれください」

「我儘を申しあげて誠に相済みませんのですけど、安藤が是非ともさう願ひして来い、さもなければ、自分があなた方にくつついて行くんだつて、まるで駄々ツ子みたいなことを申しまして.....」

呑み込み顔に、三上が割り込んで、

「行つてあげよう。いや、伺はうぢやアないか」

「お前にやア、遅参したお詫びといふ重大責任があるが、俺アもう大嫌ひなスピーチまでやらされてるんだ」

「愚図々々言はずに行け」<sup>100</sup>

(Kuruma-mawashi no ishiijiki wo ni-san gen mo kikakatta atari de, ushiro kara Andō no saikun ni yobitomerare, —Chotto demo uchi ni tachiyotte kuremai ka, to konsei sareta Hirayama wa, rokotsu na meiwaku-gao de,

"Sekkaku desu ganee, otagai ni isogashikutte, metta ni koitsu towa aenainde, korekara futari de ippai yari ni, .....desukara, Kiyoko to musume niwa saki ni kaerette itte kita yōna wake de....."

"Ee, sore mo okusama ni ukagai mashita kedo, .....ie nee, jitsu wa watakushidomo, ima kara uchi he kaerimashitemo, kyū ni futarikkiri ni natte shimai mashite....."

"Un, jaa, Kiyoko wo otsure kudasai."

"Wagamama wo mōshi agete makoto ni aisumimasen nodesu kedo, Andō ga zehitomo sō onegai shite koi, samonakereba, jibun ga anatagata ni kuttsuite ikundatte, marude dadakko mitaina koto wo mōshimashite....."

Nomikomi-gao ni, Mikami ga warikonde,

"Itte ageyō. Iya, ukagaō ja naika."

"Omae nyaa, chisan shita owabi to iu jūdai sekinin ga aruga, orea mō daikirai na speech made yarasareterunda."

<sup>100</sup> Satomi Ton, 彼岸花 [Higanbana / Flor de infierno], Tokio, Bungei Shunjū, 1958; incluido en 筑摩現代文学大系 22 里見淳 & 久保田万太郎集 [Chikuma gendai bungaku taikei 22 Satomi Ton & Kubota Mantarō shū / Serie de la literatura moderna de la editorial Chikuma 22 Satomi Ton & Kubota Mantarō], Tokio, Chikuma Shobō, 1978, p. 182-183.

"Guzuguzu iwazu ni ike")<sup>1072</sup>

A diferencia del primer texto de Satoni, donde prácticamente todo él es explicativo, excepto la parte donde la voz del padre riñe al hijo pródigo, este segundo texto consiste en la conversación entre dos amigos que asistieron a la boda de la hija del tercero. Igual que en los textos de Kubota —que se han expuesto anteriormente—, no hay ninguna frase que indique cuál es el habla masculina y cuál el femenina; sin embargo, el lenguaje que emplea cada personaje lo indica por sí solo. Sobre todo, la frase que corresponde a la esposa de uno de los amigos —quien ha sido enviada por su esposo para buscar a los otros dos hombres—, que se expresa con actitud humilde ante los dos personajes masculinos, como cuando dice 我儘を申しあげて誠に相済みませんの  
ですけど (*wagamama wo mōshi agete makoto ni aisumimasen no desu kedo* / *siento mucho insistirle en qué conviene*) —申しあげる (*mōshi ageru*) pertenece al habla *kenjō-go*, un habla que eleva la posición de su interlocutor, mientras que rebaja la posición del hablante—, una expresión que revela que quien habla a los otros dos es una mujer. Por su parte, los dos hombres, que son amigos, hablan entre ellos sin modales y sin reparo con expresiones como お前にやア、遅参したお詫びといふ重大責任があるが、俺アもう大嫌ひなスピーチまでやらされてるんだ (*Omae nyaa, chisan shita owabi to iu jūdai sekinin ga aruga, orea mō daikirai na speech made yarasareterunda* / *¡tú tienes que pedir perdón ya que has llegado tarde a la ceremonia, pero yo me he visto obligado a dar un discurso de felicitación a pesar de que lo detesto!*) o 愚図々々言はずに行け (*guzuguzu iwazu ni ike* / *¡no rezongues! ¡vámonos!*).

Además, de entre las frases de la conversación, solo las tres últimas terminan con verbo: prácticamente todas las frases acaban como en 一杯やりに (*ippai yarini* /

---

<sup>1072</sup> La traducción del pasaje citado es: "Cuando habíamos recorrido unos cinco o seis metros del empedrado del porche, nos habló la esposa de Andō por detrás, y pidió a Hirayama que nos acercáramos a su casa; éste le contestó con aire molesto sin disimularlo, «muy amable por su parte, pero nosotros estamos muy ocupados y como casi nunca podemos tener tiempo de vernos, ahora vamos a tomar algo... Por eso, he dicho a Kiyoko y a mi hija que se vayan a casa primero...» «Sí, me lo ha dicho su esposa... es que, por decirlo francamente, si nosotros vamos a casa ahora, resulta que nos quedamos a solas de repente...» «Ah, entonces, lleve a Kiyoko.» «Siento mucho insistirle en qué conviene, pero Andō me dice que les invite a casa, si no, él a su vez insiste en salir con ustedes, como si fuera un niño malcriado...» Mikami intervino con cara de entender todo, «Vámonos o, mejor dicho, aceptemos su invitación.» «¡Tú tienes que pedir perdón ya que has llegado tarde a la ceremonia, pero yo me he visto obligado a dar un discurso de felicitación, a pesar de que lo detesto!» «¡No rezongues! ¡Vámonos!»" Traducido por la autora de este estudio.

vamos a tomar algo), 帰れつて言つて来たやうなわけで (kaerette itte kita yōna wake de / *vayan a casa sin esperarme*), 伺ひましたけど (ukagai mashita kedo / *me lo ha dicho*), 二人ツきりになつて了ひまして (futarikkiri ni natte shimai mashite / *resulta que tenemos que quedarnos a solas de repente*) y 申しまして (mōshimashite / *me dice*). Lo que hay detrás de estas frases son puntos suspensivos ".....", un recurso que sirve para dejar en el aire el final de las frases donde, en realidad, deberían de concluirse con algún verbo, y es una marca con la que Satomi describe la incomodidad que existe entre los personajes que, al mismo tiempo, se puede interpretar como una especie de elipsis —o "huecos invisibles"— con el que el autor propone a los lectores que completen las frases a su manera. Entre los escritores que hemos analizado en este apartado, Kubota también empleaba estos puntos para dejar alguna frase en el aire, y es de hecho una de las técnicas del *ōbun-myaku* —la adaptación de la morfosintaxis occidental— que en época de Kubota resulta aún novedosa. Sin embargo, Satomi la emplea simplemente para describir el estado psicológico de los personajes. Cuando Satomi publicó esta obra, es natural que no se observara en ella ningún vestigio del japonés literario clásico, ya que los escritores optaban por crear sus obras en japonés literario de lenguaje coloquial y, de hecho, a partir del 1921 también los periódicos optaron por redactar sus artículos en japonés literario moderno.<sup>173</sup>

Sin embargo, el aspecto curioso es que Satomi, para la publicación de esta obra en 1958, aún mantenía la ortografía antigua en casos como 会へない (*ahenai* en transliteración, *aenai* en pronunciación real / *no podemos vernos*), 伺ひ (*ukagahi* en transliteración, *ukagai* en pronunciación real / *he oído*), 了ひまして (*shimahi mashite* en transliteración, *shimai mashite* en pronunciación real / *resulta tener que*), お願ひ (*onogahi*, en transliteración, *onogai* en pronunciación real / *pedir*), ぢやアないか (*dzānaika* / *vámonos*), e 言はずに (*ihazu ni*, en transliteración, *iwazu ni* en pronunciación real / *sin decir*) cuando, a partir del 1946, debería haber escrito 会えない (*aenai*), 伺い, (*ukagai*), 了いまして (*shimai mashite*), お願い (*onogai*), じゃあないか (*jānaika*) y 言わずに (*iwazu ni*), respectivamente. Es decir, en la ortografía antigua, las sílabas que se escribían は (*ha*), ひ (*hi*), ふ (*fu*), へ (*he*), ほ (*ho*) se modificaron para escribir en su lugar わ (*wa*), い (*i*), う (*u*), え (*e*) y お (*o*) en la pronunciación

<sup>173</sup> Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史 [Nihongo no rekishi / Historia de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2006, p. 206.

de "wa", "i", "u", "e" y "wo", respectivamente. Lo mismo pasó con las sílabas que se escribían ぢゃ (*dza*), ぢ (*dzi*), ぢゅ (*dzu*), ぢえ (*dze*), ぢよ (*dzo*), que debían ser escritas じゃ (*ja*), じ (*ji*), じゅ (*zu*), じえ (*dze*) y じよ (*jo*). Igualmente, 来たやうな (*kita yauna* en transliteración, *kita yōna* en pronunciación real / *he dicho*) tenía que escribirse como 来たような (*kita yōna*), ya que antes de la actualización de la ortografía, se escribía やう (*yau*, en transliteración) para pronunciarla como si se escribiera よう (*yō*) —en otros casos, escribiendo ませう (*maseu*) se pronunciaba مایشょう (*mashō*), o 行かう (*iaku*) se pronunciaba 行こう (*ikō*), entre otros—. No obstante, con su método de ortografía antigua, 行つてあげよう (*itte ageyō* / *vámonos*) —la frase en la obra— tenía que ser escrita como 行つてあげやう (*itte ageyau* —para que se aprecie la diferencia ortográfica, aunque la pronunciación es "yō"—), ya que la primera pertenece a la ortografía actual. No sé sabe a ciencia cierta el porqué esta frase supone la única excepción ortográfica en este sentido.

Además de dichas sílabas, también escribía la sílabas de diptongos crecientes como ちよつと (*chotto* / *un momento*), ぢゃア (*dzā* / *entonces*), o las de doble consonante —en la denominación vulgar "pequeña tsu"— como en 来かゝつた (*kikakatta* / *habíamos recorrido*), 立寄つて (*tachiyotte* / *nos acercáramos*), 忙しくつて (*isogashikutte* / *ocupados*), めつたに (*metta ni* / *casi nunca*), 帰れつて言つて (*kaerette itte* / *he dicho que se vayan a casa*), 二人ツきりになつて (*futarikkiri ni natte* / *resulta que nos quedamos a solas*), くツついて行くんだつて (*kuttsuite ikundatte* / *insiste en que va a salir con ustedes*), 駄々ツ子 (*dadakko* / *niño malcriado*) o 行つてあげよう (*itte ageyō* / *Vámonos*). Cuando las sílabas や (*ya*), ゆ (*yu*) y よ (*yo*) forman parte de sílabas con diptongos crecientes y la つ (*tsu*) como doble consonante, dichas sílabas se tienen que escribir más pequeñas que el resto de sílabas que forman la palabra junto a ellas, tal y como puede verse gráficamente en este listado en los caracteres subrayados, cuyo tamaño es menor al del resto: ちよつと (*chotto*), ぢゃア (*dzā*), 来かゝつた (*kikakatta*), 立寄つて (*tachiyotte*), 忙しくつて (*isogashikutte*), めつたに (*metta ni*), 帰れつて言つて (*kaerette itte*), 二人ツきりになつて (*futarikkiri ni natte*), くツついて行くんだつて (*kuttsuite ikundatte*), 駄々ツ子 (*dadakko*) o 行つてあげよう (*itte ageyō*), respectivamente.

Sin embargo, la ortografía antigua no afectaba al nivel de la pronunciación. Es decir, existía una discrepancia entre la escritura y la pronunciación; no se pronunciaba tal y como se escribía, como se puede observar en la transliteración y la pronunciación

real entre paréntesis de los párrafos expuestos previamente. Dicho en otras palabras, con la modificación de la ortografía que ha tenido como resultado la actual, ha desaparecido dicha discrepancia entre la escritura y la pronunciación; en ese sentido, la actualización ortográfica también podría calificarse como una especie del *genbun-itchi*.

Si la filosofía de Satomi se basaba en el solipsismo, en su caso, dicha filosofía se dirigía a todo el género humano —indiferentemente de su condición social e indiferentemente de su sexo— y debían, por lo mismo, ser honestos y francos a sí mismos en todo momento: en el momento del fracaso y del éxito, en el de la felicidad, en el del sufrimiento, etc. Satomi consideraba parte de su compromiso como escritor el describir dicho aspecto humano.<sup>1174</sup> El tercer texto que se cita aquí, *極楽とんぼ Gokuraku-tonbo [La vida de un optimista innato]* (1961) es una obra del periodo de madurez de Satomi como escritor —aunque también de madurez en su vida privada— que expresa plenamente sus ideas sobre la naturaleza del hombre a través de la vida del protagonista. Un protagonista pasa la vida sin objetivo ni meta, mas siempre bajo la luz del optimismo y bajo el afecto de todos los que le rodean, con independencia de que resulte alguien desordenado y disoluto, tal y como indica el propio título de la obra. Aunque Satomi publicó más obras después, para él, esta contenía el significado de su testamento como hombre de letras,<sup>1175</sup> por ser un reflejo fiel de su pensamiento acerca del ser humano en general:

万事、手真似、身ぶりで埒(らち)をあけるよりほかない日常にはいった。会話の促成には、語学の才能にも増して、恥知らずの図々(ずうずう)しさが役立つもの、その点、申分(もうしぶん)のない素質を備えていた彼のことゆえ、いかに出鱈目(ブロークン)でも、日一日と舌や唇を使う分量が殖(ふ)えて行き、洋行を決心した当時の「どうにかなるさ」の感慨はさして裏切られなかったけれど、店に出て、勝手に自国語の喋(しゃべ)れる間のほうがかえって辛(つら)かった。と言うのは、暗算のおそいこと無類で、まごついているうち、先潜(さきくぐ)りに客の言う合計を、「イエス、ザッツ、ライト」で鵜呑(うの)みにするしか手はなく、あとから筆算で、……それも他人(ひと)の倍も永くかかって加(よ)せてみると、往々にして、しかも必ず不足の誤りが発見された。なんと言っても育ちのいいせいで、こういう場合の几帳面(きちょうめん)さは失われていず、乏しい小遣を割いても補填(ほてん)して置いた。無論これ

<sup>1174</sup> Akiyama Shun, "解説 極楽とんぼ ["Kaisetsu 'Gokuraku-tonbo'" / "reseña de 'La vida de un optimista innato'"]], Tokio, Iwanami Bunko, 1993, p. 250-251.

<sup>1175</sup> Donald Keene, *日本文学の歴史 11 [Nihon bungaku no rekishi 11 / Historia de la literatura japonesa 11]*, traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995, p. 420.

も辛いには違いなかったが、店主の和田の、絶対に、と言ってもいいほど叱言(ごご)を聞かせないことのほうが一層こたえた。もちまへの放慢性(ずぼら)から、言いつけられたことの半分がたは忘れていくところへ、「何々は どうどうして置いてくださったでしょうね？」とやんわりやられて、「ええ、あれ、ちょっと、そのウ……」などのへどもどは耳にもかけず、「なっすて置いてくださいませよ」は、早くも後姿だった。「言訳(いいわけ)の鼻先へ掌屏風(てびょうぶ)を立て、ピシリと喰らわすひと言をも吝(おし)むほどの、『時は金なり』に背広を着せたような人物から見たら、自分など、恐らく軽蔑にも値しまいのに、親しい仲の長兄への義理で、目をふさいで使っていてくれるのか」と、さすがにそれくらいの察しはつき、いとも簡単に世を儂(はかな)んだりした。そうなると、「何々は どうなさいました？」と訊(き)くとき、細い目から射出される電波の如き何かが、ツツツと腹の底まで突きささって来る心地、……周三郎にも、生れて初めて、芯から可怕(こわ)いと思う人が出来た。……人を恐れる、……どうもこれも、あんまり関心したことはないが……。<sup>116</sup>

(Banji, temane, miburi de rachi wo akeru yori hoka nai nichijō ni haitta. Kaiwa no sokusei niwa, gogaku no sainō nimo mashite, hajishirazu no zūzūshisa ga yakudatsu mono, sono ten, mōshibun no nai soshitsu wo sonaete ita kare no koto yue, ika ni broken demo, hi-ichinichi to shita ya kuchibiru wo tsukau bunryō ga fueite iki, yōkō wo kesshin shita tōji no "dō nika naru sa" no kantan wa sashite uragirare nakatta keredo, mise ni dete, katte ni jikokugo no shabereru aida no hō ga kaette tsurakatta. To iu nowa, anzan no osoi koto murui de, magotuite iru uchi, sakikuguri ni kyaku no iu gōkei wo, "Yes, that's right" de unomi ni suru shika te wa naku, ato kara hitsuzan de, .....sore mo hito no bai mo nagaku kakatte yosete miru to, ōō ni shite, shikamo kanarazu fusoku no ayamari ga hakken sareta. Nanto itte mo sodachi no ii sei de, kō iu baai no kichōmen-sa wa ushinararete izu, toboshii kozukai wo saite mo hoten shite oita. Muron kore mo tsurai niwa chigai nakatta ga, tenshu no Wada no, zettai ni, to ittemo ii hodo kogoto wo kikasenai koto no hō ga issō kotaeta. Mochimae no zubora kara, iitsukerareta koto no hanbun-gata wa wasurete iru tokoro he, "Naninani wa dōdō shite oite kudasutta deshō ne?" to, yanwari yararete, "Ee, are, chotto, sonoo....." nado no hedomodo wa mimi nimo kakezu, "Nasutte oite kudasai mashi yo" wa, hayaku mo ushirosugata datta. "Iiwake no hanasaki he tebyōbu wo tate, pishiri to kurawasu hitokoto womo oshimu hodo no, <Toki wa kane nari> ni sebiro wo kiseta yōna jinbutsu kara mitara, jibun nado, osoraku keibetsu nimo atai shimai noni, shitashii naka no chōkei heno giri de, me

<sup>116</sup> Satomi Ton, 極楽とんぼ [Gokuraku-tonbo / La vida de un optimista innato], Tokio, Chūō Kōron, 1961: el pasaje citado del la obra se en cuenta en la versión de bolsillo, Tokio, Iwanami Bunko, 1993, p. 35-36.

wo fusaide tsukatte ite kureru no ka" to sazuga ni sore kurai no sasshi wa tsuki, itomo kantan ni yo wo hakanandari shita. Sō naru to, "Naninani wa dō nasai mashita?" to kiku toki, hosoi me kara idasareru denpa no kotoki nanika ga, tsūtsū to hara no soko made tsukisasatte kuru kokochi, .....Shūzaburō nimo, umarete hajimete, shin kara kowai to omou hito ga dekita. ....Hito wo osoreru, .....dōmo kore mo anmari kanshin shita koto de wa nai ga.....)<sup>177</sup>

Entre el primer y el tercero texto hay un intervalo de cuarenta y cinco años. No obstante, el estilo de Satomi, que describe las emociones y la realidad psicológica con precisión, no parece mostrar cambio alguno a lo largo de dicho transcurso de tiempo. Más bien, al haberse adentrado en la etapa de su madurez como escritor, su descripción psicológica se vuelve más profunda, aunque sin dotar nunca de un ambiente pesimista a la obra. Al contrario, las frases son más largas comparadas con las de otras obras que se han expuesto antes que esta, mas la técnica de ir alargando las frases cortas con coma, o dejar en suspenso con "....." logra crear un ambiente propicio para el carácter del protagonista, frívolo y despreocupado.

En este texto, el aspecto que destaca es el modo del empleo de vocablos: pese a que los vocablos empleados por Satomi son fáciles de leer y su significado resulta fácil de comprender, el autor incluyó la forma de leerlos entre paréntesis en expresiones

---

<sup>177</sup> La traducción del pasaje citado es: "Así, han empezado los días en los que tenía que solucionar todo con los gestos. Para aprender el idioma con rapidez, aparte del talento lingüístico, le ayuda desfachatez descarada; en ese sentido, como él poseía la disposición indiscutible, fueron aumentando las palabras que podía pronunciar cada día que pasaba, aunque fuese sin orden ni concierto, y no le traicionaba mucho la impresión que había tenido de poder sobrevivir de alguna manera cuando había decidido viajar a los Estados Unidos. Sin embargo, se sentía más apesadumbrado cuando hablaba de esa manera en la tienda. Porque era muy torpe en el cálculo mental, y si tardaba en calcular y el cliente se le anticipaba diciendo el importe antes que él, no le quedaba más remedio que asentir gratuitamente con su «Yes, that's right»; después de eso, si volvía a hacer la suma de la compra en un papel, —además, tardaba doble de tiempo que los demás— solía descubrir no sólo error, sino también déficit. Como era de una buena familia, no había perdido la seriedad y cubría esta falta con el dinero de su bolsillo. Por supuesto que le dolía esta pérdida, pero era más duro que el dueño, Wada, le reprochara. Como era descuidado, se solía olvidar de la mitad de lo que le habían ordenado, y cuando le preguntaba con tono dubitativo «¿Verdad que has hecho esto y aquello que te había mandado?», no sólo prestaba atención a su respuesta titubeante, sino que daba su regañina para que cumpliera el recado mandado, ya dándole la espalda. —Era alguien que personificaba el refrán de «el tiempo es oro», que incluso escatimaba un instante para regañar impidiendo la excusa con la palma de mano levantada como un biombo delante de sus narices. Quizá él ni siquiera se merecía el desprecio, pero le empleaba haciendo la vista gorda debido al sentido del deber y a la amistad con mi hermano mayor—; él también podía adivinarlo y perdía toda esperanza con facilidad. Así pues, cuando le preguntaba «¿qué has hecho con esto y con aquello?», le parecía penetrar hasta el fondo de su ser algo como una onda eléctrica que radiaba de sus ojos rasgados, ...apareció por primera vez en su vida una persona que le daba miedo de verdad a Shūzaburō. ...Tener miedo de alguien, ...no era algo admirable..." Traducido por la autora de este estudio.

como 埒をあける (*rachi wo akeru / solucionar*), 図々しさ (*zūzūshisa / desfachatez*), 申分のない (*mōshibun nai / indiscutible*), 殖えて (*fuete / aumentando*), 喋れる (*shabereru / poder pronunciar*), 辛かった (*tsurakatta / se sentía más apesadumbrado*), 先潜りに (*sakikuguri ni / anticipar*), 鵜呑みにする (*unomi ni suru / asentir gratuitamente*), 几帳面さ (*kichōmensa / seriedad*), 補填して (*hoten shite / cubrir*), 叱言 (*kogoto / reproche*), 言訳 (*iwake / excusa*), 掌屏風 (*tebyōbu / la palma de la mano levantada como un biombo*), 儚んだり (*hakanandari / perdía toda la esperanza*) y 訊く (*kiku / preguntar*) —la parte subrayada de cada expresión se encuentra entre paréntesis—. Dicha indicación de cómo leer la palabra o el *kanji* en cuestión se llama *furigana* y, normalmente, se coloca al lado del vocablo, en lugar de ponerlo entre paréntesis como sucede en el caso de Satomi —Mishima Yukio (1925-1970), a diferencia de Satomi, solía emplear vocablos compuestos de *kanji* difíciles de leer y colocaba el *furigana* al lado de esas palabras—. Según Tanizaki, el hecho de poner *furigana* en las obras de Satomi es una estrategia por la que el autor pretende que los lectores lean sus obras siguiendo su corriente fluida y sin trabas.<sup>1178</sup> Además, en *kun-yomi* existe una "regla" implícita para poder leer de forma arbitraria,<sup>1179</sup> y en el texto citado también existen algunas palabras cuya lectura no es conforme a la gramática: por ejemplo, 他人 (*tanin / otra gente*), que el autor hace leer como ひと (*hito / alguien*) poniendo esta pronunciación entre paréntesis. Es decir, entre "otra gente" y "alguien", se puede considerar que sus significados son sinónimos, mas si el autor quiere que los lectores lean de una forma concreta, la única solución es colocar *furigana*. Otras palabras de la misma índole son 加せて (*yosete / sumar*), 吝しむ (*oshimu / escatimar*), 可怕的 (*kowai / darle miedo*). Así mismo, Satomi aplicó esta técnica en vocablos como 出鱈目 y 放漫性; estas palabras se pronuncian "detarame" (*disparatado, irresponsable*) y "hōman-sei" (*relajado o flojo*), respectivamente, pero el autor hace leer el primer vocablo como "broken", en el sentido de "sin orden ni concierto" y el segundo "zubora", en el sentido de "poco serio" o "descuidado". En efecto, en lugar de escoger las

<sup>1178</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21巻 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkann / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 107-108. La traducción del argumento citado se encuentra en las páginas 686-687 de Anexo II de la tesis, realizada por la autora de esta.

<sup>1179</sup> Yamaguchi Yōji, 日本語通 Nihongo-tsū [Seamos expertos de la lengua japonesa], Tokio, Shinchō Shinsho, 2016, p. 46.



pronunciaciones que corresponderían gramaticalmente, lo hace de forma libre aprovechando la característica del japonés por la que se puede leer o pronunciar a conveniencia de cada cual, respetando, sin embargo, el significado de la palabra o de los *kanji* que forman dicha palabra, tal y como sucede en los casos previamente mencionados.

Si las frases cortas de Shiga o de Mushanokōji eran adecuadas para causar el efecto rítmico y marchoso en el texto por destacar las terminaciones adrede, el método de Satomi también sería eficaz, por no dejar patente la terminación de cada frase —una técnica merecedora de la alabanza de Tanizaki,<sup>1180</sup> según el cual el texto de Satomi transmite la calidez del *wabun-taim*, estilo de expresión japonesa—. Cuando Satomi presentó la obra del tercer texto, ya era la mitad de la era Shōwa y en su texto no se encuentra ya ningún vestigio del japonés literario clásico ni de ortografía antigua; todo el texto está plasmado en el marco del japonés literario en lenguaje coloquial.

---

<sup>1180</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [*Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos*], Tokio, Chūō Kōron, 1934; el argumento citado se encuentra en 谷崎潤一郎全集第21卷 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958, p. 145-146. Dicha información se encuentra en la página 734 de Anexo II de la tesis, traducido por la autora de esta.

## Capítulo VI

### Conclusiones

Después de la restauración Meiji, la modernización del país trajo consigo un gran enriquecimiento de la lengua japonesa en sentido sociocultural a causa de introducir, de paso, un gran número de nuevos vocablos. En paralelo a la consolidación del japonés estándar a través de su enseñanza en las escuelas y su empleo en medios de comunicación como radio (p. 209, Cap. III) y a la difusión del movimiento para la unificación de lo oral y lo escrito, *genbun-itchi*, el japonés literario basado en la lengua coloquial —o dicho en otra forma el japonés literario moderno— logró afianzar su posición; sin embargo, ello significaba arrinconar el japonés literario clásico, que contaba con una historia milenaria. Al mismo tiempo, el uso generalizado del japonés literario basado en lengua coloquial llegó a crear la idea en sus usuarios de que se podía expresar cualquier idea en base al empleo de todos los vocablos posibles. No obstante, dicha tendencia resultó inconveniente por hacer que los textos escritos con abundantes vocablos resultaran difusos y superfluos en el uso de sus palabras (p. 334, Cap. V y p. 589, Anexo II).

Por otro lado, Tanizaki disponía de conocimientos más que suficiente tanto del japonés literario clásico como del japonés literario de lenguaje coloquial, y se esmeraba en el uso no solo de diversas clases de vocablos, sino por añadido en el de diversos estilos literarios para la creación de sus obras (p. 225, Cap. IV). A medida que se aclimataba a la vida en Kansai, tuvo oportunidad de reflexionar y profundizar acerca de las funciones y sus efectos resultantes según cómo se empleara el lenguaje. El fruto de ello es la síntesis de sus ideas en sus dos ensayos 現代口語文の訣點について *Gendai kōgo-bun no ketten ni tsuite* [Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno] (1929) y 文章読本 *Bunshō dokuhon* [Manual para elaborar textos] (1934). Así pues, esta tesis, basándose en estos dos ensayos, se ha enfocado en ellos para analizar los aspectos que Tanizaki consideró defectos y limitaciones propios del japonés literario moderno.

Para este fin, hemos transitado hasta aquí por los distintos capítulos de la misma —entre ellos, algunos de índole informativa complementaria y otros relacionados con el tema de la tesis— y ha llegado el momento ahora de contestar a las

preguntas que se han planteado en la introducción. Como se han formado dos bloques en el momento de plantear las preguntas de índole lingüística y de índole cultural, las respuestas también se proporcionarán divididas en dos bloques.

### **6.1 Respuesta a las preguntas de investigación**

El primer aspecto negativo del japonés literario de lenguaje coloquial en que Tanizaki insiste es lo superfluo de los vocablos (p. 342-343, Cap. V y p. 589, Anexo II) y, en segundo término, la poca variedad de las terminaciones verbales (p. 342 del Cap. V y p. 663 del Anexo II). Además, las frases escritas en estilo literario de lenguaje coloquial suelen ser cortas, y la inexistencia del relativo en la gramática japonesa resulta emplear con frecuencia las partículas de conjunción *て* (*te*) o *が* (*ga*), que Tanizaki considera molestas al oído (p. 415, Cap. V y p. 660, Anexo II). En cuanto al primer punto, critica que parece que la gente dé por hecho que con las palabras se pueda expresar cualquier cosa (p. 588 y p. 617, Anexo II) y lo difuso del japonés actual debido a la introducción masiva y sin límite del extranjerismo (p. 604, Anexo II). Sin embargo, en su opinión, la lengua no es omnipotente (p. 331, p. 333, Cap. V y p. 578, Anexo II) y, cuanto más pretenden alinear vocablos, más confuso resulta lo que se quiere transmitir (p. 568, Anexo I). Por lo tanto, lo importante es reconocer el límite hasta donde se puede expresar (p. 334, Cap. V, p. 568, Anexo I y p. 589, Anexo II) y describir con palabras, teniendo presente que hay que saber redactar bien un texto, eliminando vocablos innecesarios o superfluos y escogiendo también las expresiones más adecuadas (p. 366 y p. 460, Cap. V, p. 569, Anexo I y p. 642, Anexo II), así mismo que rechaza tajantemente inventar vocablos a su antojo (p. 365, Cap. V, p. 574-575, Anexo I, p. 642 y p. 655-656, Anexo II).

De hecho, esta crítica de Tanizaki se relacionaría directamente con la pregunta 1.

*¿Qué elementos y características concretos del japonés literario moderno consideraba Tanizaki como limitaciones y por qué?*

Hablando de forma concreta, Tanizaki menciona como buenos ejemplos de este punto la carta de una lectora de una revista femenina, que cita en *Manual para elaborar textos*, en la que la autora de la carta repite las mismas palabras y emplea una

metáfora que no encaja creyendo, sin embargo, que con ella transmitía sus emociones de mejor forma (p. 343-344, Cap. V y p. 734-736 del Anexo II). También se aporta la traducción al japonés de una obra de Draiser que, por la sucesión de un gran número de adjetivos, hace imposible imaginar el aspecto real de la cara del protagonista (p. 363-364, Cap. V y p. 609-612 del Anexo II). Señala también la traducción de la *Historia de Genji* de Waley, en la que se incluían vocablos inexistentes en el original (p. 279, Cap. IV y p. 614, Anexo II). Sobre todo, en cuanto a la traducción de Waley, la crítica de Tanizaki se centra en que la descripción es demasiado detallada y no permite ninguna libertad a la hora de que los lectores sientan y se emocionen con la empatía, la congoja y los sentimientos del protagonista (p. 612-617 del Anexo II), en lugar de que Tanizaki procuró que sus lectores experimentaran la misma emoción que los lectores coetáneos de la obra (p. 280, Cap. IV).

Pese a que los textos de obras clásicas suelen omitir el sujeto, no se causaba con ello confusión a causa de que las expresiones respetuosas *keigo* van emparejadas con la omisión del sujeto; algo que facilita la comprensión del posicionamiento de los personajes de la obra por parte de lectores (p. 220-224, Cap. III y p. 368-369, Cap. V) y era otra de sus características junto con el amplio abanico por el que un verbo o un adjetivo abarcaba múltiples significados, complementando así el uso de vocablos con poca variedad (p. 360-363, Cap. V).

Ante este hecho, podría sumarse otra crítica de Tanizaki por la que señala que hoy en día la gente ha olvidado leer textos en voz alta (p. 597, Anexo II). En tiempos pasados, pese a que se expresaban a medias incluyendo para ello "huecos invisibles" —elipsis— y connotaciones en textos, los lectores eran capaces de comprender los textos "rellenando" a su manera dichos huecos invisibles captando con ello las connotaciones y escogiendo, de paso, el significado más adecuado entre el abanico de múltiples significados (p. 377-378, Cap. V). La causa está en que asignaban mentalmente una voz al texto aunque no se leyera en voz alta. Dicho en otras palabras, la complicidad implícita que existía entre el autor y los lectores resultaba posible cuando la gente leía en voz alta (p. 378-379, Cap. V). El olvido o arrinconamiento de dicha práctica, junto con el olvido de que las palabras no sirven más que referirse a alguna cosa (p. 574, Anexo I), es la causa principal de que la gente se pusiera a escribir textos con todos los vocablos posibles (392-393, Cap. V y p. 598, Anexo II).

En efecto, si se quiere evitar que se vuelva difuso el texto con muchos vocablos, una solución sería redactar el texto con frases cortas. Es así que ahí quedaría implicado el segundo punto que Tanizaki considera como parte de las limitaciones del estilo literario de lenguaje coloquial: la poca variedad de terminaciones verbales. Concretamente, la variedad se limita en forma informal a る (*ru*), た (*ta*) y だ (*da*) —y en forma formal a です (*desu*) y ます (*masu*)— (p. 342, Cap. V y p. 663, Anexo II). Además, las frases suelen ser cortas y, a causa de la inexistencia del relativo en la gramática japonesa, hay que enlazar en demasiadas ocasiones las frases con las partículas de conjunción て (*te*) y が (*ga*), lo que puede resultar molesto al oído cuando se produce una excesiva repetición, tal como se ha expuesto previamente.

Sin embargo, el hecho de la poca variedad de terminaciones verbales no se asociaría directamente con un defecto del japonés literario de lenguaje coloquial, ni tampoco indicaría que hubiera que conformarse de hecho con ella. Es en este punto precisamente donde se daría respuesta a la pregunta 2.

*¿Cuáles son las ideas que Tanizaki expone sobre el japonés literario moderno, tanto desde el punto de vista estético como desde el punto de vista técnico o del propiamente lingüístico en los dos ensayos que escribe sobre este tema y cuya publicación coincide con su "momento japonés"?*

Como se ha analizado en los textos de los autores del Capítulo V, desde que el estilo pasó por completo al japonés literario de lenguaje moderno, se observa que cada autor se las ingeniaba para compensar esta poca variedad de terminaciones verbales de varias formas distintas. Dicho concretamente, tanto Izumi Kyōka o Satō Haruo como Kubota Mantarō, Uno Kōji o Satomi Ton empleaban elementos que antiguamente no existían en japonés, tales como los puntos suspensivos "....." para indicar el titubeo, el ensimismamiento o la incomodidad de la situación, dependiendo de la escena (p. 426, p. 438, p. 443, p. 447, p. 449-450, p. 479-480 y p. 484-485, Cap. V). Así mismo, en los textos de Shiga Naoya, las frases cortas suelen concluir con だ (*da*) o だった (*datta*) que terminan por crear un ritmo marchoso y también agradable al oído (p. 460-461, p. 463-464, p. 466, Cap. V y p. 567, Anexo I). Con la repetición de estas terminaciones en frases cortas, la cadencia produce no solo una sensación prolongada que da una impresión aún más marchosa al texto, sino que también funciona eficazmente para

enfatar las emociones comprimidas de cada escena (p. 462-463 y p. 465, Cap. V). Si Tanizaki señala que la repetición de las terminaciones "da" o "datta" es molesta al oído, el método de Shiga tiene como finalidad precisamente causar el efecto antitético de lo que propone Tanizaki (p. 345 y p. 429, Cap. V). Si las terminaciones "da" o "datta" causan una sensación rítmica es porque, tal y como señala Tanizaki, los lectores leen no sólo con los ojos sino también con la voz, —sea la voz "física" o sea la voz "mental"— (p. 462, Cap. V). Mushanokōji Saneatsu, a su vez, mezcla las terminaciones del japonés literario clásico para reflejar el cambio de la realidad psicológica del personaje en cada momento (p. 469-472, Cap. V). Por su parte, Satomi Ton empleó la técnica de no concluir frases con verbos para causar un efecto de suspensión, e incluso podría causar el mismo efecto que los "huecos invisibles" —elipsis— dejando libre la imaginación de los lectores (p. 479-480 y p. 484-485, Cap. V). Si en las obras clásicas, un verbo o un adjetivo abarcaba varios significados, en el japonés literario de lenguaje coloquial dichas técnicas anteriormente mencionadas podrían sustituir la función del abanico de significados múltiples de las obras clásicas.

Igualmente, acerca de la cuestión del tiempo verbal, en los textos originales se combinan formas verbales en presente y en pasado para generar una variación de terminaciones e inflexiones verbales que pueda causar el efecto de diversificar la impresión en los lectores (p. 439-440 y p. 474-475, Cap. V).

Así mismo, ante la idea de que las expresiones del estilo literario clásico pudieran desaparecer antes que las terminaciones verbales del mismo estilo, se hizo un pequeño experimento comparativo basándose en las obras de Izumi Kyōka, 高野聖 *Kōya hijiri* (*Un santo del monte Kōya*) (1900) y 国貞えがく *Kunisada egaku* [*Las estampas xilográficas de Kunisada*] (1910). Así se comprobó que, en efecto, la proporción de las expresiones y terminaciones verbales resulta inversa: en la primera obra se hallan más expresiones del estilo literario clásico que terminaciones verbales, mientras que en la segunda cuenta con un mayor número de terminaciones verbales que de expresiones de dicho estilo (p. 427-428, Cap. V). Sin embargo, se puede decir que este experimento se ha realizado en un marco bastante limitado; en consecuencia, podría incluirse dentro de líneas futuras de investigación con el fin de realizarlo en un marco más amplio.

Dicho todo esto, aunque en la actualidad empleamos casi exclusivamente el

japonés literario de lenguaje coloquial para escribir y, aunque han sido cotejadas sus funciones y efectos a través de las técnicas empleadas por los escritores cuyos textos han sido analizados en esta tesis, el uso de algún vocablo o alguna expresión en japonés literario clásico podría resultar eficaz, por muy limitado que fuera su "territorio", en medio de textos escritos en japonés literario de lenguaje coloquial a la hora de enfatizar y aportar de hecho algún efecto novedoso (p. 189-190, Cap. III y p. 569, Anexo I).

Sin embargo, aparte de los esfuerzos de los escritores contemporáneos para complementar las limitaciones del estilo literario de lenguaje coloquial y los logros alcanzados por él que hemos expuesto anteriormente, también es cierto que Tanizaki daba mucha importancia a la "elegancia" de los textos. Dicha elegancia implica la preeminencia que Tanizaki otorgaba al estilo literario clásico. Por consiguiente, aquí entramos de lleno en la exposición relativa a la pregunta 3.

*¿En qué medida se puede entender la reivindicación de los elementos clásicos y tradicionales y su crítica del japonés literario de lenguaje coloquial como una especie de elitismo en el discurso de Tanizaki— .*

La postura de Tanizaki, que otorgaba la preeminencia al estilo literario clásico, se observa a través de su mención rotunda en *Manual para elaborar textos*: "si no se presta atención a la esencia del estilo literario clásico aunque se redacte texto en estilo literario en lenguaje coloquial, difícilmente podrá ser calificado como pasaje excelente" (p. 347, Cap. V y p. 586-587, Anexo II). Y, para Tanizaki, los requisitos que soportan la condición de "pasaje excelente" son "el que da una impresión tan profunda que queda grabada en la mente por largo tiempo" y "cuántas más veces se relee, mayor es la emoción enriquecida que produce" (p. 629, Anexo II).

Poniendo como premisa lo dicho anteriormente, ¿en qué consiste dicha preeminencia que Tanizaki otorgaba al estilo literario clásico? Para dar la respuesta a esta pregunta, tenemos que volver a la palabra "elegancia" como clave, ya que la elegancia es lo que Tanizaki apreciaba como la cualidad principal de los textos. Entonces, ¿en qué consiste dicha elegancia para Tanizaki? Según su criterio, es la fluidez de textos sin dejar notar la separación de una frase de la otra —para ello, la omisión del sujeto y el empleo de expresiones respetuosas también ejercían su propia función—, y la de los verbos y adjetivos que podían abarcar un amplio abanico de

significados (p. 360 y p. 362-363, Cap. V); pese a la aparente carencia de vocablos, los lectores interpretaban el significado de cada vocablo adecuadamente a través del abanico de significados tal y como los autores deseaban (p. 591-593, Anexo II). En ese hecho se producía una interactividad —dicho en otras palabras, una "complicidad"— entre los autores y los lectores de la mano de la presencia de "huecos invisibles" (p. 378, p. 385, Cap. V y p. 594, Anexo II). Como consecuencia de ello, lograban alargar la impresión de la lectura y cada vez que se relee, produce una emoción aún más enriquecida a los lectores (p. 629, Anexo II). Estos efectos también se debían a que no se revelaba todo con vocablos superfluos por no detallarse de forma íntegra con ellos. En efecto, los elementos que se han expuesto hasta aquí se pueden encontrar en los textos de obras clásicas. Además, el uso de "huecos invisibles" no se limita a los textos de dicho género, sino que antiguamente se empleaba para escribir misivas (p. 718-721, Anexo II). Se trata de *sōrō-bun* y, según la opinión de Tanizaki, adquirir la técnica de escribir con "huecos invisibles" no es sencillo por implicar la comprensión de la estética de los textos del estilo clásico y, por tanto, determina incluso la necesidad de un cierto nivel cultural (p. 348-350, Cap. V, p. 603-604 y p. 721-722, Anexo II).

Dicho esto, con todos los criterios de Tanizaki previamente expuestos, su opinión llega a recalcar la necesidad de prestar atención a la estética del estilo literario clásico y, de ahí, reivindicar una vuelta al espíritu del texto clásico (p. 347-348, Cap. V y p. 589, Anexo II), ya que dicho estilo era el depositario de la elegancia de textos (p. 331, Cap. V). Así pues, si la estética de los textos de estilo literario clásico representaba lo que Tanizaki consideraba como la elegancia (p. 346, Cap. V), que se reflejaba la mentalidad de "separar con un papel de seda" imponiendo una sutil diferencia de la realidad (p. 716, Anexo II) y la ambigüedad que no se revelaba todo era lo que representaba la belleza de las expresiones japonesas (p. 567, Anexo I), le daban la impresión de ser poco elegantes los textos escritos en japonés literario de lenguaje coloquial por pretender expresar todo con detalle empleando para ello todos los vocablos posibles, sin que se permitiera dejar un espacio para la imaginación de los lectores (p. 380, Cap. V y p. 567, Anexo I). De hecho, según el criterio de Tanizaki, los textos escritos en el estilo literario de lenguaje coloquial hacen todo lo posible para que lectores comprendan el contenido sin poder ir más allá de eso (p. 716, Anexo II), a pesar de que es preferible que dispongan también de las cualidades de letras hermosas y de



una tonalidad agradable al oído (p. 346-347, Cap. V y p. 582, Anexo II). Además, el hecho de olvidar la elegancia de los textos clásicos y afanarse en emplear vocablos en demasía resultó conllevar el uso de vocablos difíciles intencionadamente, emulando con ello ser intelectuales, algo que desde el punto de vista de Tanizaki era una tendencia viciosa siempre que pudiera emplearse una palabra sencilla (p. 345-346, Cap. V, p. 617 y p. 653-654, Anexo II).

Por añadido, Tanizaki presta atención al efecto visual —uno de los aspectos que echa en falta en los textos de estilo literario de lenguaje coloquial—, concretamente a las tipografías cursivas y hermosas que le evocaban los poemas de *waka* o el estilo literario de expresión china, con muchos *kanji* y un ritmo marchoso que quedaba grabado con nitidez (p. 351-353, Cap. V, p. 594-596 y p. 599-600, Anexo II); al mismo tiempo, criticaba lo impersonal de las letras de molde, las cuales menguaban la capacidad para recordar (p. 352, Cap. V). Dicho en otras palabras, el hecho es que las obras clásicas que se escribían en letras artísticas satisfacían la estética de Tanizaki, pero no lo hacían los textos en estilo literario de lenguaje coloquial que eran impresos en letras de molde (p. 348 y p. 352-353, Cap. V).

A través de todas las observaciones expuestas anteriormente, es evidente que Tanizaki otorgaba preeminencia al estilo literario clásico. Pensaba que el estilo literario clásico era superior al estilo literario de lenguaje coloquial, a causa de que lo primordial en los textos era la elegancia, por lo que el estilo literario de lenguaje coloquial no podía igualarse en ella respecto a la que disponía el estilo literario clásico; en su lugar, lo que pretendía el estilo literario de lenguaje coloquial era, equivocadamente, "superar" la calidad lingüística con el empleo de vocablos difíciles o complicados (p. 346, Cap. V, p. 588-589 y p. 654, Anexo II); es un intento sin sentido desde el punto de vista de Tanizaki. Como resultado, Tanizaki determina la inferioridad de textos del estilo literario de lenguaje coloquial con esta mención: "Lo primordial para redactar un texto con elegancia es desarrollar una mentalidad adecuada a ello; hablando de dicha mentalidad, se llega a la conclusión de que hay que adquirir un espíritu refinado" (p. 350, Cap. V y p. 709-710, Anexo II). Con todo lo dicho, las críticas de Tanizaki acerca del estilo literario de lenguaje coloquial son un reflejo de su elitismo como consecuencia de que otorga superioridad al estilo literario clásico. Sin embargo, dicho "elitismo" no se trata de un acto de arrogancia o altivez por parte de Tanizaki, sino que

es su manifestación sincera como fruto de su aprecio puro hacia el japonés literario clásico (p. 350, Cap V).

Por exponerlo de paso y en referencia a la "elegancia" según el criterio de Tanizaki y aparte de su aspecto lingüístico, hay que asumir que dicha elegancia estriba en "no revelar todo" o "dejar entrever"; en un sentido cultural podemos detectar que Tanizaki lo recalca en la obra 陰翳礼讃 *In'ei raisan* (*El elogio de la sombra*) y 青春物語 *Seishun monogatari* [*Reminiscencias de mi juventud*] (p. 379, Cap. V). Apreciaba mucho la belleza que se ocultaba en la penumbra o se sumergía en ella produciendo una sensación a veces fantástica y otras veces misteriosa que invita a un mundo de ensoñación, haciendo todo ello de antítesis de todo lo que es revelado bajo luz potente (p. 310 y p. 313-314, Cap. IV). La belleza que se encuentra en el fondo de la oscuridad podría coincidir en su sustancia con los "huecos invisibles" —elipsis— en el aspecto lingüístico; sin embargo, en sentido estético, la percepción de la sutileza o la belleza que se encuentra en la penumbra puede variar dependiendo de la sensibilidad de cada uno. Tal y como Tanizaki mismo reconoce, hay gente que posee una aguda sensibilidad innata y otros que la tienen roma (p. 350-351, Cap. V y p. 633, Anexo II). Por tanto, podría plantearse esta cuestión como una línea para futuras investigaciones en relación con la idiosincrasia y con su contexto.

Si Tanizaki recalca mucho la importancia de la elegancia de textos, para él, la *Historia de Genji* era la obra que representaba mejor su criterio de elegancia. De hecho, menciona varias veces en el ensayo *Manual para elaborar textos* los aspectos relacionados con ello en el propio texto de dicha obra y menciona también cómo podría aplicarse en textos de estilo literario de lenguaje coloquial. Así pues, basándonos en sus comentarios del ensayo, tendremos acceso a la respuesta de la pregunta 4.

*¿Hasta qué punto la escritura de una obra como Las hermanas Makioka o la traducción al japonés literario moderno de la Historia de Genji son coherentes con las ideas que Tanizaki expone sobre el japonés literario moderno en sus ensayos sobre el tema?*

Tanizaki mismo trabajó en tres ocasiones para trasladar la *Historia de Genji* en japonés moderno, mas antes de entrar en el método que Tanizaki empleó para ello, echamos un vistazo a sus menciones respecto a la cuestión que nos concierne en el ensayo. Según Tanizaki, la inexistencia del relativo en la gramática japonesa es la causa

de que las frases sean cortas y la causa de que, para evitarlo, se suelen enlazar frases con las partículas relacionantes *て* (*te*) o *が* (*ga*), que le parecen sin embargo molestas al oído por ser empleadas repetidamente. Igualmente, la poca variedad de terminaciones verbales es uno de los aspectos que Tanizaki consideraba como una limitación del estilo literario japonés de lenguaje coloquial —tal y como hemos expuesto previamente—. Por lo tanto, propone en el ensayo el empleo de verbos sin conjugar —corresponderían a infinitivos en castellano— para evitar terminaciones verbales que resulten repetitivas en exceso. Aun así, si fuera necesario recurrir al uso de la terminación *のである* (*node aru*) —*のであった* (*node atta*) en su forma de pasado—, que le parece más moderado que *だ* (*da*) y *た* (*ta*) en su tonalidad (p. 340-341, Cap. V y p. 664, Anexo II).

De hecho, Tanizaki empleó la terminación verbal *ある* (*aru*) —*あった* (*atta*) en pasado— para la primera versión. En ella, aparte de que se vio obligado a omitir algún capítulo o tergiversar el contenido del original debido a los tiempos que corrían —empezó a trabajar la primera versión en pleno contexto bélico—, intentó no introducir ningún vocablo que no estuviera presente en el texto original; más bien, prefirió aprovechar la naturaleza de los vocablos de la época que abarcaba múltiples significados (p. 362-363, Cap. V) y pretendió que cada uno de ellos correspondieran en su versión en japonés literario moderno con la versión original (p. 279, Cap. IV). En ese sentido, el método que Tanizaki empleó era ser lo más fiel posible al texto original —equiparable al método al que recurrió cuando tradujo algunas obras europeas en su juventud (p. 247-248 y p. 255, Cap. IV)—, a diferencia de algunos literatos que tradujeron esta obra al japonés literario moderno, como el caso de la de Waley que Tanizaki critica (p. 279, Cap. IV y p. 614-617, Anexo II), quien añadía vocablos que no existían en el original. Además, el hecho de no recurrir a los vocablos inexistentes en el texto original significa incluir "huecos invisibles" que los lectores pueden interpretar de varias maneras (p. 258, Cap. IV y p. 384, Cap. V). Con este método, Tanizaki procuró transmitir, incluso trasladar, la elegancia del estilo literario clásico en el texto de la *Historia de Genji* en versión de japonés moderno (p. 321-322, Cap. IV), a la vez que en ello puede observarse su reivindicación de "volver al espíritu del texto clásico" (p. 348, Cap. V).

En cuanto a la segunda y tercera versión, en primer lugar, Tanizaki empleó como terminaciones verbales *あります* (*arimasu*) —*ありました* (*arimashita*) en su forma

de pasado— en lugar de ある (*aru*) y あった (*atta*) de la primera versión. Además de ello, se propuso algunas pautas para la segunda versión como escribir con frases lo más cortas posibles, aunque procurando ser aún más fiel al texto original, acercar el lenguaje del original al japonés literario moderno y modificar el uso de las expresiones respetuosas (p. 281-282, Cap. IV y p. 383-384, Cap. V). Logró dar una impresión de cercanía a los lectores con el uso de estas terminaciones verbales y acortar la distancia emocional entre los lectores y los personajes de la obra entre otras cosas porque ya había acabado la época en la que tenían que rendir respeto absoluto hacia la figura del emperador y los miembros de la familia imperial (p. 281, Cap. IV, p. 389-390, Cap. V). La tercera versión es, por así decirlo, un fruto que nació de la cuestión de actualizar la ortografía. Como Tanizaki era partidario ferviente del efecto musical y visual de la escritura, la ortografía antigua formaba parte de la elegancia de texto, por lo que la moderna no satisfacía sus gustos estéticos (p. 282, Cap. IV); sin embargo, al pensar que era difícil leer la ortografía antigua —en otra denominación, ortografía histórica— para los lectores jóvenes, tuvo que aceptar la tarea de actualizarla (p. 282-283, Cap. IV). No obstante, para Tanizaki no era una cuestión simple la de reemplazar la ortografía antigua por la actual, ni la de sustituir un vocablo arcaico por uno moderno automáticamente, sino que estaba convencido de que existía una asociación estrecha entre una expresión y el tipo de ortografía. Por ello, conforme a la modificación de las expresiones, pensó que sería conveniente reducir aún más expresiones respetuosas también en comparación a la primera y la segunda versión. La idea de Tanizaki acerca de la relación expresiones-tipo de ortografía queda expresada en su ensayo *Manual para elaborar textos*: "no hay más que una palabra que encaje mejor" (p. 283, Cap. V, p. 643, Anexo II).

Por otro lado, en cuanto a *Las hermanas Makioka*, Tanizaki empezó a escribir esta obra después de terminar de trabajar en la versión de la *Historia de Genji*, un momento en el que Japón ya estaba en plena situación bélica. Desde que Japón empezó a enfocar el rumbo de su política expansiva hacia el continente asiático y como consecuencia la militarización del país, las circunstancias de la vida cotidiana no le presagiaban nada bueno: ni se les permitía vestirse de forma llamativa ni lujosa, ni a los ciudadanos se les concedía libertad de expresión. Todo ello le causaba el temor de que desapareciera la tradición y la cultura de las mujeres de la alta sociedad de Kansai

(p. 284, Cap. IV). En efecto, lo dicho previamente es lo que constituía el núcleo de su "segundo" exotismo, aparte de que la figura femenina de Kansai representaba para él la imagen de "eterna mujer". Además, el "segundo" exotismo significaba para Tanizaki haberse encontrado de nuevo con el ambiente de su tierra natal, el barrio popular de Tokio donde aún preservaba el ambiente del antiguo Edo y que él estaba convencido de haber perdido para siempre a causa del Gran Terremoto de Kantō. Dicho descubrimiento le llevó a crear en su corazón su "pseudo" tierra natal, algo que resultó ser un apoyo emocional para él. Por lo tanto, la desaparición de dicha sustitución era la sentencia de una pérdida definitiva que no se le permitía recuperar de ninguna manera y, junto con ella, la pérdida de su propia identidad (p. 323-324, Cap. IV). Este presagio aciago le llevó a escribir *Las hermanas Makioka*.

Si Tanizaki trabajó con la versión de la *Historia de Genji* en japonés moderno era porque la obra representaba su ideario sobre la literatura del "mundo ficticio ideal", mientras que *Las hermanas Makioka* era, por así decirlo, una fusión de sus dos exotismos: convivían y coexistían en ella con toda naturalidad los elementos occidentales que fascinaban a Tanizaki antaño con el apego a lo tradicional (p. 323-324, Cap. IV); sin embargo, todo lo expresado en *Las hermanas Makioka* iba en contra de lo que imponía la política del gobierno militar de entonces. Tanizaki era consciente de no poder publicarlo y, de hecho, la obra fue censurada y fue prohibida su publicación bajo la razón que suponían "las influencias indeseables de la obra en la sociedad" (p. 283, Cap. IV). A pesar de ello, procuró encubrir su intención de forma velada.

No obstante, aparte del ansia de Tanizaki por preservar el mundo que estaba a punto de desaparecer, manifiesta otra idea en el ensayo *Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno*: "reivindicar el espíritu propio de nuestra lengua supone también respetar el pensamiento oriental y de ese modo resultaría más efectivo en lugar de reprimir y censurar las ideas de izquierdas" (p. 283-284, Cap. IV y p. 570, Anexo I). Tanizaki no era izquierdista, ni tampoco la obra lo era; más bien, rendía mucho respeto a la figura del Emperador. Para Tanizaki, la lengua nace de la vida del pueblo, y no es lo que el gobierno impone al pueblo; por mucho que repriman o censuren, la naturaleza de la lengua no va a cambiar (p. 284, Cap. IV). En consecuencia, si no va a alterarse la naturaleza de la lengua ante adversidades como la limitación de la libertad de expresión, lo primordial sería reflexionar la relación que existe entre la lengua y el pueblo

(p. 607-608, Anexo II). Respetar la naturaleza de la lengua era al mismo tiempo preservar la traducción del pueblo. Como consecuencia, su opinión de "reivindicar el espíritu propio de nuestra lengua" podría vincularse con su otra mención de "volver al espíritu del texto clásico" —estas dos menciones podrían vincularse con la cuestión de la idiosincrasia, mas esto podría suponer una línea de futura investigación—. Por ello, en *Las hermanas Makioka*, las expresiones debían ser conforme a la vida cotidiana de la gente, basándose en la idea de Tanizaki y también con el fin de justificarla.

Cuando se estableció en Kansai, resultó constante escuchar el dialecto de la zona. No obstante, el primer contacto con el dialecto de Kansai para Tanizaki se remonta al momento en que viajó de joven por primera vez a la región, cuando vio a su amigo Nagata, quien se estaba asimilando a las costumbres de allí y que de hecho supuso un fastidio en cierto grado para Tanizaki (p. 264 y p. 301, Cap. IV). Sin embargo, la vida en Kansai le hizo descubrir una nueva capacidad lingüística a Tanizaki. Esta experiencia de Tanizaki nos lleva a dar respuesta a la pregunta 5.

*¿Cómo puede entenderse el interés que Tanizaki expresa en sus ensayos sobre la variación lingüística basados en el género de los hablantes y, especialmente, en la lengua propia de las mujeres de la zona de Kansai?*

En primer lugar, históricamente hablando, la denominación 女ことば (*onna kotoba / el habla femenina*) apareció a partir de 1930 (p. 215, Cap. III), mas el origen de dicha habla se remonta al siglo XIV y era originalmente el argot que hablaban las doncellas en la corte imperial (p. 215, Cap. III). Por otro lado, la polarización del habla masculina y femenina se empezó a producir a lo largo de la época Edo, y se consolidaron sus formas durante las eras Meiji y Taishō, dándose el 書生言葉 (*shosei kotoba / habla de estudiantes varones*) por un lado y el 女学生ことば (*jogakusei kotoba / el habla de estudiantes mujeres*) por el otro. Concretamente, el primero solía terminar sus frases con たまへ (*tamae*) y べし (*beshi*), y empleaba pronombres personales masculinos como ぼく (*boku / yo*), 吾輩 (*wagahai / yo*) o きみ (*kimi / tú*) (p. 207-208 y p. 218, Cap. III) — Tanizaki menciona una mayor variedad en su ensayo *Manual para elaborar textos* (p. 136, Anexo II)—, mientras que el segundo solía emplear terminaciones como てよ (*teyo*) y だわ (*dawa*) (p. 208 y p. 218, Cap. III) —también menciona más variedad en *Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno*

(p. 549, Anexo I)—.

Poniendo como premisa todo lo dicho previamente, Tanizaki era partidario de aprovechar la diferencia de los lenguajes masculino y femenino con el fin de enriquecer el japonés literario (p. 265, Cap. IV) y consideraba que la diferencia del habla entre hombres y mujeres era una ventaja que debería aprovecharse ya que únicamente la posee el estilo literario de lenguaje coloquial de la lengua japonesa (p. 559-560, Anexo I y p. 682, Anexo II). Esta característica es relativamente fácil aplicarla en una conversación, ya que se puede recurrir a los movimientos de los semblantes, los gestos o la tonalidad de las voces, entre otros elementos. A diferencia de lo oral, el texto escrito no puede disponer de dichos elementos; por tanto, Tanizaki reivindica recurrir a las terminaciones de frase como *だよ (dayo)*, *るよ (ruyo)*, *けど (kedo)*, *ですの (desuno)*, *の (no)* o *わよ (wayo)* ya que dichas terminaciones poseen la función equiparable a los elementos de lo oral previamente mencionados y ayudan no solo a distinguir el sexo del hablante, sino también a captar el movimiento psicológico del hablante en el texto (p. 342, p. 370, p. 372, p. 444-445 y p. 451, Cap. V). Igualmente, contribuye a evitar el abuso de las terminaciones verbales *る (ru)* y *た (ta)* (p. 549, Anexo I y p. 663-664, Anexo II). Esto es posible también a causa de lo que Tanizaki recalca señalando que cada uno lee un texto con la voz "mental" aunque en apariencia lo haga callado; además, en ese momento cada uno lo hace imaginando una voz masculina o femenina a su conveniencia (p. 265, Cap. IV y p. 682, Anexo II). Como consecuencia, este aspecto también forma parte del efecto musical que aboga Tanizaki (p. 359, Cap. V). En relación a dichas terminaciones, Tanizaki reivindica incluso emplearlas en las clases de redacción: en lugar de enseñar a redactar textos de manera neutral sin distinguir el sexo de quien lo escribe, sería preferible, al contrario, distinguirlo. Así las cosas, concluye su opinión con el apunte "¿Qué necesidad hay de cercenar las características de la lengua japonesa?" (p. 370, Cap. V y p. 570, Anexo I).

Además de aprovechar de la diferencia en el habla masculina y la femenina, cuando se estableció en la zona del dialecto de Kansai, Tanizaki se dio cuenta de que había descubierto otro mundo en sentido lingüístico. El dialecto de Kansai para él era una especie de nuevo idioma, y nuevas obras escritas empleando *Kansai-ben* supondrían una especie de "traducción" por disponer de una cualidad singular que no se podría haber conseguido si se hubieran escrito en japonés estándar (p. 264-265, Cap. IV). Por

añadido, según el criterio de Tanizaki, las voces masculinas en Tokio y Kansai no tienen mucha diferencia; ambas suenan graves, roncadas o guturales, aunque a veces las voces masculinas de Osaka daban una impresión amenazadora, mientras que las voces femeninas de Kansai le parecían tener su propia personalidad (p. 302, Cap. IV). Dicho esto, el descubrimiento de Tanizaki del dialecto de Kansai se trata de un ámbito del efecto psicológico, de hecho *Arenas movedizas* es una obra en la que Tanizaki aprovechó dicho efecto psicológico con el fin de estimular la imaginación de los lectores empleando como hilo vehicular la voz de la protagonista, que seguía narrando la historia con su acento de *Kansai-ben* (P. 303, Cap. IV).

En relación con la pregunta anterior, lo que más le atrajo del dialecto de Kansai no era el manejo del lenguaje, sino la cualidad de sus voces y la sensación que ellas provocan. Así pues, con este contexto, daremos respuesta a la pregunta 6.

*¿Cómo puede entenderse la valoración que el autor hace del dialecto de Kansai en su "momento japonés"?*

Cuando se estableció en Kansai y se acostumbró a oír el habla de *Kansai-ben*, empezó a intuir el efecto psicológico que podrían causar los personajes al hablar en dicho dialecto en sus obras, a pesar de que Tanizaki era consciente de que él mismo no era capaz de hablar en dicho dialecto (p. 264 y p. 301, Cap. IV). De hecho, el motivo de su intuición —coherente, dicho sea de paso— no se encontraba solo en el acento o en la entonación del habla, sino también en la cualidad de la voz en sí, sobre todo en la voz femenina. En el ensayo *Mis pareceres sobre Osaka y su gente*, Tanizaki califica mejor la voz de mujeres de Kansai que la de las de Tokio. Entre ellas, según la opinión de Tanizaki, la de Osaka es la mejor, ya que dicha voz suena tan melosa como seductora; en una palabra, tiene encanto y calidez. El motivo de que Tanizaki declaró que la voz femenina de Kansai es mejor ante la de Tokio es que las mujeres de Tokio expresaban todo con palabras, sin tapujos y sin dejar nada; su habla es audaz y, por lo tanto, es apta para el debate, atreviéndose a refutar incluso a sus interlocutores varones. Además, la voz femenina de Tokio es seca y poco emocionante (p. 302, Cap. IV). En resumen, Tanizaki califica la voz de mujeres de Tokio como vulgares y faltas de elegancia. Por su parte, las mujeres de Osaka se expresaban de forma insinuante, sin decirlo todo con claridad; sin embargo, eran capaces de transmitir sus sentimientos y pensamientos con



pocas palabras y de manera indirecta (p. 302, Cap. IV). Dicho en otras palabras, hablaban con "huecos invisibles" y connotaciones (p. 304, Cap. IV).

En cuanto a lo meloso del habla de las mujeres de Kansai, Tanizaki detecta que, en el dialecto de Osaka, la pronunciación de la consonante *の* (*no*) se altera en *ん* (*n*) — *のが* (*noga*) en *んが* (*nga*), *のか* (*noka*) en *のんか* (*nonka*), entre otros— (p. 265-266 y p. 303, Cap. IV) y confiere un sonido meloso, donde también omiten las partículas relacionantes *て* (*te*), *に* (*ni*), *を* (*wo*) y *は* (*wa*) (p. 304, Cap. IV), pese a que la gente de Tokio no suela omitirlos (p. 145, Anexo II). Entre estas partículas, *て* (*te*) es de la que Tanizaki señala que su uso de forma repetida para enlazar frases resulta molesto al oído a causa de su sonido.

Por otro lado, respecto al aspecto lingüístico, Tanizaki considera que el hecho de no decir todo con palabras, recurriendo a "huecos invisibles" y connotaciones, de las mujeres de Osaka estimula la imaginación e induce a causar una sensación sensual (p. 303-304, Cap. IV). Dichos "huecos invisibles" y connotaciones son, por así decirlo, las medidas para moderar la expresión que Tanizaki considera para suscitar la elegancia en el texto (p. 335, Cap. V y p. 717, Anexo II). Si "huecos invisibles" y connotaciones son, principalmente, aplicables a la redacción de textos, su equivalente en el habla sería, por así denominarlo, el "silencio conveniente" o las "expresiones silenciadas"; Tanizaki aprecia esta manera de expresión que apela a la comprensión de sus interlocutores a través de las palabras expresadas a medias (p. 378-380, Cap. V). Aunque el hecho de no expresar todo abiertamente de las mujeres de Kansai comparte origen común con la mentalidad de los comerciantes de Osaka (p. 307, Cap. IV) — quienes sufrieron la desgracia como la confiscación de bienes y el destierro por ostentar su riqueza a lo largo de la historia— (p. 307, Cap. IV) y de esta experiencia nació la táctica de *腹芸* (*haragei*) — decir las cosas a medias, haciendo saber o deducir a su interlocutor lo que hay detrás de sus palabras—, este arte equivaldría a la estética de "no revelar todo" o "dejar medio oculto", algo patente en su ensayo de índole cultural *El elogio de la sombra*, en el que Tanizaki aprecia mucho la belleza que se oculta en la sombra (p. 313-314, Cap. IV).

Aparte de las cualidades de la propia voz de las mujeres de Kansai en sí, la elegancia que suscita a través del manejo de un habla insinuante y sugestiva es el motivo por el que Tanizaki encuentra la femineidad que él concibe (p. 303-304, Cap.

IV).

Hasta aquí, hemos venido dando respuestas a las preguntas de investigación de índole lingüística planteadas en la introducción; desde ahora entraremos en los aspectos socioculturales. Como primer punto de índole sociocultural, planteamos la siguiente pregunta — 7.

*¿Cómo se posiciona Tanizaki en relación con la literatura japonesa de su tiempo y en qué medida su valoración de la tradición literaria clásica afecta o explica este posicionamiento?—*

Antes de entrar en detalle sobre el aspecto en cuestión, la trayectoria de Tanizaki en el mundo literario se divide en dos. La causa está en el Gran Terremoto de Kantō (1923) y este suceso, que resultó ser el motivo de su traslado posterior a Kansai, constituye un momento fronterizo que actuaría como "antes" y "después" (p. 70, Cap. II) —dicho en otras palabras, también podrían denominarse como "etapa Edo-Tokio" y "etapa Kansai"— en la trayectoria de Tanizaki como hombre de letras.

El momento de su debut, que se encuentra en la etapa de "antes", cuando empezó a llamar la atención en el mundo literario con sus obras 少年 *Shōnen* [*El placer secreto del muchacho*] (1911) y 舞間 *Hōkan* [*El animador de fiestas*] (1911) por un estilo lleno de fantasía y una sensación tan enigmática como sensual (p. 230, Cap. IV), coincidió con el momento en el que aún el naturalismo japonés era la corriente dominante en el mundo literario —aunque ya estaba a punto de verse obligado a desaparecer— (p. 52-53, p. 63-65, p. 67-68, Cap. II y p. 233, Cap IV), y el japonés literario en lenguaje coloquial estaba afianzando su posicionamiento como japonés literario en general a causa del movimiento *genbun-itchi*, por el que muchos escritores estaban experimentando una transición en su propio estilo literario (p. 180-183, Cap. III), encontrándose Mori Ōgai e Izumi Kyōka entre ellos (p. 408-409 y p. 421, Cap. V) —cuyos textos han sido analizados en el Cap. V—, y por la aceptación de los periódicos a publicar sus ediciones en dicho nuevo estilo con unos veinte años de retraso (p. 183, Cap. III).

Aunque Tanizaki pensaba pedir la opinión de Izumi Kyōka sobre el borrador de su obra 刺青 (*Shisei* / *El tatuador*), quien verdaderamente reconoció el talento de un

nuevo escritor de porvenir en él fue Nagai Kafū (p. 231, Cap. IV). Tanizaki mismo llegó a considerarse como un escritor perteneciente al grupo esteticista 耽美派 *Tanbi-ha* (p. 68-70, Cap. II). Ante la corriente dominante naturalista, Tanizaki tomó postura en contra del naturalismo japonés; sin embargo, Tanizaki no estaba en contra del ideario del naturalismo, sino que despreciaba los estilos preferidos por los escritores naturalistas como el biográfico, el confesional o el feísta, aunque en sus obras de la primera etapa la impronta naturalista fuera innegable (p. 233-234, Cap. IV). Aun así, Tanizaki pretendió abrirse camino por otros derroteros: elegía vocablos y expresiones fascinantes y novedosas con el fin de llamar la atención de los lectores (p. 239, Cap. IV y p. 646, Anexo II) y que hicieran despejar su imaginación sobre sensaciones sensuales a su propio gusto y las multiplicaran (p. 379-380, Cap. V) —una postura que coincide con su idea de vocablos en textos clásicos con varios significados— y, por su parte, buscando temas en el masoquismo psicológico (p. 234-235, Cap. IV), el "diabolismo" (p. 238-240, Cap. IV), o la predilección por Occidente (p. 241-242 y p. 244-245, Cap. IV). Por lo tanto, cuanto más sugestivos eran los vocablos, mejor resultaban para sus pretensiones.

Dichas etapas forman parte del "antes". Tras el traslado a Kansai en 1923 y al iniciar la etapa "después", Tanizaki experimentó un reencuentro con el ambiente tradicional; dicho en otras palabras, un encuentro con el motivo de su segundo "exotismo" o con su "pseudot" tierra natal. Así pues, Tanizaki empezó a preferir incluir connotaciones y sensaciones sugestivas (p. 267, Cap. IV); el lenguaje empleado hasta entonces cedió el paso a vocablos y expresiones que causaran ternura y sosiego, asociando la belleza con la penumbra y con una imagen materna cálida; en efecto, estos son aspectos que forman parte del "después".

A lo largo de su carrera, Tanizaki empleó *wabun-tai* —estilo de expresión japonesa— en algunas obras como 盲目物語 (*Mōmoku monogatari* / *Cuento de un hombre ciego*) (1932) o 蘆刈 (*Ashikari* / *El cortador de cañas*) (1933), mas el estilo literario que empleó para la mayoría de sus obras era el japonés literario de lenguaje coloquial, pese a que disponía de un más que suficiente conocimiento del japonés literario clásico (p. 225-226, Cap. IV). El año de la publicación de las obras mencionadas previamente coincide con el denominado "momento japonés" en el que Tanizaki se encontraba; sin embargo, no es que precisamente en ese momento en el que

Tanizaki, no solo disfrutaba de su “momento japonés”, empezara a reconocer la importancia de volver al espíritu del japonés literario clásico tal y como reivindicaba en su ensayo *Manual para elaborar textos* (p. 347-348, Cap. V, p. 589, Anexo II). Más bien hay que decir que independientemente de la etapa en la que estuviera, Tanizaki siempre fue consciente de que la lengua era una herramienta para transmitir ideas a los demás al mismo tiempo que hacía concretar una idea de forma coherente a quienes lo empleaban (p. 578, Anexo II) y, como consecuencia, era consciente también del efecto que podría causar las expresiones o vocablos que empleaba. Al mismo tiempo, Tanizaki siempre tenía en cuenta el efecto visual y musical no solo de los elementos sintácticos, sino también el de otros elementos como la tipografía que empleaba, su forma y tamaño así como la propia cubierta de la primera edición, con el fin de permitir que los lectores imaginaran la historia que se iba a desarrollar cada una de sus obras (p. 225 y p. 353, Cap. IV). De hecho, el resultado de sus ideas sobre el empleo de vocablos y expresiones es el elogio que Nagai Kafū le otorgó cuando reconoció el talento en Tanizaki por la creación de un ambiente enigmático, la elección del tema y la buena redacción del texto con el empleo de vocablos y frases adecuados (p. 231, Cap. IV)

La riqueza de vocablos y expresiones y su hábil empleo en sus obras podría decirse que eran las únicas armas que Tanizaki poseía para enfrentarse a la corriente dominante del naturalismo en los primeros años. Aunque la riqueza de lenguaje y la habilidad en la técnica de describir no demostraban ninguna alteración, cuando se acostumbró a vivir en Kansai, la tendencia de emplear vocablos y expresiones que provocaban una sensación sensual cedió paso a un lenguaje más bien sugestivo, a medida que su gusto se fue volviendo más tradicional (p. 267, Cap. IV).

Además, desde que empezó a vivir en Kansai, sus obras también empezaron a abarcar más géneros; en referencia a estilo lingüístico, no solo eran escritas en japonés literario de lenguaje coloquial, sino también en *wabun-tai* y en el dialecto de Kansai, y en referencia al estilo literario, en el de confesión, en el de diario o en el de monólogo, con trasfondo contemporáneo o histórico, etc., Algunas obras representativas de su trayectoria en dichos estilos son *痴人の愛* (*Chijin no ai* / *Naomi*) (1924), *蓼食う虫* (*Tade kuu mushi* / *Hay quien prefiere las ortigas*) (1928), *吉野葛* (*Yoshino kudzu* / *Enredadera de Yoshino*) (1931), *Relato de un hombre ciego*, *El cortador de cañas*, *春琴抄* (*Shunkin-shō* / *Retrato de Shunkin*) (1933), *細雪* (*Sasameyuki* / *Las hermanas*

*Makioka*) (1943-1947), *少将滋幹の母* (*Shōshō Shigemoto no haha / La madre del capitán Shigemoto*) (1949), *鍵* (*Kagi / La llave*) (1956) o *瘋癲老人日記* (*Fūten rōjin nikki / Diario de un viejo loco*) (1961), entre otras. Es decir, después del traslado a Kansai, cada una de las obras de Tanizaki podrían considerarse como un experimento en el que Tanizaki mismo dio algunas muestras de las opiniones que tenía sobre el japonés literario y sus singularidades. A través de estos experimentos continuos logró conseguir su posicionamiento como escritor singular en el mundo literario.

Por otro lado, en cuanto al estilo literario, Tanizaki consideraba que podría clasificarse el estilo del texto en dos tipos: por un lado, el estilo *pro Historia de Genji* y, por el otro, el *anti Historia de Genji*, así mismo *だらだら派* (*daradara-ha*) y *テキパキ派* (*tekipaki-ha*). El estilo de *daradara-ha*, dicho en otra denominación, sería el estilo del ritmo fluido y elegante, mientras que el de *tekipaki-ha* correspondería al estilo de ritmo conciso y sencillo (p. 356-357, Cap. V, p. 640 y p. 666, Anexo II). Tanizaki se califica a sí mismo como perteneciente al primer tipo de estilo. Así mismo, la característica del primer estilo es, tal y como la denomina Tanizaki, una fluidez en el texto que no deja notar la separación de una frase de la otra; además, para ejecutar dicha fluidez se elimina el sujeto. Como Tanizaki da mucha importancia a la elegancia de texto, desde su punto de vista, considera *源氏物語* *Genji monogatari* (*la Historia de Genji*) y *雨月物語* *Ugetsu monogatari* (*Cuentos de lluvia y de luna*) como buenos ejemplos que satisfacen su criterio dentro de las obras clásicas (p. 356, Cap. V y p. 660-665 de Anexo II) y menciona textos de Izumi Kyōka, Satomi Ton, Uno Kōji y Satō Haruo como ejemplos de texto moderno que siguen la pauta del estilo de ritmo fluido y elegante (p. 356, Cap. V, p. 569, Anexo I y p. 665, Anexo II). Así mismo, aunque no sea un texto clásico, Tanizaki señala que la traducción de *El improvisador* (*即興詩人 / Sokkyō shijin*) por Mori Ōgai es un buen ejemplo del estilo *tekipaki-ha*, ya que su estilo es conciso y claro, con descripciones sin ambages (p. 397, Cap. V y p. 633, Anexo II), igual que el estilo de Shiga Naoya, que elegía las palabras adecuadas y fáciles de comprender —eficaces para transmitir emociones— dando una sensación rítmica y marchosa que podría evocar textos de expresión china *kanbun-tai* (p. 356, Cap. V y p. 666-669, Anexo II).

En la trayectoria de Tanizaki, su predilección por Occidente es un aspecto que ha sido estudiado bastante y se considera que Tanizaki empezó a sentirse atraído por lo

extranjero cuando viajó a China por primera vez en 1918; sin embargo, en realidad Tanizaki ya sentía ganas de conocer Occidente unos años atrás, y lo confiesa a través de la boca del protagonista de una obra titulada 獨探 [*Dokutan / Un espía misterioso*] (1915) (p. 241, Cap. IV). Esta adoración hacia extranjero o hacia Occidente perdura hasta 1928 o 1929, publicando *Naomi* como obra cumbre donde refleja mejor su predilección por Occidente (p. 243-244, Cap. IV) —dicho en otras palabras, su "primer exotismo"— (p. 294-296, Cap. IV), y posteriormente, puede ponerse *Hay quien prefiere las ortigas* como obra de transición en su retorno hacia lo tradicional (p. 262-264, Cap. IV), cuando su gusto experimenta un cambio de ciento ochenta grados.

Así pues, poniendo como premisa lo dicho previamente, aquí se va a dar respuesta a la pregunta 8.

*Si la predilección por Occidente era una forma de "exotismo" para Tanizaki, ¿no podría suponerse que este giro sorprendente hacia lo tradicional japonés supone también una variante de "exotismo"? En este caso, ¿en qué consiste este "exotismo" y en qué medida se pueden entender los elementos clásicos y tradicionales que Tanizaki reivindica en su "momento japonés" como una especie de exotismo equiparable al de su interés por los elementos extranjeros de su período anterior?—*

En cuanto al primer "exotismo" de Tanizaki, su predilección por Occidente podría considerarse un exotismo según cómo se define este concepto en los diccionarios —"lejano y muy distinto en ambiente físico y humano respecto a aquel que se toma como referencia" o "algo que llama la atención por no ser común en un ambiente o civilización determinados"— (p. 294, Cap. IV), ya que su conocimiento acerca de lo extranjero fue superficial y su experiencia sobre ello se basaba únicamente en dos viajes a China. Su adoración hacia Occidente carente de profundidad se revela a través del estilo de vida occidentalizado que él mismo llevaba (p. 295, Cap. IV), o bien a través de los comentarios del protagonista de *Naomi*, o a través de su preferencia por el blanco deslumbrante (p. 244, Cap. IV), o bien por la mujer de piel blanca con facciones marcadas y extremidades largas y esbeltas que paseaban bajo la sombra que proyectaban los rascacielos (p. 298-299, Cap. IV). Incluso puede verse en su visión sobre la cinematografía, que representaba para él lo novedoso por ser un arte del futuro, etc. Es decir, se podría decirse que su exotismo o su predilección por Occidente estaba

asociado a lo novedoso y lo moderno (p. 296-297, Cap. IV).

En cambio, aunque se considere que su "segundo" exotismo tuvo su origen en su traslado a Kansai y que Tanizaki encontró en los callejones silenciosos de Kioto el ambiente de su añorada tierra natal, el barrio popular de Tokio que aún conservaba el aire del antiguo Edo, no puede considerarse el retorno a lo tradicional como una simple variante de su "exotismo" por Occidente. Eso se atestigua por las siguientes razones: en primer lugar, es cierto que Tanizaki estaba convencido de que su tierra natal ya no existía. Había sido arrasada a causa del Gran Terremoto de Kantō, y la sorpresa de encontrar la sustitución de su tierra natal desaparecida le provocó su "segundo" exotismo (p. 299, Cap. IV). No obstante, esta sustitución no podía convertirse en lo auténtico, era algo "pseudó", al fin y al cabo. Es decir, el "segundo" exotismo o el apego a Kioto —de ahí, el anhelo a su tierra natal— era una cuestión emocional y psicológica para Tanizaki, mientras que el primer "exotismo" básicamente se trataba de la adoración de Tanizaki por lo material y por lo físico, por algo palpable, por así decirlo (p. 297, Cap. IV).

En segundo lugar, al definir el exotismo como "un anhelo hacia algo que está lejano o distinto en su ambiente habitual", hay que decir que en el primer exotismo Tanizaki lo vivía lejos de su objeto, que correspondería con esta definición. Sin embargo, en su "segundo" exotismo Tanizaki vivía en Kansai —Kioto forma parte de esta región—. Es decir, físicamente, se hallaba en medio de su objeto de exotismo y lo anhelaba por ello. Por añadido, por mucho que se aclimatara a la vida de Kioto, su mentalidad siguió siendo la de un ciudadano de Tokio o, mejor dicho, la de un ciudadano del antiguo Edo. Ahí se produce precisamente la dualidad de su "exotismo" (p. 299-301, Cap. IV).

Además, dicha bipolaridad en el "segundo" exotismo le dio a Tanizaki la oportunidad de reflexionar en sentido cultural. Hizo la comparación cultural de Occidente y Oriente, cuyo fruto sería *El elogio de la sombra*, publicada en 1933. Otras comparaciones entre Kansai y Tokio surgen a través de *私の見た大阪及び大阪人* [*Watashi no mita Ōsaka oyobi ōsaka-jin / Mis pareceres sobre Osaka y su gente*] y *東京をおもふ* [*Tōkyō wo omou / Añorando a Tokio*], publicados en 1932 y 1934 respectivamente. La diferencia consiste en que en el "primer" exotismo no se produjo ninguna reflexión comparativa de índole cultural —la obra *Naomi* (1924) es el fruto de

su primer exotismo, pero no es una obra de comparación de observaciones culturales—. Por añadido, a través de la comparación cultural Tanizaki se dio cuenta de la diferencia que existía en el lenguaje de Osaka y el de Tokio: en el lenguaje de Osaka se omitían las partículas relacionantes *て (te)*, *に (ni)*, *を (wo)* o *は (ha)* (p. 304, Cap. IV). Además, en el lenguaje de Tokio existían más variedad de expresiones respetuosas, mientras que en Osaka dichas expresiones variaban en función de la clase social o la edad de hablante (p. 304 y p. 306, Cap. IV). Igualmente, hay que mencionar de la diferencia de la cualidad en la voz femenina que, según Tanizaki, haría a la de las mujeres de Osaka armoniosa y persistente en el oído y capaz de transmitir con calidez y de manera insinuante causando una sensación sensual (p. 304, Cap. IV) mientras que la de mujeres de Tokio no disponía de calidez ni profundidad, aunque su pronunciación fuera correcta y era adecuada para debatir a causa de su lenguaje atrevido (p. 302, Cap. IV).

Por así decirlo, la comparación cultural en el segundo exotismo y la publicación de los ensayos mencionados previamente como su fruto fueron posibles por la bipolaridad que se produjo en Tanizaki, por la que vivía físicamente en Kansai y mantenía, al mismo tiempo, nunca llegó a dejar de todo la mentalidad de ciudadano del antiguo Edo (p. 327-328, Cap. IV).

Cuando Tanizaki empezó a escribir *Las hermanas Makioka* en 1942, Japón ya estaba en medio de la guerra del Pacífico —esta comenzó con el ataque por sorpresa a Pearl Harbour y posteriormente la situación bélica derivó en la Segunda Guerra Mundial— (p. 101-103, Cap. II). Hacía años que a los ciudadanos no se les permitía la libertad de expresión (p. 96, Cap. II). ¿Qué significado tenía para Tanizaki empezar a escribir una obra que describía la vida cotidiana de unas hermanas cuyo estilo de la vida aún se mantenía con el lujo de tiempos pasados en medio de estas circunstancias? Con ello es con lo que aquí daremos respuesta a la pregunta 9.

*El "momento japonés" de Tanizaki y las ideas que expresa sobre el japonés literario moderno, ¿son reflejo de la situación política — el auge del nacionalismo, en concreto— que se vive en el Japón de esos años?*

Desde que Tanizaki llamó la atención en el mundo literario con la obra *El tatuador*, en el fondo de sus obras existía una idea de un "mundo lleno de epicureísmo" (p. 236-238, Cap. IV). Aunque esta idea aparece en sus obras a veces con más o menos



claridad, es la que encarna el mundo literario de Tanizaki. Sin embargo, este "epicureísmo" en sus obras no significa "vivir solo pensando en divertirse" ni "vivir de forma hedonista", sino "vivir soñando" o "ignorar la realidad en la que vive". En ese sentido puede decirse que *Las hermanas Makioka* es una obra llena de lo que significaba "epicureísmo" para Tanizaki (p. 284, Cap. IV). Sin embargo, esta obra no solo está llena del epicureísmo, sino que al mismo tiempo contiene también varios significados.

En primer lugar, en relación al aspecto del epicureísmo, la obra tiene como trasfondo los años bélicos de la década de 1940; pese a que estaba restringido el lujo en la vida cotidiana, las hermanas protagonistas iban de excursión a contemplar las flores del cerezo como si fuera su único objetivo en la vida o bien organizaban una presentación de baile japonés para una de las hermanas. Es decir, la obra narra la vida cotidiana de las hermanas como si la guerra fuese un suceso de un país lejano y no una realidad propia. Si narrar el desarrollo de una historia poco realista — en el sentido de que no reflejaba nada de lo que estaba pasando en realidad— (p. 324-325, Cap. IV) era el objetivo velado de Tanizaki, se puede decir que cumplió con él. Es decir, vivir persiguiendo sus deleites sin tener en cuenta la realidad es de hecho una forma de epicureísmo (p. 325-326, Cap. IV).

Además, en relación con el epicureísmo expuesto previamente, en la mente de Tanizaki el ambiente que representaba dicho epicureísmo era su tierra natal, el barrio popular que le vio nacer y crecer. Sin embargo, como ya no existía su tierra natal, que hacía mucho tiempo se había convertido en cenizas debido al Gran Terremoto de Kantō, Tanizaki encontró su sustitución en Kansai, que resultó aportarle el "segundo" exotismo. Sin embargo, por el tiempo que corría, Tanizaki vislumbraba la desaparición del mundo de ese "segundo" exotismo (p. 323-324, Cap. IV). Si el epicureísmo era la idea que sostenía el mundo literario de Tanizaki y la cultura del antiguo Edo era la representación por antonomasia del epicureísmo, la desaparición del "segundo exotismo", al mismo tiempo, significaba para él la desaparición de un mundo lleno de epicureísmo (p. 327-328, Cap. IV) y, por consiguiente, no solo la pérdida del sostén de su mundo literario, sino también la pérdida definitiva de una tierra natal con la que soñaba, que añoraba y con la que se identificaba (p. 323-324, Cap. IV).

En segundo lugar, tal y como argumentó Anthony H. Chambers en su

ponencia titulado 春のなごりに –政治小説としての「細雪」– [*Haruno nagori ni – seiji shōsetsu to shite no 'Sasameyuki' – / Lo que queda de la primavera – 'Las hermanas Makioka' como una novela política–*] en el Simposio Internacional sobre Tanizaki de 1995, *Las hermanas Makioka* es una novela política (p. 325-326, Cap. IV), en el sentido de que a lo largo de la obra Tanizaki describe alguna conversación sobre la fase de la guerra que aparecía en el periódico que leía uno de los personajes o a través de la familia alemana que vivía al lado de la casa de los protagonistas que debía marcharse a su país debido a la situación de la guerra, aunque dichas menciones son aportadas siempre de manera muy superficial —en forma, por ejemplo, de palabras de rigor en un encuentro casual con sus vecinos o conocidos, y más teniendo en cuenta que se describe en ella con gran detalle hechos como una inundación— (p. 326, Cap. IV). De hecho, Tanizaki omitió todo lo que relacionaba con el chovinismo o la realidad social que existía en Japón cuando escribió la obra. El hecho de no incluir la realidad contextual de la obra podría significar la postura de Tanizaki en contra del militarismo que imperaba en el Japón de esos días (p. 322, Cap. IV). Así mismo, a diferencia de algunos escritores que colaboraron con el gobierno militar publicando obras que ensalzaban el patriotismo, Tanizaki prácticamente no colaboró en nada: únicamente publicó una recopilación que contenía una entrevista suya en una emisora de radio titulada シンガポール陥落に際して (*Singapur kanraku ni saishite / Ante la capitulación de Singapur*), y compuso varios poemas *waka* con el fin de alabar la victoria de alguna batalla (p. 322, Cap. IV), a diferencia de escritores como Yoshiya Nobuko, Ishikawa Tatsuzō o Hino Ashihei, quienes colaboraron de forma activa con el gobierno militar publicando obras y reportajes en campos de batalla que ensalzaban el patriotismo (p. 96-97, Cap. II y p. 322-323, Cap. IV). Este hecho también corrobora la postura de Tanizaki por la que estaba en contra del gobierno militar.

Aparte del contenido de la historia, los personajes de esta obra hablan en el dialecto de Senba, un variante de *Kansai-ben* (p. 213-215, Cap. III). Como hemos expuesto en la respuesta a la pregunta 6, la pronunciación de んが (nga) o de ん (n) en el dialecto de Osaka confiere una tonalidad melosa y sutil al habla, sobre todo en el caso del habla femenina (p. 303-304, Cap. IV). Según el criterio de Tanizaki, el texto se escribe para que quede grabada una impresión profunda en el corazón por el mayor tiempo posible (p. 579, Anexo II) y, bajo este argumento, las conversaciones en la obra

podrían perdurar en la mente de los lectores. Aunque los textos explicativos de *Las hermanas Makioka*, escritos en lengua estándar, dan la impresión de que sean un resumen de las conversaciones sostenidas entre los personajes (p. 284-285, Cap. IV), mientras pero las conversaciones descritas en corchetes hablaban en *Kansai-ben*. Es decir, con el fin de dar la impresión de que la guerra pareciera algo irreal, los personajes de la obra tenían que hablar en *Kansai-ben* —si ellos hubieran hablado en japonés estándar, no habría sido posible dar el mismo efecto que Tanizaki pretendía— (p. 264-265, Cap. IV). Por lo tanto, cuando el gobierno militar imponía lo viril en aspectos de la vida cotidiana, la femineidad expresada a través del dialecto de cadencia melosa de *Kansai-ben* en la obra no era conveniente, ya que iba en contra de su política (p. 326, Cap. IV). Con todo lo dicho, *Las hermanas Makioka* es una novela política y la pretensión de que así fuera por parte de Tanizaki estaba encubierta de una forma velada, a pesar de que el gobierno militar no pasó por alto dicha estrategia tomada por Tanizaki.

## **6.2. Futuras líneas de investigación**

Como se ha mencionado en la introducción, el campo lingüístico a través de las obras de Tanizaki aún no es abundante; incluso, en el campo contextual de sus obras aún hay aspectos que se puede investigar. Además, no solo se puede profundizar la investigación en relación con las obras o las ideas estilísticas y estéticas de Tanizaki, sino que dicho estudio sería posible enlazarlo con la investigación del mismo aspecto de otros escritores coetáneos a Tanizaki. Por lo tanto, propondríamos los siguientes puntos como posibles líneas de investigación.

En primer lugar, pese a que Tanizaki disponía de un conocimiento más que suficiente del japonés literario clásico —de hecho, siendo miembro de la revista escolar, publicaba en él sus obras— (p. 225-226 y p. 227-228, Cap. IV) desde su debut en el mundo literario, Tanizaki siguió escribiendo en japonés literario de lenguaje coloquial la mayoría de sus obras a lo largo de su carrera (p. 225, Cap. IV). Sin embargo, en algunas de la primera etapa sí se observa algún vestigio del estilo literario clásico y más concretamente empleaba dicho estilo si el tema era histórico o su escenario era medieval (p. 227 y 229-230, Cap. IV). Hay obras en las que recurrió a un efecto psicológico por parte de los lectores, como por ejemplo, *Relato de un hombre ciego*, que está escrita en *wabun-tai* —texto en expresión japonesa— o *Diario de un viejo loco* que está escrito en

*kanji* y *katakana* y que evoca textos de *kanji kana majiri-bun* de la época Heian. Sin embargo, el empleo de dichos estilos literarios por parte de Tanizaki no era algo al azar, sino que escribió de esa manera de una forma intencionada por ser consciente del efecto psicológico que podría causar en la mente de los lectores. Así pues, como se ha hecho en Capítulo V un análisis del estilo de algunos escritores escogiendo un pequeño fragmento de algunas de sus obras —se ha detectado la transición de japonés literario clásico a japonés literario de lenguaje coloquial en algunos escritores de forma evidente y el aprovechamiento hábil del vestigio de japonés literario clásico en otros—, sería interesante aplicar la misma operación a las obras de Tanizaki: analizar sus textos y a la vez cotejar el resultado del análisis con las ideas que él mismo expone en los ensayos de *Manual para elaborar textos* y *Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno*; sobre todo en el aspecto estilístico y estético, con el fin de insertar a Tanizaki en el panorama literario de su tiempo de un modo más exacto.

En segundo lugar, en cuanto a la elegancia en la que insiste Tanizaki, para él, ese elemento consistiría en "no revelar todo" o "dejar entrever" y, por ello, en el sentido lingüístico, dio importancia a los "huecos invisibles" y a las connotaciones en los textos con el fin de estimular la imaginación por parte de los lectores (p. 258, Cap. IV y p. 380, Cap. V). En su lugar, en un sentido estético esto se trataría de apreciar lo que está oculto. De hecho, en sus ensayos *El elogio de la sombra* y *青春物語* [*Seishun monogatari* / *Reminiscencias de mi juventud*] hace mención hasta la saciedad a la belleza que se encuentra sumergida en la oscuridad y que causa una sensación tan fantástica como embelesada (p. 310-312, p. 313-316, Cap. IV y p. 379, Cap. V). Sin embargo, la percepción de dicha belleza medio oculta puede variar según la sensibilidad de cada uno. Tanizaki mismo menciona que hay gente que posee una aguda sensibilidad innata y otra que la tiene roma (p. 350-351, Cap. V, p. 633 y p. 639-640, Anexo II). Así mismo, "la musicalidad del texto en el momento de elaborarlo depende de la facultad innata" (p. 355, Cap. V y p. 633-635 y p. 659, Anexo II). Es decir, la variación del grado en la percepción de cada uno y la musicalidad en el texto ya podrían catalogarse dentro del ámbito del innatismo. No obstante, sería interesante explorar hasta qué punto serían compatibles las ideas de Tanizaki manifiestas acerca del estilo literario moderno en los ensayos con dicha sensibilidad innata.

En tercer lugar, Tanizaki defiende la importancia de leer textos en voz alta y

opina que en nuestros tiempos ya se ha olvidado la costumbre de hacerlo mas aun así sí se sigue leyendo con la "voz mental" (p. 359, Cap. V y p. 597, Anexo II). Poniendo esto como premisa, al traducir los ensayos *Manual para elaborar textos* y *Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno* al castellano con el fin de incluirlos como anexos de la tesis, se detectó que probablemente Tanizaki los escribió como si estuviera expresándose en una conferencia: es decir, los escribió tal y como hablaría. En consecuencia, la opción que se presentaba era traducir fielmente el original o hacerlo de forma libre; si se traducía respetando el original, a veces se producía una confusión a la hora de seguir traduciendo y, si se procuraba traducir intentando no perder el hilo del argumento de Tanizaki, la tarea se tornaba en un ejercicio de traducción libre. Por lo mismo, basándose en la experiencia de la propia autora de la traducción, sería interesante analizar la estructura del texto de los dos ensayos como material de investigación desde el punto de la vista de la teoría de la traducción.

En cuanto a las líneas de investigación de tipo lingüístico, en Japón no se encuentran muchos testimonios por parte de los autores acerca del motivo por el que se escribía en japonés literario clásico o por qué se hacía en otro tipo de japonés literario; por ello, las menciones que se encuentran, como por ejemplo la de "Ōgai se oponía al ideario literario naturalista; sin embargo, no pudo negar el potencial del nuevo vehículo de comunicación que suponía el japonés literario de lenguaje coloquial" (p. 409, Cap. V) son, por ejemplo, citas de la obra de críticos literarios como Nagashima Yōichi. Por lo tanto, si no es posible encontrar menciones directas acerca de sus ideas en relación con el uso de expresiones o con la transición de un estilo a otro, se debe contar con las menciones de críticos literarios como medios de forma indirecta. Aun así, sería posible detectar alguna tendencia y preferencia por parte de los autores a través del análisis de los textos de algunos escritores —tal y como se ha realizado en el capítulo V para obtener de esta manera un fruto de forma directa—. En tal caso, entre los autores serían preferibles los coetáneos de Tanizaki; basándose en las observaciones sacadas del análisis de los textos, sería interesante realizar una comparación de forma paralela para cotejar la diferencia estilística en sus obras y sus ideas acerca no solo del japonés literario de lenguaje coloquial, sino también del aprovechamiento del japonés literario clásico; finalmente, se podría dibujar un perfil acerca de sus ideas sobre el uso de cada

tipo de japonés literario basándose en el resultado obtenido a través del estudio previo.

Así mismo, en paralelo a ello, sería posible realizar un estudio acerca del perfil de los personajes. De hecho, en el caso de Tanizaki en concreto, hay varios estudios en relación con la figura femenina; sin embargo, no hay muchos en relación a la masculina como contrapartida de la anterior. En realidad, se detecta el cambio en la figura masculina a medida que la figura femenina va transformándose; la figura femenina que es convertida en una mujer perversa y destructiva, sirviéndose de los hombres que se prosternan delante de ella como su "abono", se va transformando en una imagen materna llena de calidez y ternura, pasando a ser una mujer sublime y sacralizada al tiempo que la figura masculina también experimenta un cambio: va de la figura esclavizada que se arrodilla ante la mujer malvada al hijo que busca la imagen de una madre joven y hermosa (p. 236, p. 238-239, p. 244-245, p. 267-268, p. 271-273 y p. 273-274, Cap. IV). Aunque no se observe una transición de figuras parecida a la que Tanizaki experimentó, sí se observa también en algunas obras de escritores coetáneos de Tanizaki en cuanto a las figuras masculinas que se someten al capricho de mujeres con una bondad (o "ingenuidad") por parte de dichas figuras masculinas frente a las femeninas. Por tanto, sería interesante hacer un estudio comparativo en este sentido entre los personajes de las obras de Tanizaki y los de otros escritores; de ahí, sería posible cotejar si las figuras masculinas descritas por los escritores analizados van o no en contra de la pauta establecida para el marco social del momento en el que publicaron las obras en cuestión.



## Bibliografía

### 1. Fuentes primarias: obras de Tanizaki Jun'ichirō

- 谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 文藝と道德主義 *Bungei to dōtoku-shugi [Bellas letras y la ética]*, Tokio, revista escolar de la Asociación de Estudiantes, 1904; la obra citada en la tesis está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十四卷 *Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-yon kkan [Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.24]*, Tokio, Chūō Kōron, 1983
- 谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 誕生 *Tanjō [El nacimiento]*, Tokio, Shin Shichō, 1909; la obra citada en la tesis está incluida en 谷崎潤一郎全集第一卷 *Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai ikkan [Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.1]*, Tokio, Chūō Kōron, 1981
- 谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 象 *Zō [El elefante]*, Tokio, Shin Shichō, 1910; la obra citada en la tesis está incluida en 谷崎潤一郎全集第一卷 *Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai ikkan [Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.1]*, Tokio, Chūō Kōron, 1981
- 谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 刺青 *Shisei (El tatuador)*, Tokio, Shin Shichō, 1910; la edición citada para la tesis es de Tokio, Shinchō Bunko, 1947, versión de bolsillo; la obra está traducida por Ángel Crespo, en *Siete cuentos japoneses*, Barcelona, Random House Mondadori, S.A., 2011
- 谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, *The Affair of Two Watches [La maquinación de una estafa]*, Tokio, Shin-Shichō, 1910
- 谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 少年 *Shōnen [El placer secreto del muchacho]*, Tokio, Subaru, 1911; la obra citada en la tesis está incluida en 谷崎潤一郎全集第一卷 *Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai ikkan [Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.1]*, Tokio, Chūō Kōron, 1983
- 谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 幫間 *Hōkan [El animador de fiestas]*, Tokio, Subaru, 1911; la obra citada en la tesis está incluida en 谷崎潤一郎全集第一卷 *Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai ikkan [Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.1]*, Tokio, Chūō Kōron, 1983
- 谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 悪魔 *Akuma [El cuadro de la gente endiablada]*, Tokio, Chūō Kōron, 1912; la obra citada para la tesis está incluida en 谷崎潤一郎全集第一卷 *Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai ikkan [Obras completas de Tanizaki*



*Jun'ichirō Vol.1*], Tokio, Chūō Kōron, 1981

谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 朱雀日記 *Suzaku nikki* [*Diario de Suzaku*], Tokio, Periódico Tokio Nichi-Nichi, 1912; la obra citada en la tesis está incluida en 谷崎潤一郎全集第一巻 *Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai ikkan* [*Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.1*], Tokio, Chūō Kōron, 1981

谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 獨探 *Dokutan* [*Un espía misterioso*], Tokio, Shin Shōsetsu, 1915; la obra citada en la tesis está incluida en la colección 潤一郎ラビリンス VI [*Jun'ichirō Labyrinth / El laberinto de Jun'ichirō Vol.VI*], Tokio, Chūkō Bunko, 1998

谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 神童 *Shindō* [*El niño prodigioso*], Tokio, Chūō Kōron, 1916

谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 異端者の悲しみ *Itansha no kanashimi* [*La desesperación de un fracasado*], Tokio, Chūō Kōron, 1917

谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 活動寫眞の現在と將來 *Katudō shashin no genzai to shōrai* [*Hoy y mañana de la cinematografía*], Tokio, Shin Shōsetsu, 1917

谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 母を恋ふる記 *Haha wo kouru ki* [*Relato de mi querida madre*], Tokio, Periódico Tokio Nichi Nichi, 1919

谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, ボードレール 散文詩集 *Baudelaire sanbun shisū* (*Poemas en prosa de Baudelaire*), 1919; la obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第 24 巻 *Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-yon kan* [*Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.24*], Tokio, Chūō Kōron 1983

谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 「ウインダミアー夫人の扇」の序文 "Windermere fujin no ōgi" no jobun [*Prefacio de "El abanico de lady Windermere"*], 1919; la obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第 24 巻 *Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-yon kan* [*Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.24*], Tokio, Chūō Kōron 1983

谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, ウインダミアー夫人の扇 *Windermere fujin no ōgi* (*El abanico de lady Windermere*), Tokio, Tenyū-sha, 1919; la obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第 24 巻 *Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-yon kan* [*Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.24*], Tokio, Chūō Kōron 1983

谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 痴人の愛 *Chijin no ai* (*Naomi*), Osaka, Periódico Osaka Asahi, 1924; traducida por María Luisa Balseiro, Barcelona, Ediciones Siruela, S.A., 2011

- 谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 友田と松永の話 *Tomoda to Matsunaga no hanashi* [*Cuento de Tomoda y Matsunaga*], Tokio, Shufu no Tomo, 1926; la edición citada para la tesis está incluida en la antología 美食倶楽部 谷崎潤一郎大正作品集 *Bishoku kurabu —Tanizaki Jun'ichirō Taishō sakuhin-shū—* [*La sociedad gastronómica —antología de las obras de la era Taishō de Tanizaki Jun'ichirō—*], Tokio, Chikuma Bunko, 1989
- 谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 饒舌録 *Jōzetsu-roku* [*Charlatanería sobre mis pareceres literarios*], Tokio, Kaizō, 1927, en Chiba Shunji (ed.), 芥川 vs 谷崎論争 *Akutagawa vs Tanizaki ronsō* [*Los debates entre Akutagawa y Tanizaki*], Tokio, Kōdan-sha Bungei Bunko, 2017
- 谷崎潤一郎 Tanizaki Junichiro, 卍(まんじ) *Manji* (*Arenas movedizas*), Tokio, Kaizō, 1928; traducida por Carlos Manzano, Barcelona, Random House Mondadori, S.A., 2011
- 谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 蓼食う虫 *Tade kuu mushi* (*Hay quien prefiere las ortigas*), Osaka y Tokio, Periódico Osaka mainichi y Periódico Tokio Nichi-Nichi, 1928; la edición citada para la tesis es de Tokio, Shinchō Bunko, 1951. La obra esta traducida por María Luisa Borrás, Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A., 1997
- 谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 「カストロの尼」の序文 "Kasutoro no ama" no jobun [*el prefacio de "La abadesa de Castro"*], Tokio, Josei, 1928; la obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第 24 卷 *Tanizaki Junichiro zenshu dai nijū-yon kan* [*Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.24*], Tokio, Chūō Kōron 1983
- 谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 現代口語文の缺點について *Gendai kōgo-bun no ketten ni tsuite* [*Las limitaciones del estilo coloquial del japonés moderno*], Tokio, Chūō Kōron, 1929; la obra está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一卷 *Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikken* [*Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol. 21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958
- 谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 武州公秘話 *Bushu-kō hiwa* (*La vida enmascarada del señor de Musashi*), Tokio, Shin Seinen, 1931; traducida por Fernando Rodríguez-Izquierdo, Barcelona, Edhasa, 1989
- 谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 吉野葛 *Yoshino kudzu* (*Enredadera de Yoshino*), Tokio, Chūō Kōron, 1931; traducida por Fernando Rodríguez-Izquierdo,

Barcelona, Edhasa, 1989

谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 盲目物語 *Mōmoku monogatari (El cuento de un hombre ciego)*, Tokio, Chūō Kōron, 1931; traducida por Ángel Crespo, Barcelona, Ediciones Siruela, 2011

谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 蘆刈 *Ashikari (El cortador de cañas)*, Tokio, Chūō Kōron, 1932; traducida por María Luisa Balseiro, Barcelona, Ediciones Siruela, 2009

谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 青春物語 *Seishun monogatari [Reminiscencias de mi juventud]*, Tokio, Chūō Kōron, 1932; la obra citada en la tesis es de la edición publicada en Tokio, Chūkō Bunko, 1984

谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 私の見た大阪及び大阪人 *Watashi no mita Ōsaka oyobi ōsaka-jin [Mis pareceres sobre Osaka y su gente]*, Tokio, Chūō Kōron, 1932; la edición citada para la tesis está incluida en 谷崎潤一郎随筆集 *Tanizaki Jun'ichirō zuihitsu-shū [Antología de ensayos de Tanizaki Jun'ichirō]*, Tokio, Iwanami Bunko, 1985

谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 陰翳礼讃 *In'ei raisan (El elogio de la sombra)*, Tokio, Keizai Ōrai, 1933; la edición citada para la tesis está incluida en 谷崎潤一郎随筆集 *Tanizaki Jun'ichirō zuihitsu-shū [Antología de los ensayos de Tanizaki Jun'ichirō]*, Tokio, Iwanami Bunko, 1985

谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 春琴抄 *Shunkin-shō (Retrato de Shunkin)*, Tokio, Chūō Kōron, 1933; trducida por María Luisa Balseiro, Barcelona, Edicones Siruela, 2010

谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 文書読本 *Bunshō dokuhon [Manual para elaborar textos]*, Tokio, Chūō Kōron, 1934; la obra citada para la tesis está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一巻 *Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan [Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol. 21]*, Tokio, Chūō Kōron, 1958

谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 東京を思ふ *Tōkyō wo omou [Añorando a Tokio]*, Tokio, Chūō Kōron, 1934; la obra citada en la tesis está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一巻 *Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan [Obras completas obras de Tanizaki Jun'ichirō Vol. 21]*, Tokio, Chūō Kōron, 1983

谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 春琴抄後語 *Shunkin-shō kōgo [Después de publicar Relato de Shunkin]*, Tokio, Chūō Kōron, 1934; la obra citada en la tesis está

- incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一卷 *Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan* [*Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol. 21*], Tokio, Chūō Kōron, 1983
- 谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 猫と庄造と二人のをんな *Neko to Shōzō to futari no onna* [*La gata, Shōzō y las dos mujeres*], Tokio, Kaizō, 1936
- 谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 源氏物語の現代語譯について *Genji monogatari no gendai-go yaku ni tsuite* [*Sobre la versión de la Historia de Genji en japonés moderno*], Tokio, Chūō Kōron, 1938; la edición citada en la tesis está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一卷 *Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan* [*Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol. 21*], Tokio, Chūō Kōron, 1983
- 谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 谷崎潤一郎譯源氏物語 *Tanizaki Jun'ichirō yaku Genji monogatari* [*Historia de Genji en primera versión de Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Chūō Kōron, 1939
- 谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 細雪 *Sasameyuki* (*Las hermanas Makioka*), Tokio, Chūō Kōron & Fujin Kōron, 1943, 1946 & 1947; la edición citada en la tesis es de Tokio, Shinchō, 1955; traducida por Miguel Menéndez Cuspinera, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, S.A., 2014
- 谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 少将滋幹の母 *Shōshō Shigemoto no haha* (*La madre del capitán Shigemoto*), Osaka, Periódico de Mainichi, 1949; traducida por María Luisa Balseiro, Madrid, Ediciones Siruela, S.A., 2008
- 谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 幼少時代 *Yōshō jidai* [*Reminiscencias de mi infancia*], Tokio, Bungei Shunjū, 1955; la obra citada en la tesis es de la edición publicada Tokio, Iwanami Bunko, 1998
- 谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 鍵 *Kagi* (*La llave*), Tokio, Chūō Kōron, 1956; traducida por Jordi Fibla Feito y Keiko Takahashi, Barcelona, Random House Mondadori, S.A., 2015
- 谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 夢の浮橋 *Yume no ukihashi* (*El puente de los sueños*), Tokio, Chūō Kōron, 1959; traducida por Ángel Crespo, Madrid, Ediciones Siruela, S.A., 2009
- 谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 谷崎潤一郎譯源氏物語 *Tanizaki Jun'ichirō yaku Genji monogatari* [*Historia de Genji en segunda versión de Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Chūō Kōron, 1959
- 谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 三つの場合 *Mittsu no baai* [*Los tres casos*], Tokio,

Chūō Kōron, 1960

谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 瘋癲老人日記 *Fūten rōjin nikki* (*Diario de un viejo loco*), Tokio, Chūō Kōron, 1961; traducida por María Luisa Balseiro, Barcelona, Random House Mondadori, 2015

谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 台所太平記 *Daidokoro taiheiki* [*Historia de las criadas*], Tokio, Sunday Mainichi, 1962

谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 新々訳源氏物語 *Jun'ichirō yaku Genji monogatari* [*Historia de Genji en tercera versión de Tanizaki Jun'ichirō*], Tokio, Chūō Kōron, 1964; la edición citada para la tesis es de Tokio, Chūō Kōron Shinsha, 1973

谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, にくまれ口 *Nikumare-guchi* [*Habladuría mordaz*], Tokio, Fujin Kōron, 1965; la obra citada en la tesis está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一巻 *Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkan* [*Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol.21*], Tokio, Chūō Kōron, 1983

谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 七十九歳の春 *Nanajū-kyū sai no haru* [*La primavera de setenta y nueve años*], Tokio, Chūō Kōron, 1965

谷崎潤一郎 Tanizaki Jun'ichirō, 潤一郎訳 源氏物語巻一 序 *Jun'ichirō yaku Genji monogatari kan-ichi jo* [*Prólogo de la Historia de Genji Vol.1, traducido por Jun'ichirō*], Tokio, Chūō Kōron, 1973

## 2. Fuentes secundarias: bibliografía sobre Tanizaki Jun'ichirō y obras mencionadas por él

芥川龍之介 Akutagawa Ryūnosuke, 新潮合評会 *Shinchō gōhyōkai* [*La tertulia de críticas literarias, celebrada por Shinchō*], Tokio, Shinchō, 1927 en Chiba Shunji (ed.), 芥川 vs 谷崎論争 *Akutagawa vs Tanizaki ronsō* [*Los debates entre Akutagawa y Tanizaki*], Tokio, Kōdan-sha Bungei Bunko, 2017

芥川龍之介 Akutagawa Ryūnosuke, 文芸的な、余りに文芸的な *Bungeiteki na, amari ni bungeiteki na* [*Espíritu demasiado literario*], Tokio, Kaizō, 1927, en Chiba Shunji (ed.), 芥川 vs 谷崎論争 *Akutagawa vs Tanizaki ronsō* [*Los debates entre Akutagawa y Tanizaki*], Tokio, Kōdan-sha Bungei Bunko, 2017

天澤退二郎 Amazawa Taijirō, "母親のまなざし" "Hahaoya no manazashi" ["La mirada de su madre"], en Aiga Tetsuo (ed.), 群像日本の作家8 谷崎潤一郎 *Gunzō Nihon no sakka 8 Tanizaki Jun'ichirō* [*Figuras de escritores japoneses 8 Tanizaki*

*Jun'ichirō*], Tokio, Shōgaku-kan, 1991

Anthony H. Chambers, "春のなごりに —政治小説としての『細雪』—" "Haru no nagori ni —seiji-shōsetsu toshiteno *Sasameyuki*—" ["Lo que queda de la primavera —*Las hermanas Makioka* como una novela política—"] en Adriana Boscaro (ed.), 谷崎潤一郎国際シンポジウム *Tanizaki Jun'ichirō Kokusai Sinpojiumu [Tanizaki Jun'ichirō, An International Symposium]*, Tokio, Chūō Kōron, 1997

浅見淵 Asami En, "「細雪」の世界" "*Sasameyuki no sekai*" ["El mundo descrito en *Las hermanas Makioka*"] en Aiga Tetsuo (ed.), 群像日本の作家8 谷崎潤一郎 *Gunzō Nihon no sakka 8 Tanizaki Jun'ichirō [Figuras de escritores japoneses Vol. 8 Tanizaki Jun'ichirō]*, Tokio, Shōgaku-kan, 1991

千葉俊二 Chiba Shunji, "谷崎潤一郎マゾヒズム小説解題" "Tanizaki Jun'ichirō Mazohizumu shōsetsu-shū kaidai" ["análisis de Recopilación de novelas de género masoquista de Tanizaki Jun'ichirō"], Tokio, Shūei-sha Bunko, 2010

ドナルド・キーン Donald Keene, 日本文学の歴史 12 *Nihon bungaku no rekishi 12 [Historia de la literatura japonesa 12]*, traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995

円地文子 Enchi Fumiko, "源氏物語に架けた橋" "*Genji monogatari ni kaketa hashi*" ["El sueño que confió a la *Historia de Genji*"], en Aiga Tetsuo (ed.), 群像 日本の作家 8 谷崎潤一郎 *Gunzō Nihon no sakka 8 Tanizaki Jun'ichirō [Figuras de escritores japoneses 8 Tanizaki Jun'ichirō]*, Tokio, Shōgaku-kan, 1991

細江光 Hosoe Hikaru, "マゾヒズム" "*Mazohizumu*" ["Masoquismo"], 千葉俊二編 Chiba Shunji (ed.) en, 谷崎潤一郎必携 *Tanizaki Jun'ichirō hikkei [Compendio de Tanizaki Jun'ichirō]*, Tokio, Gakutō-sha, 2002

池田弥三郎 Ikeda Yasaburō, "解説 潤一郎訳源氏物語" "*Kaisetsu Jun'ichirō yaku Genji monogatari*" ["Reseña de la *Historia de Genji*, la versión por Jun'ichirō"], Tokio, Chūkō Bunko, 1973

磯田光一 Isoda Kōichi, "谷崎潤一郎 —人と文学—" ["Tanizaki Jun'ichirō —hito to bungaku—"] / "Tanizaki Jun'ichirō, su personalidad y su mundo literario", reseña de 痴人の愛 (*Chijin no ai / Naomi*), Tokio, Shinchō Bunko, 1947

稲澤秀夫 Inazawa Hideo, 谷崎潤一郎の世界 —西洋と日本のかかわり— *Tanizaki Jun'ichirō no sekai —Seiyō to Nihon no kakawari— [El mundo de Tanizaki Jun'ichirō —la relación entre Occidente y Japón]*, Tokio, Shisō-sha, 1981

- 井上健 Inoue Ken, 文豪の翻訳力 近現代日本の作家翻訳 谷崎潤一郎から村上春樹まで  
*Bungō no honyaku-ryoku —Kingendai Nihon no sakka honyaku, Tanizaki Jun'ichirō kara Murakami Haruki made—* [El valor de escritores como traductor —la traducción por los escritores japoneses modernos y contemporáneos desde Tanizaki Jun'ichirō hasta Murakami Haruki—], Tokio, Takeda Random House Japan Co. Ltd., 2011
- 伊吹和子 Ibuki Kazuko, "源氏物語" "Genji monogatari" ["la Historia de Genji"], en 千葉俊二編 en Chiba Shunji (ed.), 谷崎潤一郎必携 *Tanizaki Jun'ichirō hikkei* [Compendio de Tanizaki Jun'ichirō], Tokio, Gakutō-sha, 2002
- 小林秀雄 Kobayashi Hideo, "谷崎潤一郎" "Tanizaki Jun'ichirō" ["Tanizaki Jun'ichirō"], 相賀徹夫編 en Aiga Tetsuo (ed.), 群像日本の作家 8 谷崎潤一郎 *Gunzō Nihon no sakka 8 Tanizaki Jun'ichirō* [Figuras de escritores japoneses 8 Tanizaki Jun'ichirō], Tokio, Shōgaku-kan, 1991
- 河野仁昭 Kōno Hitoaki, 谷崎潤一郎 —京都への愛着— *Tanizaki Jun'ichirō —Kyōto heno aichaku—* [Tanizaki Jun'ichirō —su apego a Kioto—], Kioto, El Periódico de Kioto, 1992
- 前田久徳 Maeda Hisanori, "「細雪」の変容" "Sasameyuki no henyō" ["La heterogeneidad de *Las hermanas Makioka*"], en 千葉俊二編 en Chiba Shunji (ed.), 谷崎潤一郎必携 *Tanizaki Jun'ichirō hikkei* [Compendio de Tanizaki Jun'ichirō], Tokio, Gakutō-sha, 2002
- 三島由紀夫 Mishima Yukiko, "谷崎潤一郎について" "Tanizaki Jun'ichirō ni tsuite" ["Sobre Tanizaki Jun'ichirō"], 相賀徹夫編 en Aiga Tetsuo (ed.), 群像日本の作家 8 谷崎潤一郎 *Gunzō Nihon no sakka 8 Tanizaki Jun'ichirō* [Figuras de escritores japoneses Vol.8 Tanizaki Jun'ichirō], Tokio, Shōgaku-kan, 1991
- 中村光夫 Nakamura Mitsuo, 谷崎潤一郎論 *Tanizaki Jun'ichirō ron* [Ensayo sobre Tanizaki Jun'ichirō], Tokio, Kōdan-sha Bungei Bunko, 2015
- 西原大輔 Nishihara Daisuke, "エキゾチズム" "Ekizochishizumu" ["Exotismo"], 千葉俊二編 en Chiba Shunji (ed.), 谷崎潤一郎必携 *Tanizaki Jun'ichirō hikkei* [Compendio de Tanizaki Jun'ichirō], Tokio, Gakutō-sha, 2002
- 西村孝次 Nishimura Kōji, "春琴抄"解説 "Shunkin-shō kaisetsu" ["reseña de *Retrato de Shunkin*"], versión de bolsillo, Tokio, Shinchō Bunko, 1951
- 野口武彦 Noguchi Takehiko, "「痴人の愛」について" "Chijin no ai ni tsuite" ["reseña

sobre *Naomi*"], Tokio, Shinchō Bunko, 1947

- 野口武彦 Noguchi Takehiko, "故郷としての異郷 — 関西移住と「古典回帰」をめぐる —" "Kokyō to shitenō ikyō — Kansai ijū to "koten kaiki" wo megutte —" ["La tierra extraña que se convirtió en su tierra natal — entorno del traslado a Kansai y su "retorno a lo tradicional" —"], en 相賀徹夫編集 Aiga Tetsuo (ed.), 群像日本の作家 8 谷崎潤一郎 *Gunzō Nihon no sakka 8 Tanizaki Jun'ichirō* [Figuras de escritores japoneses 8 Tanizaki Jun'ichirō], Tokio, Shōgaku-kan, 1991
- 野崎歎 Nozaki Kan, 谷崎潤一郎と異国の言語 *Tanizaki Jun'ichirō to ikoku no gengo* [Tanizaki Jun'ichirō y las lenguas extranjeras], Kioto, Jinbun Shoin, 2003
- 佐藤亮一 Satō Ryōichi, 新潮日本文学アルバム 谷崎潤一郎 *Sincho Nihon bungaku album, Tanizaki Jun'ichirō* [Album de la literatura japonesa de la edición Shinchō, Tanizaki Jun'ichirō], Tokio, Shinchō, 1985
- 清水良典 Shimizu Yoshinori, "映画" "Eiga" ["La cinematografía"], 千葉俊二編 en Chiba Shunji (ed.), 谷崎潤一郎必携 *Tanizaki Jun'ichirō hikkei* [Compendio de Tanizaki Jun'ichirō], Tokio, Gakutō-sha, 2002
- 塩崎文雄 Shiozaki Fumio, "老い" "Oi" ["La vejez"], en 千葉俊二編 en Chiba Shunji (ed.), 谷崎潤一郎必携 *Tanizaki Jun'ichirō hikkei* [Compendio de Tanizaki Jun'ichirō], Tokio, Gakutō-sha, 2002
- 渡辺たおり Watanabe Taori, 花は桜、魚は鯛 — 祖父谷崎潤一郎の思い出 — *Hana wa sakura, sakana wa tai — sofū Tanizaki Jun'ichirō no omoide* [Si pregunta por flores es cerezo, si pregunta por pescado es besugo — el recuerdo de mi abuelo Tanizaki Jun'ichirō —], Tokio, Chūkō bunko, 2000
- 山本健吉 Yamamoto Kenkichi, "解説 鍵・瘋癲老人日記" "Kaisetsu Kagi / Fūten rōjin nikki" ["reseña de *La llave y Diario de viejo loco*"], Tokio, Shinchō Bunko, 1968
- 四方田犬彦 Yomota Inuhiko, "モダニスト潤一郎" "Modanisuto Jun'ichirō" ["Modernista Junichiro"], en Abe Harumasa (ed.), 谷崎潤一郎 没後五十年、文学の奇蹟 *Tanizaki Jun'ichirō — botsugo gojū-nen, bungaku no kiseki—* [Tanizaki Jun'ichirō — cincuenta años después de su muerte, el milagro de la literatura —], Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2015

### 3. Fuentes secundarias: bibliografía general

秋山虔 Akiyama Ken, 源氏物語 <若い人への古典案内> *Genji monogatari, <wakai*



*hito heno koten annai* > [la *Historia de Genji* <guía de la obra clásica para jóvenes>], Tokio, Shakai Shisō-sha, 1971

秋山虔 Akiyama Ken, "大正期の源氏物語研究" "Taishō-ki no Genji monogatari kenkyū" ["Estudios acerca de la Historia de Genji en la era Taishō], en la revista *国文学 解釈と鑑賞*, 特集・源氏物語 – 研究史と享受史– *Kokubungaku kaisyaku to kanshō, tokushū Genji monogatari – kenkyū-shi to kyōju-shi–* [La literatura japonesa, su interpretación y apreciación, número especial acerca de la Historia de Genji – la historia de sus estudios y de sus privilegios–], Tokio, Shibun-dō, 1983

秋山駿 Akiyama Shun, "解説 極楽とんぼ" "Kaisetsu Gokuraku-tonbo" ["reseña de *La vida de un optimista innato*"], Tokio, Iwanami Bunko, 1993

作者不詳 Anónimo, *伊勢物語 Ise monogatari (Cantares de Ise)*, 900?; traducido por Antonio Cabezas, Madrid, Hiperión, 1979, y por Jordi Mas López, Madrid, Editorial Trotta, 2010

Blai Guarné, *La escritura de lo ajeno. Ambivalencia e hibridación en el katakana japonés*, *QuAderns-e, Institut Català d'Antropologia, Número 19 (1), 2014, ISSN: 1696-8298*

Charles Baudelaire, *El esplín de París (Pequeños poemas en prosa)*, traducido por Francisco Torres Monreal, Madrid, Alianza editorial, 1999

ドナルド・キーン Donald Keene, *日本の文学 Nihon no bungaku [La literatura del Japón]*, Tokio, Chūkō Bunko, 1979

ドナルド・キーン Donald Keene, *日本の作家 Nihon no sakka [Los escritores de Japón]*, Tokio, Chūkō Bunko, 1978

ドナルド・キーン Donald Keene, *日本文学の歴史 9 Nihon bungaku no rekishi 9 [Historia de la literatura japonesa 9]*, Tokio, Chūō Kōron, 1996

ドナルド・キーン Donald Keene, *日本文学の歴史 10 Nihon bungaku no rekishi 10 [Historia de la literatura japonesa 10]*, traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995

ドナルド・キーン Donald Keene, *日本文学の歴史 11 Nihon bungaku no rekishi 11 [Historia de la literatura japonesa 11]*, traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995

ドナルド・キーン Donald Keene, *日本文学の歴史 13 Nihon bungaku no rekishi 13*

- [*Historia de la literatura japonesa 13*], traducido por Tokuoka Takao, Tokio, Chūō Kōron, 1995
- ドナルド・キーン Donald Keene, 日本文学の歴史 14 *Nihon bungaku no rekishi 14* [*Historia de la literatura japonesa 14*], traducido por Kakuchi Yukio, Tokio, Chūō Kōron, 1996
- 江馬務 谷山茂 Ema Tsutomu Taniyama Shigeru, 新国語総覧 *Shin kokugo sōran* [*Nuevo compendio de la lengua japonesa*], Kioto, Kyōtō Shobō, 1969
- 円地文子 Enchi Fumiko, 円地文子訳 源氏物語 卷二 *Enchi Fumiko yaku Genji monogatari kan-ni* [*Historia de Genji, la versión por Enchi Fumiko Vol.2*], Tokio, Shinchō Bunko, 1980
- フランス国立東洋言語文化大学日本研究センター INALCO, 谷崎潤一郎パリ国際シンポジウム 谷崎潤一郎 —境界を超えて [*Tanizaki Jun'ichirō, ou l'écriture par-delà les frontières*], [www.inalcocej.free.fr](http://www.inalcocej.free.fr) (último acceso, 15 junio 2020)
- Hans Christian Andersen, 即興詩人 *Sokkyō shijin (El improvisador)*, traducido por 森鷗外 Mori Ōgai, Tokio, Chikuma Shobō, 1995
- Hans Christian Andersen, 即興詩人 *Sokkyō shijin (El improvisador)*, traducido por 神西清 Jinzai Kiyoshi, Sawa shuppan, 2015; la versión citada para la tesis es de Kindle
- 服部四郎 Hattori Shirō, 日本語の系統 *Nihongo no keitō [Genealogía de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Bunko, 1999
- 樋口清之 Higuchi Kiyoyuki, 関東人と関西人 —二つの歴史、二つの文化— *Kantō-jin to kansai-jin —futatsu no rekishi, futatsu no bunka—* [*La gente de Kanto y la de Kansai — las dos historias y las dos culturas—*], Tokio, PHP Bunko, 2015
- 井伊春樹 Ii Haruki, "院政期・鎌倉期の源氏物語研究" "Insei-ki Kamakura-ki no Genji monogatari kenkyū" ["Estudios acerca de la Historia de Genji a lo largo de la época gobernada por los emperadores eméritos y la época Kamakura"], en la revista 国文学 解釈と鑑賞, 特集・源氏物語 —研究史と享受史 *Kokubungaku kaisyaku to kanshō, tokushū Genji monogatari —kenkyū-shi to kyōju-shi* [*La literatura japonesa, su interpretación y apreciación, número especial acerca de la Historia de Genji — la historia de sus estudios y de sus privilegios—*], Tokio, Shibun-dō, 1983
- 泉鏡花 Izumi Kyōka, 外科室 *Gekashitsu [El quirófano]*, Tokio, revista Bungei Club,

1895; el texto citado para la tesis es de versión Kindle

泉鏡花 Izumi Kyōka, 高野聖 *Kōya hijiri* [*Un santo del monte Kōya*], Tokio, Shin-Shōsetsu, 1900; la obra citada para la tesis está incluida en edición de bolsillo 歌行灯・高野聖 *Uta-andon & Kōya hijiri* [*El cante del teatro Nō & Un santo del monte Kōya*], Tokio, Shinchō, 1950

泉鏡花 Izumi Kyōka, 国貞えがく *Kunisada egaku* [*Las estampas xilográficas de Kunisada*]; la obra citada para la tesis está incluida en edición de bolsillo 歌行灯・高野聖 *Uta-andon & Kōya hijiri* [*El cante del teatro Nō & Un santo del monte Kōya*], Tokio, Shinchō, 1950

稲賀敬二 Inaga Keiji, "室町期の源氏物語研究" "Muromachi-ki no Genji monogatari kenkyū" ["Estudios acerca de la Historia de Genji en la época Muromachi"], en la revista 国文学 解釈と鑑賞, 特集・源氏物語 – 研究史と享受史 – *Kokubungaku kaisyaku to kanshō, tokushū Genji monogatari – kenkyū-shi to kyōju-shi* [*La literatura japonesa, su interpretación y apreciación, número especial acerca de la Historia de Genji – la historia de sus estudios y de sus privilegios –*], Tokio, Shibun-dō, 1983

岩中祥史 Iwanaka Yoshifumi, 出身県でわかる人の性格 県民性の研究 *Shusshin-ken de wakaru hito no seikaku – kenmin-sei no kenkyū –* [*El carácter personal generalizado depende de su oriundez – la observación sobre la idiosincrasia en cada provincia*], Tokio, Shinchō Bunko, 2003

寿岳章子 Jugaku Akiko, "敬語と文体" "Keigo to buntai" ["Las expresiones respetuosas y el estilo literario"], Agencia de Asuntos Culturales japonesa (ed.) en 日本語と日本語教育 – 文法編 – *Nihongo to nihongo kyōiku – bunpo-hen –* [*La lengua japonesa y su didáctica, – la gramática –*], Tokio, Imprenta del Ministerio de Hacienda, 1973

角田光代 Kakuta Mitsuyo, 角田光代訳 源氏物語 上 *Kakuta Mitsuyo yaku Genji monogatari jō* [*Historia de Genji, la versión por Kakuta Mitsuyo, la primera parte*]; la obra está incluida en 日本文学全集 *Nihon bungaku zenshū* [*Obras completas de la literatura japonesa*], Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 2017

金沢庄三郎 Kanazawa Shōzaburō, 日韓両国同系統論 *Nikkan ryōkokugo dōkeitō-ron* (*The Common Origin of the Japanese and Korean Languages*), Tokio, Sansei-dō Shoten, 1910

- 亀井孝, 大藤時彦, 山田俊雄, Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, 日本語の歴史 1 — 民族のことばの誕生— *Nihongo no rekishi 1 — Minzoku no kotoba no tanjō— [La historia de la lengua japonesa 1 — El nacimiento de la lengua de un pueblo— ]*, Tokio, Heibon-sha Library, 2006
- 亀井孝, 大藤時彦, 山田俊雄, Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, 日本語の歴史 2 — 文字とのめぐりあい— *Nihongo no rekishi 2 — Moji tonon meguriai— [La historia de la lengua japonesa 2 — Encuentro con la escritura— ]*, Tokio, Heibon-sha Library, 2006
- 亀井孝, 大藤時彦, 山田俊雄, Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, 日本語の歴史 4 — 移りゆく古代語— *Nihongo no rekishi 4 — Utsuriyuku kodai-go— [La historia de la lengua japonesa 4 — La transición de la lengua del tiempo antiguo— ]*, Tokio, Heibon-sha Library, 2007
- 亀井孝, 大藤時彦, 山田俊雄, Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, 日本語の歴史 5 — 近代語の流れ— *Nihongo no rekishi 5 — Kindai-go no nagare— [La historia de la lengua japonesa 5 — La evolución hacia la lengua moderna— ]*, Tokio, Heibon-sha Library, 2007
- 亀井孝, 大藤時彦, 山田俊雄, Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, 日本語の歴史 6 新しい国語への歩み *Nihongo no rekishi 6 — Atarashii kokugo heno ayumi— [La historia de la lengua japonesa 6 — El avance hacia el nuevo japonés— ]*, Tokio, Heibon-sha Library, 2007
- 亀井孝, 大藤時彦, 山田俊雄, Kamei Takashi, Ōtō Tokihiko, Yamada Toshio, 日本語の歴史 7 世界の中の日本語 *Nihongo no rekishi 7 — Sekai no naka no nihongo— [La historia de la lengua japonesa 7 — La posición del japonés en el mundo— ]*, Tokio, Heibon-sha Library, 2007
- 神野藤昭夫 Kannotō Akio, "戦前の源氏物語研究" "Senzen no Genji monogatari kenkyū" ["Estudios acerca de la Historia de Genji en tiempos de preguerra"], en la revista *国文学 解釈と鑑賞, 特集・源氏物語 — 研究史と享受史— Kokubungaku kaisyaku to kanshō, tokushū Genji monogatari — kenkyū-shi to kyoōju-shi [La literatura japonesa, su interpretación y apreciación, número especial acerca de la Historia de Genji — la historia de sus estudios y de sus privilegios— ]*, Tokio, Shibun-dō, 1983
- 紀貫之 Ki no Tsurayuki, 土佐日記 *Tosa nikki (Diario de Tosa)*, 934?; trducido por

- Iván A. Pinto Román y Hiroko Izumi Shimono, Perú, Pontífica Universidad Católica del Perú, 2004
- 金田一春彦 *Kindaichi Haruhiko*, 日本語(上) *Nihongo, la primera parte [La lengua japonesa, la primera parte]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 1988
- 金田一春彦 *Kindaichi Haruhiko*, 日本語(下) *Nihongo (ge) [La lengua japonesa, la segunda parte]*, Tokio Iwanami Shinsho, 1988
- 鴻巣友季子 *Kōnosu Yukiko*, 明治大正翻訳ワンダーランド *Meiji Taishō honyaku wonderland [Meiji y Taishō, las épocas de mil asombros para las traducciones]*, Tokio, Shinchō Shinsho, 2005
- 小西甚一 *Konishi Jin'ichi*, 日本文学史 *Nihon bungaku-shi [Historia de la literatura japonesa]*, Tokio, Kōdansha Gakujutsu Bunko, 1993
- 小松茂美 *Komatsu Shigemi*, かな — その成立と変遷 — *Kana — sono seiritsu to henshen— [Kana — su aparición y transición— ]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 1975
- 今野真二 *Konno Shinji*, 百年前の日本語 *Hyakunenmae no nihongo [El japonés de hace cien años]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2012
- 今野真二 *Konno Shinji*, 日本語の近代 — 外された漢語 — *Nihongo no kindai — hazusareta kango— [La era moderna de la lengua japonesa — las palabras de origen chino olvidadas— ]*, Tokio, Chikuma Shinsho, 2014
- 今野真二 *Konno Shinji*, かなづかいの歴史 日本語を書くということ *Kanazukai no rekishi — nihongo wo kaku to iu koto— [El proceso del uso de kana — lo que significa escribir en japonés— ]*, Tokio, Chūkō Shinsho, 2014
- 今野真二 *Konno Shinji*, 図説 日本語の歴史 *[Zusetsu nihongo no rekishi / La historia de la lengua japonesa con ilustraciones]*, Tokio Kawade Shobō Shinsha, 2015
- 久保田万太郎 *Kubota Mantarō*, 露芝 *Tsuyushiba [Rocío caído en la hierba]*, Tokio, Periódico Tōkyō Nichi-Nichi, 1921; la versión citada en la tesis es de la edición Kindle
- 久保田万太郎 *Kubota Mantarō*, 春泥 *Shundeī [Un cuadro de gente en el fango]*, Osaka, Periódico Ōsaka Asahi, 1928; la obra citada para la tesis está incluida en 筑摩現代文学大系 22 里見弴・久保田万太郎 *Chikuma gendai bungaku taikai 22 Satomi Ton & Kubota Mantarō [Antología de la literatura contemporánea de Chikuma 22 Satomi Ton & Kubota Mantarō]*, Tokio, Chikuma Shobō, 1978
- 久保田万太郎 *Kubota Mantarō*, 三の酉 *San no tori [La tercera feria del día de Gallo]*,

- Tokio, Chūō Kōron, 1956; la obra citada para la tesis está incluida en 筑摩現代文学大系 22 里見弴・久保田万太郎 *Chikuma gendai bungaku taikai 22 Satomi Ton & Kubota Mantarō* [Antología de la literatura contemporánea de Chikuma 22 Satomi Ton & Kubota Mantarō], Tokio, Chikuma Shobō, 1978
- Lone Takeuchi, *The Structure and History of Japanese from Yamatokotoba to Nihongo*, London Longman, 1999
- Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility – A history of translation*, Londres, Routledge, 1995
- 前田愛 Maeda Ai, 近代文学の胎動 *Kindai bungaku no taidō* [Los primeros movimientos de la literatura], 三好行雄 編 Miyoshi Yukio (ed.) en, 近代日本文学史 *Kindai Nihon bungaku-shi* [La historia de la literatura japonesa moderna], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975
- 前田勇 Maeda Isamu, 大阪弁 *Ōsaka-ben* [El lenguaje de Osaka], Tokio, Periódico de Asahi, 1977
- 牧野陽子 Makino Yōko, ラフカディオ・ハーン – 異文化の果てに – *Lafcadio Hearn – ibunka no hate ni –* [Lafcadio Hearn, al final de las experiencias en una cultura diferente], Tokio, Chūkō Shinsho, 1992
- Manuel Seco Reymundo, Olimpia Andrés Puente y Cabino Ramos Conzález (eds.), *Diccionario del español actual, Volmen I*, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, S.A., 1999
- 松村明 山口明穂 和田利政 編 Matsumura Akira Yamaguchi Akiho Wata Toshimasa (eds.), 旺文社 古語辞典 *Ōbun-sha Kogo jiten* [Diccionario del japonés clásico de la editorial Ōbun-sha], Tokio, Ōbun-sha, 1960
- 三浦勝也 Miura Katsuya, 近代日本語と文語文 – 今なお息づく美しきことば – *Kindai nihongo to bungo-bun – Imanao ikizuku utsukushiki kotoba –* [El japonés moderno y textos en japonés literario clásico – el bello lenguaje que aún sobrevive –], Tokio, Bensei Shuppan, 2014
- 水島吉隆 Mizushima Yoshitaka, 日本の近代 100 年史 *Nihon no kindai 100-nenshi* [La historia de Japón moderno de los últimos 100 años], Tokio, Editorial Kawade Shobō Shinsha, 2011
- 水原明人 Mizuhara Akito, 江戸語・東京語・標準語 *Edo-go, Tōkyō-go, hyōjun-go* [Los lenguajes de Edo, de Tokio y del estándar], Tokio, Kōdan-sha Gendai Shinsho,

1994

三谷邦明 Mitani Kuniaki, "明治期の源氏物語研究" "Meiji-ki no Genji monogatari kenkyū" ["Estudios acerca de la Historia de Genji en la era Meiji"], en la revista 国文学 解釈と鑑賞, 特集・源氏物語 – 研究史と享受史– *Kokubungaku kaisyaku to kanshō, tokushū Genji monogatari – kenkyū-shi to kyōju-shi* [La literatura japonesa, su interpretación y apreciación, número especial acerca de la Historia de Genji – la historia de sus estudios y de sus privilegios–], Tokio, Shibun-dō, 1983

三好行雄 Miyoshi Yukio, 文学的近代の成立 *Bungaku-teki kindai no seiritsu* [La formación de la era moderna a través de los movimientos literarios], 三好行雄編 Miyoshi Yukio (ed.) en *Kindai Nihon bungaku-shi* [La historia de la literatura japonesa moderna], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975

武者小路実篤 Mushanokōji Saneatsu, お目出たき人 *Omedetaki hito* [Un hombre ingenuo], Tokio, Rakuyō-dō, 1911; la obra citada en la tesis es de la versión de bolsillo, Tokio, Shinchō Bunko, 2000

武者小路実篤 Mushanokōji Saneatsu, 幸福な家族 *Kōfuku na kazoku* [La felicidad de la familia Sada], Tokio, Chūō Kōron, 1940; la obra citada para la tesis es de la versión Kindle

森鷗外 Mori Ōgai, 半日 *Hannichi* [Los sucesos de un día], Tokio, revista Subaru No. 3, 1909; la versión citada para la tesis es de Kindle

森鷗外 Mori Ōgai, かのよう *Kano yōni* [Así será], Tokio, Chūō Kōron, 1912; la versión citada en la tesis está incluida en 阿部一族・舞姫 *Abe ichizoku & Maihime* [El clan Abe & La bailarina], Tokio, Shinchō Bunko, 1968

紫式部 Murasaki Shikibu, 源氏物語 第一巻 桐壺～若紫 *Genji monogatari dai ikkan Kiritsubo - Wakamurasaki* (Historia de Genji Vol.1 Kiritsubo - Wakamurasaki), con el comentario de 玉上琢弥 Tamagami Takuya, Tokio, Kadokawa Sofía Bunko, 2014, versión Kindle

紫式部 Murasaki Shikibu, 源氏物語 第三巻 須磨～松風 *Genji monogatari dai san-kan Suma - Matsukaze* (Historia de Genji Vol.3 Suma - Matsukaze), con el comentario de 玉上琢弥 Tamagami Takuya, Tokio, Kadokawa Sofía Bunko, 2014, versión Kindle

中里介山 Nakazato Kaizan, 大菩薩峠 *Daibosatsu tōge* [El puerto montañoso de

- Daibosatsu], Tokio, Periódico Miyako, Periódico Mainichi y Periódico Yomiuri, 1913-1935; la obra citada para la tesis es de versión Kindle
- 中里介山 Nakazato Kaizan, 余は大衆作家にあらず *Yo wa taishū sakka ni arazu [Yo no soy escritor de novelas populares]*, Tokio, Rinjin no Tomo, 1934; la obra está incluida en 中里介山全集第二十巻 *Nakazato Kaizan zenshū dai nijukkan [Obras completas de Nakazato Kaizan, Vol.20]*, Tokio, Chikuma Shobō, 1972; el pasaje citado es de edición Kindle
- 長島要一 Nagashima Yōichi, 森鷗外 —文化の翻訳者— *Mori Ōgai —Bunka no hon'yaku-sha— [Mori Ōgai —el hombre que hacía la transferencia de la cultura—]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2005
- 中村桃子 Nakamura Momoko, 女ことばと日本語 *Onna kotoba to nihongo [El lenguaje femenino y la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2012
- 成瀬正勝 阿部秋生 Naruse Masakatsu y Abe Akio, 新日本文学史 *Shin Nihon bungaku-shi [La nueva historia de la literatura japonesa]*, Tokio, Tōkyō Shoseki, 1973
- 大久保典夫 Ōkubo Norio, 戦後文学の動向 *Sengo bungaku no dōkō [Los movimientos de la literatura postguerra]*, 三好行雄編 Miyoshi Yukio (ed.) en 近代日本文学史 *Kindai Nihon bungaku-shi [La historia de la literatura japonesa moderna]*, Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975
- 大野晋 Ōno Susumu, 日本語の起源 *Nihongo no kigen [El origen del japonés]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 1994
- 大谷晃一 Ōtani Kōichi, 大阪学 *Ōsaka-gaku [Observaciones sobre Osaka]*, Tokio, Shinchō Bunko, 1997
- 岡倉天心 Okakura Tenshin, 茶の本 *Cha no hon (Libro de Té / The Book of Tea)*, traducido al inglés por Oketani Hideaki, Tokio, Kōdan-sha Gakujutsu Bunko, 2002
- 岡本勲 Okamoto Isao, 明治諸作家の文体 *Meiji shosakka no buntai [El estilo literario de los escritores de la era Meiji]*, Tokio, Kasama Shoin, 1980
- 奥野健男 Okuno Takeo, 日本文学史 —近代から現代へ— *Nihon bungaku-shi —kindai kara gendai he— [Historia de la literatura japonesa —de la era moderna a la contemporánea—]*, Tokio, Chūkō Shinsho, 1970
- 佐伯彰一 Saeki Shōichi, 人と文学 *Hito to bungaku [Los autores y su literatura]*, 1966;



- incluido en 筑摩現代文学大系 22 里見弴・久保田万太郎 *Chikuma gendai bungaku taikai 22 Satomi Ton & Kubota Mantarō* [Antología de la literatura contemporánea de Chikuma 22 Satomi Ton & Kubota Mantarō], Tokio, Chikuma Shobō, 1978
- 坂野潤治 Sakano Junji, 日本近代史 *Nihon kindai-sh* [La historia de Japón moderno], Tokio, Chikuma Shinsho, 2012.
- 坂本明 Sakamoto Akira, 日本史 *Nihonshi* [La historia japonesa], Osaka, Juken Kenkyū-sha, 1969
- 笹原宏之 Sasahara Hiroyuki, 訓読みの話 漢字文化と日本語 *Kun-yomi no hanashi —kanji bunka to nihongo* [Teoría sobre kun-yomi —la cultura de los kanji y la lengua japonesa—], Tokio, Kadokawa Sofía Bunko, 2014
- 佐藤春夫 Satō Haruo, 西班牙犬の家 *Spain-ken no ie* [Una casa misteriosa donde vive el perro español], Tokio, Seiza, 1917; la versión citada en la tesis está incluida en 新学社近代浪漫派文庫 佐藤春夫 27 *Shingaku-sha Kindai roman-ha bunko Satō Haruo 27 / Edición por la editorial Shingaku-sha, Biblioteca del romanticismo moderno Satō Haruo 27*, Kioto, Singaku-sha, 2004
- 佐藤春夫 Satō Haruo, オカアサン *Okāsan* [¡Mamá!], Tokio, revista Josei, 1926; la versión citada para la tesis es de la edición Kindle
- 佐藤勝 Satō Masaru, 転形期の文学 —近代から現代へ— *Tenkei-ki no bungaku —kindai kara gendai he—* [La literatura del momento de transformación —de la era moderna a la era contemporánea—], 三好行雄編 Miyoshi Yukio (ed.) en 近代日本文学史 *Kindai Nihon bungaku-shi* [La historia de la literatura japonesa moderna], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975
- 佐藤勝 Satō Masaru, 昭和文学の展開 *Shōwa bungaku no tenkai* [La evolución de la literatura de la era Shōwa], 三好行雄編 Miyoshi Yukio (ed.) en 近代日本文学史 *Kindai Nihon bungaku-shi* [La historia de la literatura japonesa moderna], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975
- 佐藤泰正 Satō Yasumasa, 市民文学の諸相 —芥川を視座として— *Shimin bungaku no shosō —Akutagawa wo shiza toshite—* [Los aspectos de la literatura popular —Akutagawa y su entorno—], 三好行雄編 Miyoshi Yukio (ed.) en 近代日本文学史 *Kindai Nihon bungaku-shi* [La historia de la literatura japonesa moderna], Tokio, Yūikaku Sōsho, 1975

- 里見淳 Satomi Ton, 善心悪心 *Zenshin akushin [El corazón puro y los pensamientos endiablados]*, Tokio, Shunyō-dō, 1916; la obra citada para la tesis está incluida en 筑摩現代文学大系 22 里見淳・久保田万太郎 *Chikuma gendai bungaku taikai 22 Satomi Ton & Kubota Mantarō [Antología de la literatura contemporánea de Chikuma 22 Satomi Ton & Kubota Mantarō]*, Tokio, Chikuma Shobō, 1978
- 里見淳 Satomi Ton, 彼岸花 *Higanbana [Flor de infierno]*, Tokio, Bungei Shunjū, 1958; la obra citada para la tesis está incluida en 筑摩現代文学大系 22 里見淳・久保田万太郎 *Chikuma gendai bungaku taikai 22 Satomi Ton & Kubota Mantarō [Antología de la literatura contemporánea de Chikuma 22 Satomi Ton & Kubota Mantarō]*, Tokio, Chikuma Shobō, 1978
- 里見淳 Satomi Ton, 極楽とんぼ *Gokuraku-tonbo [La vida de un optimista innato]*, Tokio, Chūō Kōron, 1961; la obra citada para la tesis está incluida en 極楽とんぼ 他一篇 *Gokuraku-tonbo, hoka ippen [La vida de unoptimista innato y otro cuento]*, Tokio, Iwanami Bunko, 1993
- 世界大百科事典第2版 *[Sekai daihyakka jiten dai-2 han / Enciclopedia del Mundo, la segunda edición]*, Heibon-sha Limited, Tokio, kotobank.jp. (último acceso, 20 febrero 2020)
- 関川夏央 Sekikawa Natsuo, 二葉亭四迷の明治四十一年 *Futabatei Shimei no Meiji yonjū-ichi nen [Lo que significaba el año 41 de la era Meiji para Futabatei Shimei]*, Tokio, Bunshun Bunko, 2003
- 関根賢司 Sekine Kenji, "江戸期の源氏物語研究" "Edo-ki no Genji monogatari kenkyū" ["Estudios acerca de la Historia de Genji en la época Edo], en la revista 国文学解釈と鑑賞, 特集・源氏物語 – 研究史と享受史– *Kokubungaku kaisyaku to kanshō, tokushū Genji monogatari – kenkyū-shi to kyōju-shi [La literatura japonesa, su interpretación y apreciación, número especial acerca de la Historia de Genji – la historia de sus estudios y de sus privilegios–]*, Tokio, Shibun-dō, 1983
- 渋川驍 Shibukawa Takeshi, 宇野浩二 – 作家と作品– *Uno Kōji – sakka to sakuhin– [Uno Kōji – su vida y sus obras–]*, reseña en 日本文学全集 30 宇野浩二 *Nihon bungaku zenshū 30 Uno Kōji [Obras completas de la literatura japonesa Vol. 30 Uno Kōji]*, Tokio, Shūei-sha, 1973
- 志賀直哉 Shiga Naoya, 佐々木の場合 *Sasaki no baai [La historia de Sasaki]*, Tokio, Kuroshio, 1917; la versión citada en la tesis está incluida en 小僧の神様・城の崎に

- て *Kozō no kamisama & Kinosaki nite* [Un hombre bondadoso & En Kinosaki], Tokio, Shinchō Bunko, 1968
- 志賀直哉 Shiga Naoya, 城の崎にて *Kinosaki nite* [En Kinosaki], Tokio, Shirakaba, 1917; el pasaje citado en la tesis está incluida en 小僧の神様・城の崎にて *Kozō no kamisama & Kinosaki nite* [Un hombre bondadoso & En Kinosaki], Tokio, Shinchō Bunko, 1968
- 志賀直哉 Shiga Naoya, 万曆赤絵 *Banreki Akae* [Un jarrón con pintura roja de *Banreki*], Tokio, Chūō Kōron, 1933; la obra citada para la tesis está incluida en 万曆赤絵 他二十二編 *Banreki akae, hoka nijū-ni hen* [Un jarrón con pintura roja de *Banreki* y otras veintidos obras], Tokio, Iwanami Bunko, 1968
- 新村出 Shinmura Izuru, 外来語の話 *Gairaigo no hanashi* [Sobre las palabras de origen extranjero], Tokio, Kōdan-sha Bungei Bunko, 1995
- 新村出 編 Shinmura Izuru (ed.), 広辞苑 *Kōjien* [Diccionario de la lengua japonesa], Tokio, Iwanami Shoten, 1995
- 丹波元 *Tanba Hajime*, こんなに違う京都人と大阪人と神戸人 *Konna ni chigau kyōto-jin to ōsaka-jin to kōbe-jin* [La diferencia entre la gente de Kioto, de Osaka y de Kobe], Toko, PHP Bunko, 2003
- 戸川秋骨 *Togawa Shūkotsu*, 翻訳製造株式会社 *Honyaku seizō kabushiki gaisya* [Fabricante de traducciones Cía.], Tokio, Kaizō 1927, versión Kindle
- 上田秋成 Ueda Akinari, 雨月物語 *Ugetsu monogatari* (Cuentos de lluvia y de luna), 1776; traducido por Sakai Kazuya, Madrid, Editorial Trotta, 2002
- 梅棹忠夫 Umesao Tadao (ed.), 日本語大辞典 *Nihongo daijiten* [Gran diccionario de la lengua japonesa], Tokio, Kōdan-sha, 1989
- 宇野浩二 Uno Kōji, 蔵の中 *Kura no naka* [En el depósito de prendas], Tokio, Bunshō Sekai, 1919; la versión empleada para la tesis está incluida en 日本文学全集 30 宇野浩二 *Nihon bungaku zenshū 30 Uno Kōji* [Obras completas de la literatura japonesa Vol. 30 Uno Kōji], Tokio, Shūei-sha, 1973
- 宇野浩二 Uno Kōji, 蔵の中・子を借し屋 あとがき *Kura no naka & Ko wo kashi-ya atogaki* [Epílogo de *En el depósito de prendas* & *Las mujeres que alquilan niños*], Kyōrin-sha Bunko, 1951; la versión citada en la tesis es de la edición Kindle
- 宇野浩二 Uno Kōji, 晴れたり君よ *Haretari kimi yo* [¡Qué buen tiempo hace!], Tokio, Shinchō, 1924; el texto citado para la tesis es de la versión Kindle

- W. G. Aston, *A Comparative Study of the Japanese and Korean Languages*, London, The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, New Series, Vol. 11, No. 3, 1879
- William Hannas, *Asia's Orthographic Dilemma*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997
- Xavier Roca-Ferrer, *Historia de Genji*, Barcelona, Ediciones Destino, S.A., 2007
- 八木書店グループ Yagi shoten group, 円本から文庫本へ【創業者 八木敏夫物語1】  
*En-pon kara bunko-bon he (Sōgyō-sha Yagi Toshio monogatari 1) [De libros económicos a la edición de bolsillo (la historia del fundador, Yagi Toshio 1)]*  
<https://company.books-yagi.co.jp/archives/552> (último acceso, 09 julio 2020)
- 山口仲美 Yamaguchi Nakami, *日本語の歴史 Nihongo no rekishi [La historia de la lengua japonesa]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2006
- 山口仲美 Yamaguchi nakami, *日本語の古典 Nihongo no koten [El japonés clásico en obras clásicas]*, Tokio, Iwanami Shinsho, 2011
- 山口謠司 Yamaguchi Yōji, *日本語の奇跡 –<アイウエオ> と <いろは> の発明– Nihongo no kiseki – <aiueo> to <iroha> no hatsumei– [Milagro del japonés – la creación de <aiueo> e <iroha>– ]*, Tokio, Shinchō Shinsho, 2007
- 山口謠司 Yamaguchi Yōji, *<ひらがな> の誕生 <Hiragana> no tanjō [La creación de <hiragana>]*, Tokio, KADOKAWA Co. Ltd., 2016
- 山口謠司 Yamaguchi Yōji, *日本語通 Nihongo-tsū [Seamos expertos de la lengua japonesa]*, Tokio, Shinchō Shinsho, 2016
- 山下真 Yamashita Makoto, *オーバーシュート、ロックダウン…専門用語なぜカタカナ語ばかり? Overshoot, lock down... senmon yōgo naze katakana-go bakari? [Overshoot, lock down... ¿por qué los términos específicos se escriben todos en katakana?]*  
<https://headlines.yahoo.co.jp/hl?a=20200330-00010001-nishinp-soci>  
(último acceso, 30 de marzo 2020)
- 山本貴光 Yamamoto Takamitsu, *文体の科学 Buntai no kagaku [Estilo literario como una observación científica]*, Tokio, Shinchō, 2015, versión Kindle
- 山本夏彦 Yamamoto Natsuhiko, *文語文 Bungo-bun [Textos en japonés literario clásico]*, Tokio, Bunshun Bunko, 2003
- 山本義隆 Yamamoto Yoshitaka, *近代日本一五〇年 Kindai Nihon 150-nen [El Japón*

*moderno en 150 años*], Tokio, Iwanami Shinsho, 2018.

与謝野徹 Yosano Toru, ラテン語と日本語の語源的関係 *Raten-go to nihongo no gogenteki kankei [La relación etimológica entre el latín y el japonés]*, Tokio, San Paolo, 2006

吉岡郷甫 Yoshioka Kyōsuke, 文語口語対照語法 *Bungo kōgo taishō gohō [La comparación del japonés literario clásico y del moderno]*, Tokio, Kōfūkan Shoten, 1912

吉川慧 Yoshikawa Kei, 新天皇陛下、最初のおことばは「平成流」を踏襲。平易な言葉遣いで国民に呼びかけ *Shin Tennō heika, saisho no okotoba wa "Heisei-ryū" wo tōshū. Heii na kotobazukai de kokumin ni yobikake [El nuevo Emperador, heredado el estilo de la era Heisei para las primeras palabras. Ha hablado al pueblo con las palabras fáciles y claras]*

[www.yahoonews.co.jp](http://www.yahoonews.co.jp) (último acceso, 1 de mayo 2019)

リファレンス協同データベース, Collaborative Reference Database,  
[https://crd.ndl.go.jp/reference/detail?page=ref\\_view&id=1000084083](https://crd.ndl.go.jp/reference/detail?page=ref_view&id=1000084083) (último acceso, 09 julio 2020)

*Britanica International Encyclopedia*, edición digital

[britannica.com](http://britannica.com) (último acceso, 09 julio 2020)

# Anexo I

## Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno<sup>1</sup>

El estilo que emplean los textos japoneses actuales, conocido como estilo de unificación de la lengua hablada y escrita 言文一致体 (*genbun itchi-tai*) o estilo coloquial 口語体 (*kōgo-tai*), comenzó su evolución a mediados de la era Meiji. Puede considerarse que hoy en día este estilo ha alcanzado prácticamente su máximo nivel de desarrollo. Sin embargo, para quienes, como yo, deben utilizarlo cotidianamente, se hacen evidentes varias limitaciones de dicho estilo y la profunda necesidad de mejorarlo aún más. No es posible imponer cambios en las palabras que se difunden en el habla cotidiana, pero sí mejorar los textos escritos si la sociedad se lo propone y los profesores y escritores prestan una atención especial para superar las limitaciones de las que hablamos.

Concretamente, el estilo coloquial de hoy en día es bastante apto para tratar temas de una manera superficial, pero difícilmente permite desarrollar cuestiones teóricas de manera exacta y minuciosa, como sucede en el ámbito de la filosofía. Dicho en pocas palabras: hay muy pocas traducciones de textos filosóficos occidentales que expongan contenidos de manera clara, y mucho menos que contengan pasajes realmente bien escritos. En muchos casos es mejor leer las obras en inglés o alemán, aún teniendo que consultar pacientemente el diccionario, pues así se entienden mejor. Este hecho debe atribuirse más a las limitaciones del estilo coloquial de japonés moderno que a las del traductor. Sería, pues, conveniente utilizar aquellos recursos del estilo clásico que resultaran aplicables en la actualidad, puesto que, a mi parecer, el estilo coloquial moderno desaprovecha por completo las cualidades y ventajas propias de la lengua japonesa.

Huelga decir que un estudio de este aspecto de la lengua puede resultar muy beneficioso y, por este motivo, y basándome en la experiencia que me proporciona mi

---

<sup>1</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 現代口語文の缺點について [*Gendai kōgo-bun no ketten ni tsuite / Las limitaciones del estilo coloquial japonés moderno*], Tokio, Chūō Kōron, 1929; la versión empleada para la traducción está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一卷 [*Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkann / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol. 21*], Tokio, Chūō Kōron, 1958.

profesión, expondré mis opiniones al lector para que pueda formarse una idea general del estado de la cuestión. Queda para los lingüistas la investigación académica y sistemática, que no están en mis manos. Yo me limitaré a ir comentando diversos aspectos del tema utilizando la forma de ensayo habitual en mí.

Habitualmente se considera que el estilo coloquial surgió después del inicio de la era Meiji, pero no es necesariamente así. Los pasajes de *源氏物語* (*Genji monogatari* / *la Historia de Genji*) también están escritos en una especie de estilo coloquial de su día. Recuerdo que en la escuela estudié que la lengua coloquial 口語 (*kōgo*) se había empezado a diferenciar de la literaria 文章語 (*bunshō-go*) a finales de la época Heian (794-1185). Después, a partir de la época Kamakura (1185-1333), surgió el estilo mixto sinojaponés 和漢混交体 (*wakan konkō-tai*) y, finalmente, al tiempo que se iniciaba la restauración del régimen imperial de la era Meiji (1868-1912), se reivindicó el estilo coloquial. Por lo tanto, a partir de la invención del *silabario kana*, 仮名文字 (*kana moji*), el desarrollo de la lengua japonesa puede dividirse en tres fases: la correspondiente a la dinastía Heian, la era Kamakura y posteriores, y la era Meiji.

Algo que a menudo me resulta extraño, a pesar de que yo mismo la empleo habitualmente, es la forma de expresión del estilo coloquial moderno のである (*node aru* / *es*), a la que en el presente texto me referiré provisionalmente como construcción “node aru”, incluyendo en esta denominación variantes tales como のである (*node aru* / *es*), のであった (*node atta* / *era, ha sido*) o あったのであらう (*atta node arō* / *habría sido*) ¿De dónde deriva el tono “node aru のである口調 (*node aru kuchō*)? De hecho, casi nunca se usa al hablar. Se emplea al pronunciar un discurso en público, pero en ese caso el orador no utiliza un estilo oral, sino el propio de los textos escritos y, si se quiere dar un tono algo más familiar, se recurre a las formas verbales あります (*arimasu*) o ございます (*gozaimasu*). Se dice que el japonés estándar de hoy en día se basa en la lengua de Tokio, pero la construcción のである (*node aru*) es totalmente ajena al habla coloquial de esta ciudad. Por lo tanto, tampoco es una construcción característica de los *edokko* —江戸っ子の言葉 (*edokko no kotoba*)— o habitantes del antiguo Tokio. Durante un tiempo pensé que se trataba de un rasgo propio del lenguaje de los samuráis de la época

---

<sup>2</sup> Edo es el nombre antiguo de Tokio, y “edokko” se refiere a los habitantes de Edo.

del sogunato,<sup>3</sup> pero parece ser que tampoco lo es.

Recuerdo que la prensa se divertía imitando una forma de expresión de Ōkuma Shigenobu,<sup>4</sup> あるのであるである (*arun de arun de aru*),<sup>5</sup> cuando este aún vivía. No sé si es cierto o no porque no conocí personalmente al señor Ōkuma, pero en el caso de que la parodia de la prensa sea verdadera, ¿acaso Ōkuma empleaba el tono のである (*node aru*) en sus conversaciones cotidianas? ¿O sería que pasaba espontáneamente del lenguaje coloquial al propio del discurso 演説調 (*enzetsu-chō*) cuando recibía a periodistas o visitas en su domicilio, por ser él mismo un personaje importante? Mi hipótesis es que llegó a usar este estilo inconscientemente, incluso en conversaciones cotidianas, al haberse acostumbrado a expresarse siempre como si estuviera dando un discurso. Por supuesto, Ōkuma no hablaba de este modo cuando se encontraba en un ambiente muy informal, como al mantener conversaciones familiares, pero cuando se sentía un poco tenso le salía el tono のである (*node aru*) sin darse cuenta. No solo el señor Ōkuma, sino también otros políticos de la época, especialmente los de las provincias de Kagoshima, Yamaguchi, Kōchi y Kumamoto,<sup>6</sup> mostraron esta curiosa tendencia.

Si se me permite expresar mi opinión, tengo la impresión de que el tono のである (*node aru*) fue llevado a Tokio por gente de Shikoku y Kyūshū en aquella época. No sé si esta construcción u otras similares existían en sus dialectos お国言葉 (*okuni-kotoba*), pero es probable que empezaran a utilizar expresiones de carácter neutral, como el de el tono のである (*node aru*), para no expresarse en su dialecto y evitar, con ello, burlas acerca de la rusticidad de su habla 田舎訛り (*inaka namari*). Aunque el motivo inicial sea distinto, en la actualidad el ejército hace emplear el tono "de arimasu" (*de arimasu* / であります) a los soldados; parece ser que dicho tono fue adoptado con el fin de evitar vocablos y pronunciaciones marcadamente dialectales y poder así transmitir mensajes con la mayor facilidad y claridad posible. Es posible que

---

<sup>3</sup> En Japón hubo varios Shogunatos, es decir, gobiernos de samuráis cuyo líder era el Shōgun, que significa literalmente "general". Aquí, el autor se refiere al Shōgunato de la época Tokugawa, vigente entre 1603 y 1868.

<sup>4</sup> Ōkuma Shigenobu (1838-1922). Político de la era Meiji. Contribuyó a derrocar el Shōgunato de la época Tokugawa y formó parte del nuevo gobierno de la restauración Meiji. Cuando fue destituido, fundó la Escuela de Formación Profesional de Tokio (Universidad de Waseda, en la actualidad).

<sup>5</sup> Forma muy redundante que significa, simplemente, "es".

<sup>6</sup> De dichas provincias aparecieron los activistas impulsores del derrocamiento del Shōgunato a mediados del siglo XIX y también formaron el núcleo del nuevo gobierno después de la restauración Meiji.



el tono *のである (node aru)* también hubiera surgido de una necesidad semejante.

En tiempos pasados, las cartas del poemario *百人一首 (Hyakunin-isshu)* estaban escritas en diversos estilos de caligrafía *書体 (shotai)*, pero actualmente están disponibles<sup>8</sup> en letras de molde *活字体 (katsuji-tai)*. El tono *のである (node aru)* se puede entender como el equivalente a las letras de molde. Incluso hoy en día suele observarse que las personas procedentes de las regiones lejanas como Ryūkyū o Aomori<sup>9</sup> se expresan de modo más incisivo en el estilo coloquial, con un tono que recuerda al de los artículos periodísticos o los pasajes que utilizan el tono *であります (de arimasu)*; tanto más cuánto más alto es su nivel educativo. No obstante, el tono *のである (node aru)*, en tiempos de la restauración Meiji, habría sido empleado con sentimientos de superioridad hacia la gente común y los samuráis del bando opositor derrotado en el Tokio de la época, cuando las clases sociales todavía mantenían su modo de hablar cortés pero servil desde el punto de vista actual.<sup>10</sup> En una palabra: en aquella época, esta construcción desempeñaba una función más importante que la uniformadora de las letras de molde.

También recuerdo que cuando yo era estudiante de la Escuela Secundaria Provincial Número Uno de Tokio, se celebró una conmemoración en nuestra escuela a la que el difunto Ebara Sōroku,<sup>11</sup> que en aquel entonces era el director de la Escuela Secundaria de Azabu, fue invitado para dar un discurso en la sala de conferencias.

---

<sup>7</sup> *Hyakunin-isshu*, “Cien poemas de cien poetas”, es un poemario que consta de cien poemas, cada uno de un autor distinto. El juego tradicional que se basa en él consta de doscientas cartas. En la mitad de ellas aparece escrito el texto completo de una *tanka* (poema de cinco versos y treinta y una sílabas en total), mientras que en la otra mitad solo aparece la segunda parte del poema. El juego consiste en hacer emparejar las cartas que contienen un poema completo con la que contiene solo la segunda mitad.

<sup>8</sup> Aquí, en el texto original aparece la palabra *標準かるた (hyōjun-karuta)* pero en la traducción desaparece para no repetirla. El significado de esta palabra también se encuentra en el glosario.

<sup>9</sup> El archipiélago de Ryūkyū se encuentra al sur del archipiélago japonés principal, y en la actualidad se conoce con el nombre de Okinawa. La prefectura de Aomori está situada al norte de la isla principal de Japón.

<sup>10</sup> La transición de la época Tokugawa a la era Meiji fue tan convulsa que se produjo una guerra civil. A pesar de que los hechos se desarrollaron únicamente entre las clases dominantes y el ciudadano común no tuvo parte en ella, sí hubo quienes simpatizaban con el bando finalmente vencedor y quienes eran partidarios del bando finalmente perdedor. La llegada de la Restauración Meiji supuso la abolición de la distinción entre clases sociales que había imperado hasta el momento —samuráis (guerreros), agricultores, artesanos y comerciantes, etc.—, pero los ciudadanos, especialmente los que pertenecían a la clase samurái, mantuvo los modos y el habla propios de su clase. Esta reacción estaba motivada, en ocasiones, por el orgullo de haber formado parte del bando ganador, y, otras, para reivindicar el de los perdedores.

<sup>11</sup> Ebara Sōroku (1842-1992) Político y pedagogo. Natural de Edo, antiguo Tokio. Estudió en la Escuela Shōhei-zaka, que era una escuela estatal donde estudiaban los hijos de samurái y de comerciantes adinerados. Hizo esfuerzos para fundar la Academia Militar de Numazu. Fundó la Escuela Secundaria de Azabu y llevó a la práctica la educación basada en el cristianismo. Desplegó sus actividades en temas educativos como miembro del Senado.

Como yo sabía que Ehara había sido uno de los héroes de la restauración Meiji y seguía siendo un prominente político en aquella época, con fama de hombre virtuoso e íntegro, escuché con atención su discurso, embargado por ese sentimiento infantil de adoración hacia los héroes. Para mi sorpresa, no empleaba la construcción *のである* (*node aru*), como el director y los profesores de mi escuela, sino el vigoroso dialecto de Edo 江戸弁 (*Edo-ben*). Incluso decía frases como *おらア知らねえ* (*oraa shiranee / ;Yo qué sé!*) o *仕方がねえ* (*shikata ga nee / ;Qué remedio!*).<sup>12</sup> Como es sabido, el señor Ebara había servido a la familia Tokugawa y se había formado en el seno de la cultura de Edo y, en consecuencia, su discurso dejaba entrever tales orígenes. En los últimos años del gobierno Tokugawa los samuráis que estaban al servicio del sogunato se expresaban en un lenguaje llano *サバケた口調* (*sabaketa kuchō*) parecido al de la clase ciudadana, y el habla del señor Ebara era similar al que utilizaba mi padre. Yo nunca había escuchado un discurso pronunciado en un tono tan franco y agradable al oído como ese, un tono que reflejaba la desenvuelta personalidad de Ebara, poco amante de las formalidades. Me pregunto si el modo de hablar de Katsu Kaishū<sup>13</sup> debía de ser similar.

Por estas razones, estoy convencido de que el tono *のである* (*node aru*) se introdujo en el habla de la capital procedente de las provincias lejanas.

De todos modos, este modo de expresión, no marcado ni regional ni históricamente, resulta apto para todo tipo de puestos, por lo que no pienso oponerme en absoluto a que se emplee como forma estándar. Si los escritores oriundos de Edo como Kōyō<sup>14</sup> y Sōseki<sup>15</sup> han presentado obras maestras utilizándolo, habrá que reconocer que

---

<sup>12</sup> Es una forma de alteración fonosintáctica. En el estilo coloquial, las partículas relacionantes que se ubican después del pronombre para formar el sujeto suele ser eliminado o, sino, se transforman en fonema alterado: en este caso en concreto, la partícula "wa" para indicar el sujeto se fusiona con la vocal "e" de "ore", donde el sujeto indica un "yo" masculino coloquial y se convierte "oraa". Por otro lado, las vocales "ai" se convierten en "ee", como por ejemplo, *いらぬい* (*iranai / no necesitar*) → *いらねえ* (*inenee*), *食べぬい* (*tabenai / no comer*) → *食べねえ* (*tabenee*) en verbo, y *高い* (*takai / alto, caro*) → *高え* (*takee*), *面白い* (*omoshiroi / ser interesante, ser divertido*) → *面白え* (*Omoshiree*) en adjetivo, entre otros. Con esta regla, en el caso concreto del texto, *俺は知らない* (*ore wa shiranai*) o *仕方がない* (*shikata ga nai*) se produce la alteración y se transforman en "oraa shiranee" o "shikata ga nee", respectivamente. Las expresiones en el texto original son coloquiales. En japonés, los pronombres personales no se suelen aclarar si se trata de sujeto u objeto si no son acompañadas por una palabra corta, llamada "partícula relacionante".

<sup>13</sup> Katsu Kaishū (1823-99). Se convirtió en uno de los héroes de la Restauración de Meiji al lograr la rendición del castillo de Edo, sede del gobierno, tras el derrocamiento del shogunato, sin que la ciudad de Edo se convirtiera en un campo de batalla.

<sup>14</sup> Ozaki Kōyō (1867-1903). Escritor, fundó la asociación Kenyū-sha que dio lugar a la corriente literaria conocida como pseudoclasicismo, cuyo objetivo era elevar la posición de la literatura integrándola en el ámbito de las artes.

ya en tiempos pasados tenía sus méritos, y hoy en día no se puede negar su influencia, ni en lo ventajoso ni en lo perjudicial.

Sin embargo, no creo que por ello deba concluirse que las novelas deban escribirse utilizando tan solo este estilo, puesto que el objetivo de las novelas es expresar embelesadamente, aparte de transmitir contenidos fácil y claramente. Existen otros estilos literarios muy aptos para argumentar y expresar contenidos. En la actualidad, además de *のである* (*node aru*), existe también la posibilidad de emplear construcciones como *であります* (*de arimasu / es*) o *だ* (*da / es*), aunque no sean muy habituales. Entre las obras escritas en estilo *であります* (*de arimasu*), la novela *大菩薩峠* (*Daibosatsu tōge / El puerto montañoso de Daibosatsu*), de Nakazato Kaizan,<sup>16</sup> es una de las más reconocidas. El estilo con la terminación *だ* (*da*) "*だ*" *止め* ("*da dome*") es sencillo y tiene un tono viril, pero su sonoridad no es agradable al oído. El estilo con la *であります* (*arimasu*) es un poco prolijo, pero suena más cálido y cercano, como el estilo coloquial que se habla en la calle, y produce un efecto parecido al de los textos japoneses tradicionales. El tono *のである* (*node aru*), creado para ser empleado en los discursos políticos, resulta un poco reservado, presuntuoso y sin gracia. Solo con pensar en la actualidad del mundo político, me causa una sensación desagradable imaginar cómo están escritas las actas del Parlamento. Si se me permite la digresión, cuando se publicó el comentario de un ex ministro al ser citado a declarar en el juzgado, en el que aparecía la frase *雲はやがて晴れるものである* (*Kumo wa yagate hareru mo no de aru / Los nubarrones deberán disiparse en algún momento*), al leer la expresión *のである* (*node aru*), empecé a sentir una extraña incomodidad.

Aunque imagino que todos aquellos que trabajan redactando textos ya se habrán dado cuenta de ello, querría añadir que en el estilo *のである* (*node aru*) se repite innecesariamente esta construcción y es fácil caer en su abuso. Por ejemplo, se escribe *行ったのである* (*itta node aru / fue*) cuando es suficiente con escribir *行った* (*itta / fue*). Aún peor es utilizar *あるのである* (*aru node aru / es*), tal y como solía decir Ōkuma. Yo mismo, aún considerando innecesario añadir *のである* (*node aru*), a veces acabo

---

<sup>15</sup> Natsume Sōseki (1867-1916). Profundo conocedor de las ideas literarias occidentales fue, junto con Mori Ōgai, uno de los escritores más importantes de los que se opusieron al naturalismo japonés.

<sup>16</sup> Nakazato Kaizan (1885-1944). Tras trabajar como profesor de escuela primaria, se convirtió en periodista y su novela más representativa, *大菩薩峠* [*Daibosatsu tōge / El puerto de Daibosatsu*], obtuvo un gran éxito en 1913.

haciéndolo porque, si no, tengo la impresión de que la frase no está bien expresada ni terminada. Giros tales como あったのであった (*atta node atta / fue, era*) o ないことはないのである (*nai koto wa nai node aru / no es imposible*) no parecen tan extraños porque nos hemos acostumbrado a oírlos, pero, pensándolo bien, son bastante ridículos. Si se utilizara la forma verbal あります (*arimasu / es*), estas construcciones dilatarían sobremanera el texto; resultaría muy extraño escribir ありますのであります (*arimasu node arimasu / es*), ありましたのでありました (*arimashita node arimashita / fue, era*) o ありませんことはありませんのであります (*arimasen koto wa arimasen node arimasu / no es que no sea*)<sup>17</sup> al utilizar el estilo あります (*arimasu*).

Actualmente, ya no queda casi nadie que, como el señor Kōda Rohan,<sup>18</sup> sea capaz de expresarse con libertad y eficacia utilizando el estilo alterado de expresiones chinas 漢文くづしの文体 (*Kanbun zukushi no buntai*) sin dejar de conseguir un tono tan bello y vigoroso como el de las grandes prosas de los escritores de antaño. También el señor Ōtani Kōzui<sup>19</sup> escribe con este estilo pero, por alguna razón que se me escapa, sus últimos escritos tienen un tono menos logrado que los anteriores. Las obras de los demás autores están a un nivel que yo mismo puedo igualar. Aunque pueda parecer que los giros de la lengua 言い廻し (*iimawashi*) clásica desaparezcan por completo en ellas, pienso que en realidad continúan estando presentes, aunque adaptándose al estilo coloquial.

Me pregunto si, en el fondo, construcciones tales como あるのである (*aru node aru / es, hay*), あったのである (*atta node aru / era, hubo, había*) o ないことはないのである (*nai koto wa nai node aru / no es imposible*) no son derivaciones de ある也 (*aru nari / es*),<sup>20</sup> なる也 (*naru nari / es*), ありし也 (*arishi nari / es*), なりし也 (*narishi nari / era, fue*), たりし也 (*tarishi nari / era, fue*), あらざるなき也 (*arazaru naki nari / no es imposible*) o なきにあらざる也 (*naki ni arazaru nari / es posible*). Cuando en tiempos de

---

<sup>17</sup> Es una traducción más literal, pero resulta forzada en castellano; la traducción natural, y por tanto libre, sería "no es que sea imposible".

<sup>18</sup> Kōda Rohan (1867-1947), novelista. Nacido en Tokio. Después de trabajar como electricista en Hokkaidō, regresó a Tokio para dedicarse a la escritura. Su estilo, que imita el clásico, es especialmente vigoroso y se le considera, junto a Ozaki Kōyō, uno de los grandes autores de su época.

<sup>19</sup> Ōtani Kōzui (1876-1948), el vigesimosegundo sacerdote supremo de la escuela budista Honganji-ha de la secta Jōdo Shinshū, contribuyó significativamente a los estudios sobre la cultura de Asia central.

<sup>20</sup> 也 (*nari*) es un sufijo que se coloca detrás del verbo o del verbo auxiliar. Tiene el significado implícito de suposición o de información, depende del contexto.

la restauración Meiji los oradores se afanaban en pensar discursos para darse aires de héroe, lo hacían teniendo en mente un estilo plagado de caracteres chinos, como podemos comprobar leyendo artículos políticos de la época. Por lo tanto, las construcciones del tipo *のである* (*node aru*) surgen al transponer textos escritos en caracteres chinos al estilo coloquial; incluso hoy en día los textos de Tokutomi Sohō<sup>21</sup> son un buen ejemplo de ello. El habla de la gente de a pie no llega a tales extremos, pero, de todos modos, sea poco o mucho, está influida por la autoridad de los textos escritos. No sería posible que el estilo de obras como *十八史略* [*Jūhachi shiryaku* / *Resumen de las dieciocho historias*] o *八大家文* [*Hachi taika-bun* / *Ideas de ocho grandes filósofos*]<sup>22</sup> todavía esté presente en su mente, pero es probable que el estilo y el tono pedantes de Takayama Chogyū<sup>23</sup> sigan ejerciendo cierta influencia en ellas. Incluso los jóvenes, que no se sienten nada atraídos por los textos chinos, parecen haberse dejado influir por el ambiente.

Actualmente, al leer artículos sobre hechos históricos en las páginas de sociedad de la edición vespertina de la prensa, compruebo que hay bastante libertad en el uso de las expresiones. Se mezclan construcciones con distintos verbos auxiliares finales, como *のである* (*node aru* / *es*), *あります* (*arimasu* / *es*) o *ございます* (*gozaimasu* / *es*);<sup>24</sup> hay frases terminadas en sustantivo *名詞止め* (*meishi-dome*), junto con otras que concluyen con un verbo en forma de diccionario — *動詞止め* (*dōshi-dome*)— o con las partículas relacionantes *て* (*te*), *に* (*ni*), *を* (*wo*) o *は* (*wa*) —“*てにをは*”*止め* (“*te-ni-wo-ha*” *dome*)—. Estos artículos me producen una sensación de gran libertad respecto a las normas lingüísticas, y los considero un referente a tener en cuenta. Uno de los defectos graves de la construcción *のである* (*node aru*) es que tiene un ritmo pesado. Las terminaciones *たりし也* (*tarishi nari* / *era, fue*) y *たらざる也* (*tarazaru nari* / *no era, no fue*) en el estilo de composiciones chinas *漢文口調*

<sup>21</sup> Tokutomi Sohō (1863-1957), periodista y editor. Originario de Kumamoto, se hizo conocido por sus publicaciones dirigidas a la gran masa y su defensa de la democracia durante la era Meiji.

<sup>22</sup> Ambas obras son clásicos de la literatura china cuya lectura era obligatoria en la enseñanza tradicional y todavía lo era en la época de Tanizaki.

<sup>23</sup> Takayama Chogyū (1871-1902), crítico literario. Cuando todavía era alumno de la Universidad Imperial de Tokio, una novela suya fue premiada en un certamen organizado por el periódico Yomiuri. Ferviente admirador de Nietzsche, sus ideas fueron muy populares entre los jóvenes, y ejerció una gran influencia en el mundo de la crítica.

<sup>24</sup> Todas estas expresiones citadas arriba significan lo mismo, pero se diferencian en cuanto al registro: una forma de carácter neutro, de formalidad y de forma respetuosa o de humildad, respectivamente.

(*kanbun-kuchō*) proporcionaban un ritmo vigoroso y un tono enfático, pero la あるのである (*aru node aru / es*) me produce una sensación desagradable, como si estuviera pisando una masa gelatinosa. Además, hoy en día suele escribirse con frases cortas terminadas, en su mayoría, con un verbo cuyas terminaciones verbales más repetidas serían る (*ru*) y た (*ta*)<sup>25</sup> (comentaré esta cuestión con más detalle en un apartado posterior). Para comprobarlo, he examinado la obra de un autor contemporáneo que tengo a mano: casi todas las frases terminan con las terminaciones verbales る (*ru*) o た (*ta*). Se supone que la lengua japonesa se caracteriza por su gran libertad y flexibilidad, sin embargo, este modo de expresarse resulta demasiado formal. ¿No sería posible expresarse con más llaneza, acercándose un poco más a la lengua coloquial real? No sé exactamente en qué parte de la oración cabría incluir el sonido final de expresiones como さうでせうね (*sō deshō ne / ¡Claro!*), さうかえ (*sō ka e / ¡Ah, sí?*) o あるんだよ (*aru da yo / ¡Sí, claro!*)<sup>26</sup> —es decir, partículas de final de frase propias del habla cotidiana 捨て字 (*sute-ji*) como ね (*ne*), え (*e*), よ (*yo*), わ (*wa*), や (*ya*), な (*na*), さ (*sa*), わい (*wai*) o わよ (*wayo*),<sup>27</sup> sin gran carga de significado—, pero el japonés les otorga un lugar preponderante a la hora de distinguir el sexo y la edad de los hablantes, y sería interesante tratar de emplearlas no sólo en las conversaciones, sino también en los pasajes descriptivos de las novelas. Suenan familiares y permiten dar énfasis a los textos a la vez que también resultarían útiles para evitar el abuso de las terminaciones verbales る (*ru*) y た (*ta*) al final de las frases.

Hasta aquí he comentado aspectos generales, ahora los veremos desde otro punto de vista.

<sup>25</sup> Tanto る como た son el sufijo de la terminación verbal, y る (*ru*) es lo que llaman también la forma de diccionario "jisho-kei". El る (*ru*) es de la forma presente y el た (*ta*) es de la pasada. Si comparara con verbos castellanos, el る (*ru*) equivaldría al infinitivo, pero la diferencia estriba en que los verbos españoles en infinitivo no pueden tener su propio tiempo verbal, mientras que los verbos japoneses, con esta forma, pueden hacer de presente.

<sup>26</sup> Estas partículas relacionantes tienen la función de dar la afirmación a su interlocutor (ね / *ne*), de la expresión de duda o de sospecha (え / *e*) y de la afirmación certera (よ / *yo*).

<sup>27</sup> Estas partículas, que se colocan a final de la frase, no desempeñan función alguna a nivel oracional, pero sí comunicativo: permiten, entre otras cosas, distinguir entre el lenguaje masculino y el femenino. Concretamente, las mencionadas en el texto, え (*e*), よ (*yo*), わ (*wa*) y わよ (*wayo*) son de uso femenino, mientras que や (*ya*), な (*na*), さ (*sa*) y わい (*wai*) son de uso masculino. Aunque ね (*ne*) es, por decirlo así, neutra, ya que se permite usarla tanto hombres como a mujeres, al combinar esta partícula con otras partículas, como por ejemplo, わね (*wane*), わよね (*wayone*) o さね (*sane*), su uso podría ser femenino o masculino, dependiendo de la otra partícula con la que se combine. De paso, la función de estas partículas combinadas es la de suavizar la voz o insinuar la afirmación de sus interlocutores.

El joven Konrad, residente en Leningrado, había hecho muchos esfuerzos para presentar el Teatro Kabuki cuando la delegación teatral de Sadanji<sup>28</sup> había visitado a Rusia; cuando él mismo estuvo en Japón dos o tres años atrás, Nevsky y yo nos reunimos con él, su esposa y con el joven Pretner, quien vivía en Kansai y era conocedor de la literatura japonesa, en el Hotel Nara. Aquel día, Konrad me comentó que en Rusia se estaba traduciendo mi obra 愛すればこそ (*Ai sureba koso / Porque te quiero*)<sup>29</sup> y que el traductor no sabía cómo traducir su título. El problema radicaba en cuál era el sujeto del verbo amar. La persona que amaba podía ser yo o ella, o incluso una persona cualquiera. En definitiva: el agente de la acción no estaba claro. Yo le contesté que, por el argumento de la obra, el sujeto debía ser *yo*. Por eso, en la versión inglesa se titulaba *Because I love*, y en la francesa *Par-ce que je l'aime*. No obstante, si se explicita que el sujeto es *yo*, el sentido del título queda bastante limitado. En japonés, el sujeto es *yo*, pero también podría ser *ella* o cualquier otra persona. Yo, aprovechando que el verbo japonés no lo requiere, no había especificado cuál era el sujeto a propósito, a fin de producir un efecto ambiguo y abstracto, aunque no fuera posible mantener este aspecto en las lenguas occidentales.<sup>30</sup> La frase era ambigua, sin embargo se refería a algo concreto y, al mismo tiempo, tenía un cierto aire de universalidad. Una expresión que se refería a algo determinado adquiriría así amplitud, profundidad y significación, como sucede en los refranes. Por lo tanto, le dije a Konrad que sería mejor no incluir el sujeto en el título de la traducción rusa.

Este fenómeno no sucede solo con los textos en japonés, sino también con los chinos. Veamos, por ejemplo, el poema de Li Bai 玉階怨 (*Gyoku kai en / Lamentacioness en los escalones de jade*):

---

<sup>28</sup> Es el nombre de un actor de *kabuki*. En el mundo de *kabuki*, el nombre artístico es hereditario y normalmente se llamaba, por ejemplo, Sadanji I, Sadanji II, Sadanji III, y así sucesivamente. Los apellidos principales de los actores de *kabuki* son Ichikawa, Nakamura, Onoe, entre otros.

<sup>29</sup> El título 愛すればこそ puede dividirse en tres partes: 愛す (*aisu*), れば (*reba*) y こそ (*koso*). 愛す (*aisu*) es el radical del verbo 愛する (*aisuru / amar*), れば (*reba*) es la terminación de dicho verbo en la forma de suposición. こそ (*koso*) funciona para recalcar los vocablos que se sitúan delante de esta partícula sistémica. Sin embargo, en la gramática japonesa, los verbos no conjugan conforme con el pronombre personal, sino que se hace con el tiempo o con el modo. Por esta característica, el texto no tiene necesidad de indicar el sujeto, precisamente. Por esta razón, el traductor ruso tuvo la dificultad a la hora de traducir el título. En cuanto al título traducido por la autora de esta tesis, *Porque te quiero*, se ha traducido de aquella manera siguiendo no sólo la pauta de la versión inglesa o la francesa, sino también conforme al argumento de la obra.

<sup>30</sup> Tanizaki habla a partir de su conocimiento de lenguas como el inglés, el francés y el alemán. Es evidente que hay lenguas occidentales en la que es frecuente omitir el sujeto, como es el caso del español.

玉階白露生                      夜久侵羅襪  
却下水晶簾                      玲瓏望秋月<sup>31</sup>

*(Gyokukai ni hakuro wo shōji*

*Yoru hisashiku shite rabetsu wo okasu*

*Shirizoite suisyō no sudare wo kudashite*

*Reirō akizuki wo nozomu)*<sup>32</sup>

El primer verso 起句 (*ki-ku*) y el segundo 承句 (*shō-ku*) del poema especifican que 白露 (*hakuro* / *el rocío diáfano*) es el sujeto, pero el tercero 転句 (*ten-ku*) y el cuarto 結句 (*kekku*) no lo tienen. Ni se aclara quién es la persona para 却イテ水晶簾ヲ下シテ、玲瓏秋月ヲ望ム (*shirizoite suishō no sudare wo kudashite, reiro akizuki wo nozomu* / *Dejando caer la persiana cristalina, la doncella contempla una redonda luna de otoño*).<sup>33</sup> El poema expresa seguramente el resentimiento de una bella dama cortesana que ha perdido el amor y el favor del emperador, pero produce el efecto de que su belleza es eterna porque, precisamente, no se precisa cuál es el sujeto. Si el poema se hubiera compuesto en un idioma occidental, habría sido necesario utilizar el pronombre posesivo 彼女の (*kanojo no* / *de ella*) delante del sustantivo 羅襪 (*rabetsu* / *pantufas de seda*) en el segundo verso.<sup>34</sup> Por añadido, ¿a qué palabra califica el adjetivo 玲瓏 (*reirō* / *clara y pálida*) en el último verso? ¿Clara y pálida sería para los rayos de la luna o para el rostro de la hermosa dama que se encuentra tras la cortina que refleja como el cristal? Quizá se puedan interpretar las dos cosas al mismo tiempo: la palabra 玲瓏 (*reirō*) suena muy real y muy viva. Al tiempo que describe una escena, hace

---

<sup>31</sup> Junto con la introducción del *kanji* a Japón entraron también muchos textos en chino, y los japoneses no los leían tal como lo hacían los chinos, sino que, aunque se mantenía el estilo del texto, apuntaban en letras pequeñas los números que indicaban el orden para su lectura y añadían unas letras en *katakana*, llamadas "*okurigana*" para formar las palabras conforme a la gramática japonesa. Por lo tanto, si se transcribe al estilo japonés sería: 玉階=白露生ジ 夜久シクシテ侵スニ羅襪ヲ 却イテ下シテニ水晶簾ヲ 玲瓏望ムニ秋月ヲ。 Es decir, se empieza a leer desde el principio, y cuando se encuentran las palabras con el número apuntado, se van leyendo las palabras conforme al orden numérico.

<sup>32</sup> La traducción de este poema es: "Las gradas de jade blanco / están cubiertas de un rocío diáfano. / A media noche, el frío traspasa las pantufas de seda. / Dejando caer la persiana cristalina, / la doncella contempla / una redonda luna de otoño", Poemas de Li-Po, poesía clásica china, traducido por Chen Guojian, Icaria Editorial, S.A., Barcelona, 1989.

<sup>33</sup> Hay una discrepancia de que Tanizaki señala en el ensayo que no indica el sujeto en el tercero y el cuarto verso, mientras que en la traducción de este poema de la edición citada aparece la palabra "la doncella".

<sup>34</sup> Este comentario de Tanizaki es erróneo ya que hay idiomas que no requieren emplear los pronombres posesivos, y de hecho, en castellano tampoco es necesario. Se atribuye a que Tanizaki no tenía conocimiento sobre la lengua española.



asociar la otra escena que queda oculta detrás de la primera. Las expresiones como 枕ことば (*makura-kotoba / las proposiciones antepuestas con función calificativa empleadas al principio de un poema*), y 掛けことば (*kake-kotoba / palabras de doble sentido*) no son simples recursos retóricos 駄じゃれ (*dajare*), sino que cumplen un papel similar con el fin de evocar otra imagen y sirven para expresar ambas cosas a la vez sin producir un efecto repetitivo. El *haiku* es la máxima expresión de este tipo de técnicas expresivas.

Últimamente, siempre que leo una novela en inglés me impaciento porque la historia se desarrolla muy lentamente, debido a que los occidentales van explicando con todo detalle situaciones que a nosotros nos resultan evidentes. Cuando pienso que los textos japoneses se limitarían a sugerirlos sucintamente, empiezo a irritarme por la lentitud del texto. Si un occidental pregunta: “*Do you have a pencil with you? (¿Tiene usted un lápiz consigo?)*”, debe incorporar con precisión “*with you*” (*con usted, contigo*). En la escuela secundaria nos enseñaron que los occidentales no entenderían una pregunta como “¿Lo tiene ahora mismo?” si no la decimos tal como dictan las reglas de su gramática. No creo que en realidad sea necesario decirlo absolutamente todo, pero también es verdad que ellos prefieren este tipo de expresión debido a la naturaleza de sus idiomas. Un amigo mío que viajaba por Alemania pidió a un camarero “*heis Wasser*” (*agua caliente*), pero éste no le entendió. Después de repetir las mismas palabras varias veces, mi amigo cayó en la cuenta de su error y se corrigió diciendo “*heisses Wasser*”: (*agua caliente*), con lo que el camarero le comprendió enseguida.<sup>35</sup> El camarero podría haber entendido “*heis Wasser*” si hubiera pensado un poco en qué podía significar, pero ni se le pasó por la cabeza: en verdad dicen que cuanto menos cultura se tiene, más torpe es uno para entender. Y puesto que todo funciona de esta manera, las descripciones en las novelas occidentales son innecesariamente detalladas y escrupulosas, cosa que les hace perder claridad y acaba produciendo una impresión borrosa.

En 饒舌録 [*Jōzetsu-roku / Charlatanería sobre mis pareceres literarios*]

---

<sup>35</sup> En primer lugar, no existe la palabra “*heis*”. Hay que escribir con dos “*ss*” como “*heiss*”. Esta palabra significa “caliente”, pero tampoco es correcto decir “*heiss Wasser*”, sino que se debería de decir “*das Wasser ist heiss*” (*el agua está caliente*), o hay que decir “*heisses Wasser*” sin el artículo o “*das heisse Wasser*” con él, ya que en alemán se declina el adjetivo que da atributo al sustantivo. Por eso, Tanizaki comenta que si el camarero hubiera interpretado con un poco de imaginación, lo hubiera entendido. Pero, en realidad, incluso decir “*heiss Wasser*” era erróneo y, pese a eso, el camarero lo entendió enseguida. Esto ya sería una prueba de la comprensión tolerante.

comenté que el modo de hacer aparentar más real lo que no lo es en realidad es describirlo de la manera más simple posible; cuantas más explicaciones demos, más irreal parecerá lo ficticio. Por ejemplo, si cuando sería suficiente escribir “había un asalariado llamado tal”, empezamos a contar cuántos años tiene, en qué escuela se graduó y cuánto cobra al mes trabajando en la empresa cual, produciremos una impresión menos real. Si no es necesario, no hace falta siquiera escribir el nombre del personaje, y basta con decir, a la manera de 伊勢物語 (*Ise monogatari / Cantares de Ise*),<sup>36</sup> 昔男ありけり (*mukashi otoko ari keru / En tiempos remotos, había un hombre*). Entre los escritores contemporáneos japoneses, Tokuda Shūsei<sup>37</sup> es el más hábil escribiendo como si todo fuese verdad, y domina perfectamente esta técnica. En Occidente, Paul Morand<sup>38</sup> utiliza un estilo bastante oriental y es capaz de omitir descripciones de manera bastante audaz. Hay quienes critican las novelas de Morand por ser un poco excéntricas y difíciles de comprender, pero eso sucede porque los lectores japoneses han quedado imbuídos inconscientemente por el estilo de las obras literarias occidentales.

Por eso, cuando se requiere lógica y exactitud, como en los ámbitos de la filosofía o la ciencia, los textos occidentales son mejores que los japoneses, pero no se puede decir lo mismo de la literatura. Si se traduce un poema, una canción o un pasaje de teatro *nō* al inglés y se quiere mantener realmente el encanto del original, el traductor se verá obligado a dejar de lado la gramática y omitir los sujetos. Dudo que los occidentales piensen siempre en cuál es el sujeto y cuál el predicado al mantener una conversación cotidiana. En realidad, en muchos casos sería suficiente con decir la mitad de las frases. De hecho, lo normal es omitir el sujeto en los telegramas.

Es frecuente la opinión de que la lengua japonesa tiene un vocabulario pobre; yo mismo la sostuve en mi juventud y la critiqué por ello. Bien es verdad que en japonés nos falta vocabulario, pero no debemos olvidar que nuestra lengua tiene

---

<sup>36</sup> 伊勢物語 *Ise monogatari (Cantares de Ise)*. Es un poemario-novela que se recopiló a mediados del siglo X y consta de 125 capítulos. El protagonista es Ariwara no Narihira (825-880). Era un poeta noble, y narra desde la ceremonia de la mayoría de edad del protagonista hasta su muerte; la obra está traducida por Antonio Cabezas, Madrid, Hiperión, 1979, y por Jordi Mas López, Madrid, Editorial Trotta, 2010.

<sup>37</sup> Tokuda Shūsei (1871-1943), novelista. Discípulo de Ozaki Kōyō. Después de publicar varias obras influidas por el naturalismo japonés, empezó a presentar obras de carácter marcadamente autobiográfico.

<sup>38</sup> Paul Morand (1888-1976), poeta y escritor francés. Sus poemas se hicieron conocidos en Japón a través de la traducción de Horiguchi Daigaku (1892-1981), y ejerció una gran influencia en los escritores de la corriente literaria denominada 新感覚派 Shin Kankaku-ha (“Grupo de Nueva sensibilidad”) a comienzos de la era Shōwa (1926-1989).

virtudes tan grandes que son perfectamente capaces de compensar este defecto.

¿Cómo debería enseñarse la gramática japonesa en las escuelas secundarias y en las de formación profesional en la actualidad? ¿Debería ser muy diferente de la manera en que la aprendimos nosotros cuando éramos estudiantes?

Los años de la era Meiji (1868-1912) fueron un período de imitación de la cultura y civilización occidentales, por lo que es normal que se nos enseñara la gramática japonesa a partir de modelos basados en la del inglés o el francés,<sup>39</sup> pero sería inútil y contraproducente continuar enseñándola del mismo modo en que la aprendimos nosotros. No puedo opinar mucho al respecto porque nunca he leído un libro sobre gramática, por no haberme sido nunca necesario, pero creo que ya es hora de que empecemos a enseñar la gramática japonesa a nuestra manera.

En inglés, si se respeta la gramática, no se permite omitir el sujeto; ni siquiera en aquellos casos en que no es necesario. En japonés, en cambio, es normal eliminarlo tanto en poesía como en narrativa. Fue así desde los remotos tiempos de la era Heian hasta la época Tokugawa, cuando no se intentaba emular a Occidente. Veamos el comienzo del relato *白峰 (Shiramine)* de *雨月物語 Ugetsu monogatari (Cuentos de lluvia y de luna)*:<sup>40</sup>

あう坂の關守にゆるされてより、秋こし山のもみぢ見すごしがたく、濱千鳥の跡ふみつくる鳴海がた、不盡の高嶺の煙、．．．．なほ西の國の歌枕見まほしとて、仁安三年の秋は、葦がちる難波を経て、須磨明石の浦ふく風を身にしめつも、行く行く讃岐の眞尾坂の林と云ふにしばらくつえを停む。．．．．

*Osaka no sekimori ni yurusarete yori, aki koshi yama no momiji misugoshi gataku, hama-chidori no ato fumi tsukuru Narumi-Gata, Fuji no takane no kemuri, . . . . Nao nishi no kuni no utamakura mimahoshi tote, Nin'An san nen no aki wa, ashi ga chiru Naniwa wo hete, Suma Akashi no Ura fuku kaze wo mi ni shime tsumo, iku iku Sanuki no Maosaka no*

---

<sup>39</sup> Tanizaki se refiere a la falta de atención que prestaba la tradición japonesa a la estructura gramatical de la frase, en detrimento de otros aspectos como el de la escritura. Sin embargo, este estado de cosas cambió considerablemente a partir de la Restauración Meiji con la introducción de las disciplinas occidentales.

<sup>40</sup> Es una obra de Ueda Akinari (1734-1809). Ueda era, en principio, autor de historias del mundo efímero, *ukiyo-zōshi*, y luego se convirtió en cuentista. *雨月物語 (Ugetsu monogatari / Cuentos de lluvia y de luna)* es una recopilación de nueve cuentos cortos de ambiente fantástico. Es un cuento de estilo elegante, donde mezcla el lenguaje literario con palabras de composición china; traducido por Sakai Kazuya, Madrid, Editorial Trotta, 2002.

En este pasaje no aparece ningún sujeto y, por lo tanto, se deja a la imaginación de los lectores quién puede ser el viajero que realizó tan largo viaje. Tres o cuatro páginas más adelante aparecen nombres como 圓位 (*En'i*) y 西行 (*Saigyō*),<sup>42</sup> pero el relato está escrito de tal manera que si los lectores conocen la literatura japonesa se irán haciendo idea de lo que sucede a medida que vayan leyendo. Este método narrativo es una muestra de modestia por parte del autor, pero al mismo tiempo la omisión del sujeto produce en el lector la sensación de que él mismo está recorriendo los lugares célebres e históricos que se presentan: las vidas de Saigyō y del lector quedan ligadas de una forma casi real. Este recurso es característico de los textos japoneses, aunque es posible que los autores no lo utilicen conscientemente. En las obras de Saikaku,<sup>43</sup> su utilización es evidente. Si examinamos los capítulos de *La historia de Genji*<sup>44</sup> que van de 桐壺 (*Kiritsubo / El pabellón de las Paulonias*) a 花の宴 (*Hana no En / El festival de los cerezos en flor*), solo en tres de ellos, 桐壺 (*Kiritsubo*), 帚木 (*Hahaki-gi / El árbol-escoba*) y 紅葉賀 (*Momiji no Ga / Una excursión otoñal*), aparece el sujeto al principio, mas en los otros cinco se ha omitido por completo.

---

<sup>41</sup> La traducción del pasaje: "Después de haber franqueado el paso de la Barrera de Osaka difícil era para el viajero proseguir el camino hacia las provincias del este sin admirar los arcos de las montañas que anunciaban el otoño; y, desde luego, nada de lo que veía le resultaba indiferente; pero puesto que deseaba más vivamente visitar aquellos parajes que fueron caros a la poesía desde la antigüedad en las provincias del oeste, en el otoño de 1168, en el tercer año de la era Nin-an pasó por Naniwa, por entre esparcidos macizos de caña, sintiendo en el cuerpo el viento que barre las playas adyacentes. Anduvo, anduvo, y al llegar a los bosques de Miozaka, en la provincia de Sanuki, se detuvo momentáneamente." Traductor, Sakai Kazuya, Editorial Trotta, Pliegos de Oriente, Madrid, 2002, p81.

<sup>42</sup> 圓位 (*En'i*) es el nombre religioso de 西行 (*Saigyō*) (1118-1190). Era un poeta de finales de la época Heian (794-1185). Originalmente, era un samurái que servía a un emperador abdicado, y se hizo monje a los veintitres años. Como no pudo romper todo el vínculo con el mundo secular a pesar de dejar su posición social y abandonar a su familia, erró por todo Japón y compuso muchos versos en los viajes, emocionándose con la naturaleza y su fe budista.

<sup>43</sup> Ihara Saikaku (1642-93). Autor de narraciones de tipo realista del género *ukiyo-zōshi* (*cuentos del mundo flotante*), que se hizo popular en la segunda mitad del siglo XVII por escoger temas de la vida cotidiana de la gente de barrios populares y sobre la naturaleza humana. Nacido en Osaka, se inclinó en un primer momento por el cultivo del *haiku* para convertirse más tarde en un narrador muy popular. Sus obras más conocidas tratan el tema de la futilidad de los deseos carnales.

<sup>44</sup> *La historia de Genji* está compuesta por 54 capítulos en total. Los primeros 44 capítulos narran la vida del protagonista, el príncipe Genji, y los últimos 10 narran la historia de Kaoru no kimi, el hijo de Genji. La primera parte consiste en los capítulos 桐壺 (*Kiritsubo / El pabellón de las Paulonias*), 帚木 (*Hahaki-gi / El árbol-escoba*), 空蟬 (*Utsusemi / El caparazón de la cigarra*), 夕顔 (*Yūgao / Flor de luna*), 若紫 (*Wakamurasaki / La niña de púrpura*), 末摘花 (*Suetsumuhana / La flor del azafranillo*), 紅葉賀 (*Momiji no Ga / Una excursión otoñal*) y 花の宴 (*Hana no En / El festival de los cerezos en flor*). Los títulos traducidos se basan en la traducción de la obra por Xavier Roca-Ferrer, Barcelona, Ediciones Destino, S.A., 2007.

思へどもなをあかざりしタがほの、露にをくれし程の心ちを、年月ふれどおぼしわすれず、こもかしこも、うちとけぬかぎりのけしきみ、心ふかきかたの御いどましさに、けちかくなつかしかりしあはれに、似る物なう戀ひしく覚え給ふ。...

*(Omoedomo nao akazarishi yūgao no, tsuyu ni wo kureshi hodo no kokochi wo, toshitsuki furedo oboshi wasurezu, koko mo kashiko mo, uchitokenu kagiri no keshikibami, kokoro fukaki kata no on-idomashisa ni, kejikaku natsukashi karishi aware ni, niru mono nou koishiku oboe tamau...)*<sup>45</sup>

Este es el inicio del capítulo 末摘花 (*Suetsumuhana*). Otro capítulo, 空蟬 (*Utsusemi*), empieza de la siguiente manera:

ねられ給はぬままに、われはかく人に憎まれてもならはぬを、こよひなんはじめて憂しと世をおもひしりぬれば、はづかしうて、ながらふまじくこそ思ひなりぬれなどのたまへば、涙をさへこぼして伏したり。いとらうたしとおぼす。

*Nerare tamawanu mama ni, ware wa kaku hito ni nikumarete mo narawanu wo, koyoi nan hajimete ushi to yo wo omoi shiri nureba, hazukashiute, nagarau majiku koso omoi narinuredo notamaeba, namida wo sae koboshite fushitari. Ito rōtashi to obosu.*<sup>46</sup>

Desde *ねられ給はぬままに* (*nerare tamawanu mama ni / sin poder conciliar el sueño*) hasta *こぼして伏したり* (*koboshite fushitari / estaba acostado sollozando*) es todo una misma oración, e *いとらうたしとおぼす* (*ito rotashi to obosu / sintió mucho cariño por él*) forma parte de la siguiente. Por cierto, en el segundo fragmento hay dos sujetos omitidos. El sujeto de *ねられ給はぬままに, ... ながらふまじくこそ思ひなりぬれなどのたまふ* (*nerare tamawanu mama ni ... nagarau majiku koso omoi narinure nado notamau / Seguía sin poder conciliar el sueño (omitido) —No estoy acostumbrado a que me traten de ese modo— se quejaba —¡Ahora sé de qué es capaz una mujer sin entrañas! Me siento tan avergonzado que dudo mucho que pueda seguir viviendo*) es el príncipe Genji,

<sup>45</sup> La traducción del pasaje: "Genji no había olvidado la muerte inesperada de Yūgao, que tan poco tiempo le había acompañado en la tierra y se había fundido entre sus manos como el rocío de la mañana. Todas las damas que conocía eran orgullosas y frías: ninguna parecía capaz de ofrecerle los sencillos encantos que hallara en la mujercita de la casa de las flores blancas." Traducido por Xavier Roca-Ferrer, Barcelona, Ediciones Destinos, 2007, p219.

<sup>46</sup> La traducción del pasaje: "Genji seguía sin poder conciliar el sueño. —No estoy acostumbrado a que me traten de ese modo— se quejaba—. ¡Ahora sé de qué es capaz una mujer sin entrañas! Me siento tan avergonzado que dudo mucho que pueda seguir viviendo... Kogimi lloraba de compasión, y sus lágrimas le hacían parecer todavía más encantador.", ídem. p141.

y el de 涙をさへこぼして伏す (*namida wo sae koboshite fusu / (Kogimi) lloraba de compasión*) tiene que ser Kokimi, su escudero. Aquel de quien después se dice いとらうたしとおぼす (*ito rōtashi to obosu / le hacían parecer todavía más encantador*) es el príncipe Genji de nuevo. Los pasajes de *La historia de Genji* resultan complicados para el lector actual, porque omiten los sujetos incluso cuando hay dos o más en una misma frase. Sin duda, si hoy en día un alumno escribiera un texto de esta manera en una clase de redacción, se lo corregirían. Sin embargo, en japonés esta manera de escribir es gramaticalmente correcta, tanto en el estilo coloquial moderno como en japonés literario clásico 和文体 (*wabun-tai*). No es un error incluir el sujeto, pero es mejor omitirlo. En el fragmento citado, el modo de distinguir entre los dos personajes es analizar los verbos que aluden a los movimientos del príncipe Genji, por un lado, y a las reacciones del escudero Kogimi, por otro. Para Genji, los verbos utilizados son ねられ給はぬ (*nerare tamawanu / seguía sin poder conciliar el sueño*), のたまふ (*notamau / se quejaba*) y おぼす (*obosu / le hacían parecer*), todos ellos expresiones honoríficas para mostrar respeto 敬語 (*keigo*); en cambio, el verbo cuyo sujeto es Kogimi es sencillamente 伏す (*fusu / lloraba de compasión*).

Esto demuestra que las expresiones honoríficas no sirven simplemente para indicar respeto, sino que también cumplen una importante función gramatical.

Por lo visto, en latín la conjugación verbal indica cuál es el sujeto sin necesidad de que éste se incluya en la frase; en japonés, es preferible omitir el sujeto cuando se emplean formas honoríficas, pues su función es precisamente esa. Desde el punto de vista de la cortesía, también es más adecuado prescindir del sujeto. Sin ánimo de resultar ofensivo,<sup>47</sup> diría que habrían inventado términos como 行幸 (*gyōkō / salida del emperador*) o 行啓 (*gyōkei / salida de la emperatriz o del príncipe heredero y su esposa consorte*)<sup>48</sup> para evitar mencionar directamente a la figura a la cual nos referimos.

---

<sup>47</sup> Hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, la figura del emperador se consideraba una “divinidad humana” (*arahito-gami*), y, por lo tanto, resultaba sacrílego referirse al emperador o a temas relacionados con él a la ligera.

<sup>48</sup> Las palabras 行幸 “salida del emperador” y 行啓 “salida de la emperatriz o del príncipe heredero y su esposa consorte” se usaban cuando los emperadores o los príncipes imperiales visitaban a algún sitio o iban de visita oficial o de excursión.

Antiguamente, el verbo 給ふ (*tamau*)<sup>49</sup> tenía dos conjugaciones diferentes. Cuando se conjugaba 給はん、給ひ、給ふ、給へ (*tamawan, tamai, tamau, tamae*, respectivamente), era honorífico y hacía referencia a las acciones de la nobleza; cuando, por el contrario, su conjugación era 給ひ (*tamai*), 給ふる (*tamauru*), 給ふれ (*tamaure*) denotaba la actitud de humildad del hablante para con la aristocracia. La distinción parece complicada, y yo mismo, cuando la aprendí en la escuela, pensé que los antiguos japoneses eran sumamente puntillosos a la hora de distinguir el rango de las personas que tomaba parte en una conversación. Sin embargo, si se piensa en ello, los honoríficos desempeñan una función muy importante. Su presencia hace innecesario decir, por ejemplo, 主人が曰く (*shujin ga iwaku / el amo dice*) o 家來が曰く (*kerai ga iwaku / el vasallo dice*), y también elimina la necesidad de explicar la relación entre los dos personajes: a los lectores les bastan los diálogos para saber cuál es la posición social de ambos. Hay otros tipos de palabras que también resultan útiles, como los pronombres personales 御邊 (*onkata / aquella persona*), おん身 (*onmi / usted*), それがし (*soregashi / yo*), 妾 (*warawa / yo*) o まろ (*maro / yo*).<sup>50</sup> Imagino que estos pronombres no solo se crearon por su función referencial, sino también porque, de alguna manera, permiten omitir otras palabras en un texto.

La segunda conjugación de 給ふ (*tamau*) ha quedado en desuso, y es imposible, por lo demás, recuperar los términos honoríficos de tiempos pasados dado que en la actualidad están desapareciendo las diferencias entre clases sociales. Aunque quizás es preferible no usarlos, algunos de estos términos de cortesía continúan vivos hoy en día: おっしゃった (*osshatta / ha dicho*), いらした (*irashitta / ha venido*), 遊ばした (*asobashita / ha hecho*), せられた (*serareta / ha hecho*) o なさった (*nasatta / ha hecho*). La primera conjugación de 給ふ (*tamau*) también se utiliza, y existen también palabras que denotan la misma postura de humildad que la segunda conjugación del mismo verbo: わたくし (*watakushi / yo*) en lugar de 僕 (*boku / yo*),<sup>51</sup> へい (*Hei / sí*) en

<sup>49</sup> Este verbo no tiene, en sí, una gran carga semántica: simplemente funciona como verbo auxiliar y se emplea para indicar respeto.

<sup>50</sup> Todos estos pronombres habían caído en desuso ya en la época en que Tanizaki escribió este texto, pero en su tiempo, cada uno era utilizado por individuos de una clase social y un género determinados: 御邊 (*onkata*) podía ser usado tanto por hombres como por mujeres de la clase noble y guerrera; おん身 (*onmi*) y それがし (*soregashi*), por hombres de la clase guerrera; 妾 (*warawa*), por damas de la alta clase guerra como, por ejemplo, las esposas de los señores feudales; まろ (*maro*) por los hombres de la nobleza.

<sup>51</sup> A pesar de que 私 (*watakushi*) procede del habla femenina, los hombres también pueden utilizarlo. En cambio, una mujer nunca puede utilizar 僕 (*boku*) en lugar de 私 (*watakushi*) o *watashi*, que deriva de

lugar de はい (*hai / sí*)<sup>52</sup> o ございます (*gozaimasu / es*) en lugar de です (*desu / es*).<sup>53</sup> Si se utilizan estas palabras, puede eliminarse el sujeto de la oración.

En inglés solo existe el pronombre *I* para la primera persona del singular y *yes* como adverbio de afirmación; si bien puede parecer que este estado de cosas es sencillo y práctico, hace surgir inconvenientes inesperados a la hora de escribir una novela.

Nunca he visto un capítulo dedicado a la distinción de género en ninguna gramática de la lengua japonesa. Por lo menos, en mi época de estudiante nos enseñaban que, salvo en pronombres personales 代名詞 (*daimei-shi*) de uso literario como 彼女 (*kanojo / ella*) o 彼女等 (*kanojora / ellas*), tal distinción no existía.

No obstante, antiguamente sí se explicitaba el género, de algún modo, en pronombres personales tales como 妾 (*warawa / yo*), 御許 (*omoto / usted*) o 御前 (*gozen / usted*),<sup>54</sup> aunque sin seguir regla alguna. Hoy en día, ninguna de nuestras palabras tiene género a la manera del de los idiomas occidentales, pero en una conversación se puede distinguir con certeza entre el habla masculina y femenina, y en una novela sabemos inmediatamente cuándo habla un hombre y cuándo una mujer. Fundamentalmente, esta distinción se hace a partir de partículas cortas e inconspicuas 捨て字 (*suteji*) como ね (*ne*), わ (*wa*), わよ (*wayo*), だわよ (*dawayo*), てよ (*teyo*), の (*no*) o のよ (*noyo*),<sup>55</sup> como he comentado en la sección anterior. Hay giros característicamente femeninos como しない? (*shinai? / ¿por qué no hacemos?*) o しくって? (*shinakutte? / ¿por qué no hacemos?*).<sup>56</sup> Es habitual que, en lugar de 下さい (*kudasai / por favor*), las mujeres digan くない? (*kurenai?*), 頂戴 (*chōdai*) o 頂戴な (*chōdai na*).<sup>57</sup> Las mujeres de la región de Kansai<sup>58</sup> nunca utilizan la palabra うまい

---

*watakushi*.

<sup>52</sup> Hoy en día la palabra へい (*hei*) se considera vulgar, y lo habitual, en todo caso, es utilizar はい (*hai*).

<sup>53</sup> Ambas palabras, que se usan a menudo, tienen la misma función, pero la primera indica un grado mayor de formalidad y humildad, mientras que la segunda pertenece al registro de formalidad más habitual.

<sup>54</sup> El pronombre 妾 (*warawa / yo*) era propio, como se ha comentado, de las damas de la clase guerrera de más alto rango, tales como las esposas de los señores feudales. El pronombre 御許 (*omoto / usted*) era utilizado por hombres de la clase guerrera, mientras que 御前 (*gozen / usted*) podía ser empleado tanto por hombres como por mujeres. En la época Heian, también este último pronombre podía utilizarse a la manera del español “Sra.” o “Doña” colocándose después del nombre propio de una dama noble.

<sup>55</sup> Todas estas partículas son de uso femenino.

<sup>56</sup> Estas dos expresiones しない? (*shinai?*) y しくって? (*shinakutte?*) significan lo mismo en castellano, pero hay una pequeña diferencia: la primera es una expresión normal y la segunda es una manera un poco coqueta.

<sup>57</sup> Tanto 下さい (*kudasai*) como くない? (*kurenai?*), 頂戴 (*chōdai*), o 頂戴な (*chōdai na*) significan



(*umai* / delicioso) para referirse al buen sabor de los alimentos: dicen *おいしい* (*oishii*) sin excepción. Cuando las mujeres utilizan *うまい* (*umai*), lo emplean únicamente en el significado de *巧い* (*umai* / hábil, habilidoso).

Por otro lado, la distinción del género en los idiomas occidentales no sólo se emplea para distinguir entre hombres y mujeres, sino también entre los sustantivos en general; por ejemplo, en alemán, *sol* es femenino y *luna* masculino. Esto permite distinguir entre los diversos objetos indicados mediante pronombres cuando hay varios en una misma frase y, en este sentido, son útiles. Sin embargo, para los novelistas es un gran inconveniente que en las conversaciones no se hagan distinciones según el sexo de los hablantes. Probablemente, únicamente la lengua japonesa posee esta característica entre todas las demás del mundo: ni siquiera la lengua china tiene tal distinción.

En consecuencia, si en las novelas occidentales no se especifica *と、彼女が云った* (*to, kanojo ga itta* / dijo ella) o *と、彼が云った* (*to, kare ga itta* / dijo él), al lector le costará entender los diálogos. Una vez leí en un periódico inglés un texto paródico acerca de cómo los escritores occidentales se afanan por no repetir la palabra *云った* (*itta* / *dijo*) y siempre buscan maneras de sustituirla por otra. El artículo en cuestión presentaba una retaña de expresiones tales como “He said”, “He answered”, “He replied”, “He confessed”, “He protested” o “He retold”: a mayor variedad de expresiones, más evidente se hacía lo forzadas que resultaban y lo desagradables que eran al oído. Además, cuando se inserta la palabra *云った* (*itta* / *dijo*) en un episodio tenso, tal como una discusión, se arruina la atmósfera de la escena. En inglés, la expresión *と、彼は云った* (*to, kare wa itta* / *dijo él*) suele colocarse en mitad de la réplica de un mismo personaje, que queda dividida en dos partes:

はい、	"Hai"
<u>と彼は云った。</u>	<u>to kare wa itta.</u>
私もさう思ひます	"Watashi mo sô omoimasu"

---

"por favor". Pasa lo mismo con la nota 56: hay una diferencia de matices y entre estas cuatro expresiones, *くれない?* (*kurenai?*) y *頂戴な* (*chōdai na*) son más coquetas, mientras que las otras expresiones son normales.

<sup>58</sup> Esta región se sitúa a unos 600 kilómetros al oeste de Tokio e incluye ciudades como Osaka, Kioto, Kobe y Nara.

<sup>59</sup> La traducción de estas frases es "Sí—dijo él—, yo también pienso así."

En lugar de escribir:

はい、私もさう思ひます

“*Hai, watashi mo sô omoimasu*”

と彼は云った

*to kare wa itta.*<sup>60</sup>

Pienso que el diálogo resulta un poco más vivo cuando se organiza de esta segunda manera, ya que el comentario explicativo no se encuentra insertado a mitad de las frases de los personajes.

Es fácil buscar una solución cuando las personas implicadas en la conversación son solo dos; sin embargo, en las novelas occidentales son frecuentes las escenas de un banquete en el salón en el que las damas y los caballeros intercambian opiniones en aforismo 警句 (*keiku*) y sostienen debates y en estos casos los autores tienen problemas para distinguir claramente las frases de cada personaje. De todos modos, esta tarea requiere que el escritor tenga cierta experiencia en describir con viveza la animación y las conversaciones de una fiesta o una reunión familiar. Un idioma como el japonés ahorra esfuerzos en este tipo de escenas, puesto que distingue las réplicas de hombres y mujeres, así como las de miembros de clases sociales o edades distintas, según se empleen pronombres personales como 僕 (*boku / yo*), わたくし (*watakushi / yo*) o わし (*washi / yo*).<sup>61</sup>

Voy a comentar, de paso, los paréntesis cuadrados (「」) que en las novelas se utilizan para distinguir las pláticas de los personajes de los comentarios explicativos. Estos signos corresponden a las comillas ‘ ’ y “ ” del inglés pero, a decir verdad, tales paréntesis no son muy necesarios en japonés.

Hay obras literarias de la época Tokugawa que emplean estos paréntesis con frecuencia, y delante de estos aparece el carácter inicial del nombre del personaje que habla. Por ejemplo, si se trata de una conversación entre dos personajes llamados 小春 (*Koharu*) y 治兵衛 (*Jihe*), las palabras de Koharu se encabenzan con el carácter 小 (*Ko*) y las de Jihei con 治 (*Ji*). Sin embargo, este carácter sirve más para distinguir un

---

<sup>60</sup> La traducción de estas frases es "Sí, yo también pienso así—dijo él—."

<sup>61</sup> Aunque todos estos pronombres personales significan “yo”, se utilizan de forma diferente. El primero y el tercero son masculinos; el tercero es utilizado por hombres mayores y de clase baja. El de uso más común entre los hombres es el primero; el segundo procede del lenguaje femenino, pero los hombres también lo usan cuando se requiere un cierto nivel de formalidad.

interlocutor de otro que para separar las conversaciones de los textos explicativos 地の文 (*ji no bun*). En aquel tiempo, la costumbre era escribir de corrido, sin cambiar de línea, aunque empezara a hablar otro personaje, por lo que era difícil comprender quién estaba hablando sin la ayuda de los paréntesis cuando una conversación contenía varias frases. En cambio, no hacía falta emplear paréntesis cuando continuaba un comentario explicativo con una frase, ya que el estilo coloquial que utilizaban los personajes y el lenguaje literario del texto explicativo tenían una forma completamente distinta.

En las obras de hoy en día es habitual cambiar de línea cada vez que habla un personaje distinto. Además, la distinción entre lengua hablada y lengua escrita no es tan clara como en el pasado, a pesar de que la diferencia entre ambas es considerable si empleamos el estilo のである (*node aru / es*), con lo cual el riesgo de confusión no es tan grande, aunque no se cambie de línea. La construcción のである (*node aru / es*) es más útil en el registro literario que otras como あります (*arimasu / es*) o ございます (*gozaimasu / es*). Puedo pecar de impertinente, porque mi conocimiento de los idiomas occidentales es limitado, pero diría que en ellos la diferencia entre la lengua coloquial y la literaria es menor que en japonés, y es posible que las confusiones sean más habituales en sus obras que en las de nuestra literatura contemporánea. Si esto es cierto, también en este aspecto los autores japoneses tienen una ventaja en relación con los occidentales.

Ya he comentado que los escritores japoneses conocemos mejor que nadie las ventajas que ofrece nuestro idioma a la hora de crear textos y que nuestra obligación es sacar el máximo provecho de ellas. Sin embargo, curiosamente, en realidad sucede todo lo contrario.

Al iniciarse una nueva época, es natural que surjan movimientos artísticos innovadores que utilicen técnicas nuevas que rompen con la tradición. En la historia de la literatura japonesa se produjo este tipo de movimiento con la aparición del estilo sinojaponés *wakan konkō-tai* al final de la época Heian y con la creación del llamado estilo literario de lenguaje coloquial durante la época Meiji, con lo que los literatos del momento aportaron un valioso instrumento, muy flexible y apropiado a la época posterior a la restauración Meiji. Tampoco fue inútil en su día el esfuerzo por introducir expresiones de origen occidental: era la consecuencia natural de que todo el mundo se

dejara arrastrar por la tendencia a imitar lo occidental, y opino que era inevitable seguir ese camino por lo menos una vez, aunque quizás no debiera haber sido una imitación tan superficial y ridícula como la de los bailes en el pabellón *Rokumei-kan*.<sup>62</sup> Debo admitir que el momento de mayor influencia occidental en nuestro estilo coloquial moderno se produjo cuando el movimiento naturalista japonés empezó a cobrar fuerza, justo cuando yo mismo estaba a punto de debutar en la escena literaria. Cuando Kōyō y Bimyō-sai<sup>63</sup> se encontraban en el punto álgido de su popularidad, ese estilo ecléctico que se escribía texto explicativo en japonés clásico elegante y texto de conversación en japonés coloquial 雅俗折衷体 (*gazoku secchū-tai*) todavía no había desaparecido del todo del ambiente literario, como se hace evidente al leer las obras Izumi Kyōka,<sup>64</sup> que aún utiliza el estilo literario de aquella época. La occidentalización empezó a hacerse evidente a finales de la era Meiji (1868-1912) o principios de la era Taishō (1912-1926), y no ha parado de intensificarse hasta hoy; imagino que yo, poco o mucho, favorecí esta tendencia. Aparte de los méritos y deméritos que pueda tener este estilo y pese a todos los esfuerzos que se han hecho para occidentalizar nuestra literatura desde la era Meiji, ¿no habrá llegado ya el momento de que intentemos cambiar la tendencia que hemos seguido hasta hoy? Aunque es de suponer que ni la inercia de este desarrollo ni el curso del tiempo darán marcha atrás por mucho que reflexionemos sobre las características de nuestro idioma y nos esforcemos en explotar sus virtudes.

Originalmente, la naturaleza del género de los vocablos es diferente en japonés y en los idiomas occidentales, y poco se conseguirá por mucho que intentemos imitarlos en este punto. Cuanto más nos empeñemos en emularlos, menos bello e inteligible resultará el texto en japonés. Un buen ejemplo de ello son las traducciones: cuando vertemos obras occidentales mediante el estilo coloquial moderno, la mayoría de traducciones acaban siendo más extensas que la obra original. Hay quien opina que

---

<sup>62</sup> El pabellón 鹿鳴館 *Rokumei-kan*, de estilo occidental, fue construido en 1883 en el centro de Tokio, con el fin de demostrar que ya Japón era un país occidentalizado y civilizado, y era capaz de igualar a los países occidentales como los Estados Unidos, Francia, Inglaterra o Rusia, celebrando casi cada noche allí una fiesta con baile a la que se invitaba a dignatarios del gobierno, militares de alto rango y extranjeros distinguidos como embajadores de países occidentales. El objetivo era sentarse a la mesa de negociaciones para rectificar el tratado comercial y amistoso que Japón se había visto obligado a firmar con esos países antes y después de la Restauración Meiji, bajo condiciones muy desfavorables para los intereses japoneses.

<sup>63</sup> Yamada Bimyō (1868-1910), novelista. Nacido en Tokio, fue el cofundador del grupo literario *Kenyū-sha* junto con Ozaki Kōyō.

<sup>64</sup> Izumi Kyōka (1873-1939), novelista. Discípulo de Ozaki Kōyō, después de presentar novelas de género idealista, viró su rumbo literario hacia los géneros fantásticos y esteticistas. Tanizaki Jun'ichirō se considera perteneciente a su estilo.

la lengua japonesa es poco práctica, ya que tiene un carácter más ambiguo y necesita de más palabras para expresar lo mismo que en un idioma occidental, mas en realidad es lógico que un texto traducido siempre sea más largo que el original. Quizás parece evidente al traducir un texto en un idioma occidental al japonés, pero también puede pensarse en el caso contrario. Es bien sabido que al traducir *waka* y *haiku*<sup>65</sup> al inglés, en general el significado del poema varía completamente, a pesar de haberse empleado dos o tres veces más vocablos que en el texto original. Dadas las características de los idiomas occidentales, que carecen de las expresiones sintéticas propias de la lengua japonesa, no es posible, en este caso, realizar una traducción literal: la única solución posible es utilizar paráfrasis, con lo que la traducción acaba siendo una especie de glosa. Si para traducir una obra occidental utilizamos expresiones auténticamente japonesas sin ceñirnos a la traducción literal 直訳体 (*chokuyaku-tai*), resulta evidente que el texto final es un poco más corto que el original, como sucede en el caso de 即興詩人 (*Sokkyō shijin / El improvisador*), traducido por Ōgai.<sup>66</sup>

En resumen: puede considerarse que, a pesar de la denominación, que lo encuadra en el ámbito de la creación, el estilo coloquial deriva de la lengua empleada en las traducciones. En cierta ocasión oí decir que el difunto Arishima Takeo<sup>67</sup> escribía sus obras en inglés y luego las traducía al japonés: quizás, si hubiera sido posible, todos nosotros hubiéramos hecho lo mismo, y creo que serían muchos los escritores que emprenderían este camino, aún a pesar de no contar con las capacidades necesarias. Esta aproximación a la escritura nacía del deseo de crear expresiones bellas e innovadoras, pero lo cierto es que para muchos autores el objetivo era simplemente producir textos influidos por un ambiente occidentalizado, más que hermosos y agradables al oído. Siento cierta vergüenza al recordar los tiempos en que yo mismo me entusiasmaba

---

<sup>65</sup> Tanto *waka* como *haiku* son géneros de la poesía japonesa. Los poemas *waka* consisten en estrofas de cinco, siete, cinco, siete y siete sílabas, mientras que los *haiku* se componen en versos de cinco, siete y cinco sílabas, donde hay que incluir una palabra estacional (*ki-go / 季語*).

<sup>66</sup> Mori Ōgai (1862-1922), médico militar y escritor. Vivió un par de años en Alemania (Prusia, en aquel entonces) para estudiar higiene pública. Tras su regreso a Japón empezó a publicar obras literarias. Se le considera la figura más destacada, junto con Natsume Sōseki, del movimiento antinaturalista. La obra 即興詩人 *Sokkyō shijin (El improvisador)* que Tanizaki menciona en el texto es de H. C. Andersen, y Mori la tradujo del alemán al japonés invirtiendo para ello diez años.

<sup>67</sup> Arishima Takeo (1878-1923), novelista. Oriundo de Tokio. Mientras cursaba estudios en la Escuela Agrícola de Sapporo (la actual Facultad Agrónoma de la Universidad de Hokkaidō) se dejó influenciar por Uchimura Kanzō y se convirtió al cristianismo. Tras integrarse en el grupo idealista *Shirakaba-ha*, consiguió reputación como escritor con novelas como 或る女 [*Aru onna / Una mujer*] y カインの末裔 [*Kain no matsuei / Descendiente de Caín*]. Atormentado por el hecho de pertenecer a una familia acomodada, se suicidó junto con su amante tras renunciar a sus bienes.

imitando todo lo occidental: como no podía emular a Arishima Takeo, escribía pensando en si mis textos serían fáciles o no de traducir al inglés, en si los occidentales hablarían de esa forma o en qué impresión tendrían al leer mis obras.

En alguna ocasión se ha comentado que Kōda Rohan escribía frases sumamente largas, tanto que a veces llegaban a ocupar una página entera, cosa que yo mismo había advertido. Sus textos producen una sensación profunda y duradera por las retahílas de palabras y frases que contienen: Kōda Rohan sobresale entre el resto de escritores contemporáneos en su capacidad de escribir frases extensas. Izumi Kyōka, Satomi Ton<sup>68</sup> y Uno Kōji<sup>69</sup> también utilizan frases largas pero, por lo general, los escritores posteriores a la era Taishō (1912-1926) escriben con frases cortas y, cuanto más joven es el autor, más evidente es esta tendencia.

Según mi opinión, este fenómeno se debe al hecho de imitar la estructura de la frase de los idiomas occidentales en nuestra lengua, en la que no existe un elemento gramatical tan importante como es el pronombre relativo 関係代名詞 (*kankei daimei-shi*). La estructura más simple en inglés es:

何々ハ何々デアル (*Nani nani wa nani nani de aru*).<sup>70</sup>

Esta estructura sintáctica es omnipresente en el estilo coloquial moderno, y no existe palabra alguna en nuestra lengua que permita formar frases como las que acabamos de aludir. Como aproximación, podría decirse algo como 何々が何々シタ 時ニ何々が何々シタ (*Nani nani ga nani nani shita toki ni nani nani ga nani nani shita* / Cuando uno ha

---

<sup>68</sup> Satomi Ton (1888-1983), novelista. Nacido en Yokohama, provincia de Kanagawa. Es considerado el escritor más destacado en su género por la técnica que empleaba para expresar la profundidad psicológica de sus personajes.

<sup>69</sup> Uno Kōji (1891-1961), novelista. Oriundo de Fukuoka, ciudad de la isla de Kyūshū. Enclavado en la generación literaria que sucedió al naturalismo, interrumpió su carrera a causa de una depresión, pero regresó al mundo literario en 1933.

<sup>70</sup> La expresión 何々 (*nani nani*) no tiene ningún significado, y se puede utilizar en una frase para indicar que en su lugar puede colocarse otra palabra —posibles equivalentes en español serían “tal y cual” o “tal y tal”—. La frase que Tanizaki da como ejemplo podría traducirse como “A es B” o de un modo similar. Por añadido, Las palabras sílabicas “*wa*” y “*ga*” forman parte de las llamadas “partículas relacionantes”, 助詞 (*joshi*) en japonés, que sirven para enlazar las palabras, y estas partículas en concreto se emplean para formar el sujeto. Aunque las partículas relacionantes no tengan su propio significado, hay casos que señalan una cierta diferencia en sus matices. La diferencia entre estas partículas en concreto, es que “*wa*” se encarga para indicar el tópico de la frase y “*ga*” sirve para enfatizar el sujeto. Por su característica de ser una lengua aglutinante, en el japonés, en principio, las palabras tienen que tener estas partículas para indicar su función: si es sujeto, objeto u objeto indirecto.

hecho tal, el otro ha hecho cual), pero la frase 何々ハ何々ガ何々シタトコロノモノヲ、何々シタ (*Nani nani wa nani nani ga nani nani shita tokoro no mono wo, nani nani shita / Uno ha hecho tal, con lo que el otro ha hecho cual*), a la que sigue una cláusula correspondiente al predicado 従属的クローズ (*jūzoku-teki clause*) en la gramática inglesa no resulta muy clara, a pesar de ser posible. Al dar con dos o tres frases de este tipo seguidas acabamos por no comprender el pasaje. Por lo tanto, cuando se traducen textos de este tipo al japonés, el traductor, por muy competente que sea, no deberá traducir cada frase por una sola frase japonesa, sino que tendrá que fraccionarla en dos o tres. En la obra ケーベル博士論文集 (*Kēberu hakase ronbun-shu / Antología de los ensayos del Dr. Koeber*), traducida por Kubo Tsutomu<sup>71</sup> y publicada por la editorial Iwanami, se hace un esfuerzo por mantener los pronombres relativos del texto original, y el texto final no pierde en claridad: sin duda, se trata de una traducción excelente, y no quiero ni pensar en los esfuerzos que habrá costado hacerla. También en este aspecto el pasaje de 空蟬 (*Utsusemi / El caparazón de la cigarra*) de la *Historia de Genji* anteriormente citado es un buen ejemplo del modo de proceder de los textos clásicos japoneses, ya que omite los sujetos de una cláusula cuando no resultan necesarios: se colocan, de vez en cuando, solo aquellos sujetos imprescindibles para dejar claro lo que se quiere decir, y se continúa escribiendo sin provocar ningún tipo de confusión, aun cuando la frase sea bastante larga. Las *kake-kotoba* o palabras de doble sentido también permiten aplicar un solo verbo 動詞 (*dō-shi*) o adjetivo 形容詞 (*keiyō-shi*) a dos sujetos, o bien a un sujeto 主格 (*shu-kaku*) y un objeto 目的格 (*mokuteki-kaku*), etc., por lo que también resultan más útiles que los pronombres relativos. En cambio, si a la manera de las lenguas occidentales, incluimos el sujeto cada vez que empezamos una frase con 何々ハ・・・ (*Nani nani wa...*) o 何々ガ・・・ (*Nani nani ga . . .*), solo conseguiremos repetir de manera redundante las partículas ハ (*wa*) y ガ (*ga*). Resulta difícil determinar con certeza a qué palabra se refiere un verbo cuando existen varias posibilidades en una misma frase: como consecuencia, no queda otro remedio que separar las cláusulas y convertirlas en frases independientes.

---

<sup>71</sup> El Dr. Koeber (1848-1923) fue empleado de la Universidad Imperial de Tokio entre 1893 y 1914 e impartió clases de la filosofía alemana, historia de la filosofía, estética e historia de las Bellas Artes. La obra que Tanizaki menciona en el ensayo es una antología de sus ensayos sobre sus pasatiempos y sus gustos. Kubo Tsutomu, quien tradujo la obra, es uno de sus alumnos.

En inglés, el fonema /d/ aparece siempre al final de los verbos regulares 規則動詞 (*kisoku-dōshi*) conjugados en pasado. Sin embargo, es excepcional que el verbo se coloque al final de la frase, como sucede en japonés, por lo que no molesta al oído. En cambio, en el estilo coloquial utilizado actualmente en Japón, es inevitable que casi todas las frases, por cortas que sean, acaben con las sílabas る (*ru*) "る" 止め ("*ru dome*") o た (*ta*) "た" 止め ("*ta dome*").

No quiero decir, con esto, que los textos que abundan con frases terminadas con la sílaba た (*ta*) estén mal escritos: la repetición de las sílabas た (*ta*) o る (*ru*) puede servir, por lo menos, para marcar el ritmo, como si se tratara de un tambor o una percusión de acompañamiento. No está mal insistir en la terminación た... た... た... た... (*ta...ta...ta...ta...*) cuando lo que se quiere es dar cierto ritmo a la expresión. De hecho, el encanto que producen los textos que insisten en las frases terminadas en た (*ta*) procede, la mayoría de las veces, de esta musicalidad. Los escritores que tienen fama de buenos estilistas aprovechan muy bien esta cadencia. La terminación de la frase en る (*ru*) también causaría la misma impresión, pero no suena tan clara y rítmica como la terminación た (*ta*) y resulta, por lo tanto, menos eficaz. Si comparamos el ritmo de la terminación た (*ta*) con el que produce un tambor, el de la terminación る (*ru*) podría equipararse al de un *mokugyo*.<sup>72</sup>

Hoy día se da importancia al ritmo en cualquier cosa, y no debe de ser casual que se escriban tantos textos con un tempo tan rítmico. Las frases que terminan con la た (*ta*) son agradables al oído y resultan adecuadas para los motivos animados, sorprendentes o vigorosos; en cambio, no sirven para expresar contenidos sensibles, elegantes, evocadores o simbólicos.

Como he comentado anteriormente, la belleza de las expresiones japonesas reside en la ambigüedad y la falta de detalle, que permiten que el lector pueda dejar volar su imaginación ante una descripción incompleta: este es el epítome de la elegancia japonesa 風雅の精神 (*fūga no seishin*). Habrá quien opine, al leer esta afirmación, que el japonés es una lengua imperfecta, puesto que no es apta para debatir y convencer, como las occidentales, ya que tiende a no decirlo todo y a limitarse a explicaciones

---

<sup>72</sup> El *mokugyo* es un instrumento litúrgico budista. Cuando sacerdotes budistas recitan el sutra lo hacen tocando este instrumento. Su sonido es sordo y suave.



superficiales. Se trata de una cuestión complicada, pues depende de la opinión de cada uno; la mía es que ninguna lengua es tan perfecta que permita expresar todo lo que uno piensa sin omitir nada. Un ejemplo común son los libros de cocina y los manuales de prestidigitación, escritos tanto en inglés como en japonés, que si se entienden es gracias a la ayuda que proporcionan las ilustraciones o las fotografías. Toda lengua es imperfecta y limitada cuando se debe describir algo con precisión. Por ejemplo, nadie podría hacer entender cuál es el sabor de la anguila a una persona que no la haya probado nunca, independientemente de en qué lengua lo explique. Mi impresión, por lo tanto, es que los occidentales se esfuerzan en vano al utilizar todas las palabras del diccionario para describir algo que sencillamente es imposible explicar: ni siquiera poseyendo un vocabulario tan extenso como el de sus idiomas podrán acercarse al núcleo del tema que tratan. Se dice que el alemán es la lengua más apta para hablar de filosofía, pero ni en ella se puede exponer con suficiente claridad el pensamiento de un autor. En el preámbulo de *El mundo como voluntad y como representación*, Schopenhauer afirma: “En mi obra, cualquier palabra y cualquier frase se relaciona con el conjunto de todo el texto, y los lectores no comprenderán correctamente lo que significa si no la leen dos veces”.<sup>73</sup> Cuantas más palabras se emplean, más difícil es describir correctamente una totalidad. En consecuencia, en el ámbito de la literatura lo más sensato parece aceptar los límites de aquello que puede expresarse mediante palabras y dejar el resto a la imaginación del lector, como es habitual en la lengua japonesa.

Sin embargo, y a pesar de lo dicho, si el japonés dejara de emplear el estilo actual, derivado de la traducción, y recuperara su dicción tradicional, sería capaz de expresar con bastante detalle los fenómenos que afectan a los objetos y los sentimientos de las personas o, como mínimo, podría transmitir al lector los ambientes presentes en una obra. Si los giros del japonés clásico de expresión japonesa *wabun* no pudieran

---

<sup>73</sup> Tanizaki se refiere al Prólogo de dicha obra "*Aunque dicho pensamiento pueda, por necesidades de su exposición, ser dividido en partes, su conexión tiene que ser orgánica, es decir, aquella en que cada parte soporta el todo tanto como el todo la soporta a ella; en que ninguna parte es primera ni última; en que el pensamiento en su conjunto gane en claridad gracias a cada parte, y también la parte más pequeña no pueda ser completamente comprendida sin antes haber comprendido ya el todo. ... (omitido) ... Es evidente que, en estas condiciones, el único consejo para quien quiera penetrar en el pensamiento expuesto es que lea dos veces el libro ...*"; *El mundo como voluntad y representación*, traducida por Rafael-José Díaz Fernández y María Montserrat Armas Concepción, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2005, p. 9-10.

utilizarse en el estilo literario de lenguaje coloquial habríamos de renunciar a ellos, mas creo poder afirmar, en virtud de lo comentado hasta ahora, que tal utilización sí es posible.

Aparte de escritores más veteranos, como Izumi Kyōka, dos escritores contemporáneos que aprovechan los recursos del estilo clásico son Satomi Ton y Kubota Mantarō,<sup>74</sup> y es admirable que no hayan empezado a hacerlo solo últimamente, sino que en los dos casos lo intentan hacer desde prácticamente el inicio de sus carreras como escritores. Lo más interesante es que, aunque ambos mantienen el estilo clásico, cada uno ha tomado un camino distinto. Satomi parece haber aprendido de las obras de Kyōka y omite muchos sujetos, por lo que su estilo es flexible y le permite expresar todo lo que quiere sin tener que dejar nada por decir: de ahí que describa con tanto escrupulo y parezca derrochar muchas palabras. En cambio, Kubota utiliza el menor número de palabras posible, no expresa lo que no es necesario y utiliza vocablos que insinúan más que dicen, como un avaro que no quisiera malgastar ni siquiera una moneda de poco valor: en este aspecto, su estilo tiene un cierto parecido con el de Maeterlinck.<sup>75</sup> Si Kubota no se limitara a describir ambientes populares y utilizara este estilo en otros registros literarios, le rendiría homenaje sin ningún tipo de reserva. De todos modos, los textos de ambos autores muestran las virtudes del idioma japonés, tanto en los aspectos más activos como en los más pasivos.

Quizás el estilo literario de Satomi, igual que el de Kubota, esté anticuado desde el punto de vista de los jóvenes de hoy en día, pero no estoy sugiriendo que deba imitarse a pies juntillas: según cómo se empleen, las expresiones tradicionales pueden resultar muy innovadoras. El estilo literario de lenguaje coloquial ha quedado anquilosado y presa del formalismo. No hay ninguna necesidad de seguir escribiendo 彼は云った (*kare wa itta / él dijo*) o それはあった (*sore wa atta / hubo aquello*). Según he oído, las frases de un autor occidental como Henri de Régnier<sup>76</sup> están escritas de manera que no se sabe dónde empiezan ni dónde terminan. Las últimas obras de George

---

<sup>74</sup> Kubota Mantarō (1889-1963), dramaturgo, poeta de *haiku* y novelista. Autor de un gran número de obras de teatro, donde los ambientes populares del barrio de Asakusa son muy habituales en su producción.

<sup>75</sup> Maurice Maeterlinck (1862-1949), dramaturgo y poeta belga. Representante del teatro impresionista, con obras de carácter misterioso. Fue galardonado con el premio Nobel de literatura en 1911.

<sup>76</sup> Henri de Régnier (1864-1936), poeta y novelista francés. Sus poemas se caracterizan por una ambientación elegante y sublime.

Moore<sup>77</sup> también se parecen a las antiguas novelas japonesas, en las que no se cambia de línea en cada réplica de un diálogo ni se entrecomillan las réplicas, sino que se incluyen dentro de las frases del narrador. La aparición de un escritor tan peculiar como James Joyce<sup>78</sup> supone un acontecimiento extraordinario: es posible que llegue el día en que en las literaturas occidentales se omitan todavía más sujetos que en la japonesa.

Es imprescindible que no solo los escritores, sino también los profesores de escuela primaria y secundaria tengan en cuenta los aspectos comentados hasta aquí, en especial aquellos que imparten clases de gramática, redacción de textos 綴り方 (*tsuzuri-kata*) y literatura clásica, así como los propios editores de libros de texto. Huelga decir que reivindicar el espíritu propio de nuestra lengua supone también respetar el pensamiento oriental: creo que este modo de proceder sería más fructífero que intentar censurar las ideas de la izquierda.

Quisiera dirigir un consejo especialmente a los profesores de institutos femeninos. Hoy en día, las chicas escriben casi igual que los chicos, ya al hacer redacciones, ya en su correspondencia privada, porque así se les enseña a hacerlo. Considerar como iguales a chicos y chicas no significa masculinizar a las chicas o eliminar en ellas los atributos femeninos, uno de los cuales, en japonés, es la distinción de género del hablante. ¿Qué necesidad hay de cercenar las características de la lengua japonesa? Si el modo de escribir de las mujeres se diferenciara de modo evidente del de los hombres, tanto en las obras literarias como en los escritos académicos, los textos tendrían mucha mayor diversidad e interés. Una solución sería que los hombres emplearan la construcción のである (*node aru*) y las mujeres la あります (*arimasu*) —"あります" 口調 (*"arimasu" kuchō*)—, distinción que solo es posible en nuestro idioma.

Como escritor que soy, hasta aquí mis reflexiones se han centrado en las ventajas y desventajas que el estilo literario de lenguaje coloquial tiene para la escritura de novelas, pero opino que mis razonamientos son aplicables a casi todos los textos

---

<sup>77</sup> George Augustus Moore (1852-1933), poeta y novelista inglés. Nacido en Irlanda, escribió obras de estilo naturalista influenciadas por Zola.

<sup>78</sup> James Augustine Joyce (1882-1941), novelista irlandés. Considerado uno de los grandes maestros del siglo XX por obras como *Dublineses*, *Retrato del artista adolescente*, *Ulises* o *Finnegans Wake*.

escritos en dicho estilo, puesto que todos los textos utilitarios 実用文 (*jitsuyō-bun*) de nuestra vida cotidiana pueden encontrarse también en novelas. Aunque no pueda opinar con mucha seguridad sobre textos académicos, técnicos o filosóficos, puesto que no soy experto en ellos, tiene que haber alguna manera de redactarlos para que resulten claros y accesibles sin dejar de utilizar un estilo genuinamente japonés. No sabría decir cuáles son los puntos concretos que deberían modificarse en estos textos, pero cuando leo traducciones de filosofía alemana, a menudo pienso de qué manera expresaría los argumentos expuestos de manera que quedasen claros, y analizo los inconvenientes de cada giro utilizado. Hay que reconocer, sin embargo, que los textos filosóficos occidentales son los más difíciles de traducir. Lo ideal sería que el traductor, que debería tener la misma capacidad intelectual que el autor del texto, empezara a escribir solo después de comprender y asimilar las ideas expuestas en la obra, de modo que pudiera expresarlas con sus palabras sin quedar atrapado por los giros del original. Tampoco debemos olvidar honrosas excepciones, como la traducción de *Antología de los estudios del Dr. Koeber*, ya mencionada.

Ahora bien, hay una limitación de la que todo el mundo es consciente y que podría superarse con facilidad, si así se quisiera: la de la terminología especializada 用語 (*yōgo*).

Hace poco, Chikamatsu Shūkō<sup>79</sup> escribió en una revista: “No entiendo en absoluto qué significan las críticas de los jóvenes que últimamente aparecen publicadas en la prensa. El doctor Nitobe<sup>80</sup> decía que él tampoco entendía nada al leerlas. ¿Por qué los periódicos publican artículos que comprometen la calidad de la prensa?”. La opinión del señor Shūkō es un poco extremista, pero es cierto que los textos de esos “críticos” son penosos de leer. Los escritores de profesión los podemos comprender, si los leemos con la mayor atención porque estamos acostumbrados. En cambio, las personas de fuera de nuestro ámbito, sobre todo los mayores como el doctor Nitobe, tendrán mucha dificultad para comprender estos textos, por muy eruditos que sean. Es decir: estos

---

<sup>79</sup> Chikamatsu Shūkō (1876-1944), novelista. Oriundo en Okayama. Creó un estilo novelístico propio con obras de carácter autobiográfico en las que describía un mundo lujurioso donde los personajes se entregaban a placeres sensuales.

<sup>80</sup> Nitobe Inazō (1862-1933), agrónomo y pedagogo. Después de terminar sus estudios en la Escuela de Agricultura de Sapporo estudió en Alemania y Estados Unidos. Asumió el cargo de rector en la Universidad Femenina de Tokio y de subdirector de la secretaría en la Liga de las Naciones.

escritos no tienen ningún valor general, aunque puedan tenerlo en el mundo literario. Aún es peor cuando se escribe un texto de forma apresurada para hacer una aportación a un debate público o algo por el estilo. Me pareció que el señor Chikamatsu atribuía este problema a la inteligencia de los críticos —de hecho, debería atribuirse a su falta de inteligencia—, pero creo que la causa se halla principalmente en la elección de los términos usados. Cuanto más joven se es, mayor propensión se tiene a emplear palabras más sencillas que las comúnmente utilizadas en literatura; sin embargo, estos críticos quieren escribir sus artículos con gran abundancia de caracteres chinos, así como con adjetivos de origen chino terminados con el sufijo 的 (*teki*).<sup>81</sup> A pesar de la acumulación de caracteres chinos, muchas de estas palabras no tienen ningún sentido. Además, utilizan modismos 熟語 (*jukugo*) propios de los textos filosóficos sin necesidad alguna. Esta tendencia cada vez más marcada en los textos en los que los críticos manifiestan sus puntos de vista al público en general es absurda.

En Japón, los estudios de textos chinos 漢学 (*kangaku*) y los de textos occidentales 洋学 (*yōgaku*) parecen encontrarse en polos opuestos, pero en realidad son afines. He comentado que en el estilo literario basado en lengua coloquial la dicción japonesa tradicional ha quedado completamente en desuso, pero el estilo propio de los textos de expresión china aún ejerce, de manera invisible, cierta influencia. No sólo eso: tras el inicio de la era Meiji, la cantidad de vocablos de origen chino y de caracteres chinos empleados se ha incrementado en relación a la época Tokugawa, al tiempo que se introducían expresiones occidentales. Este fenómeno se hace evidente al momento solo con comparar los documentos ministeriales oficiales aparecidos al comienzo de la era Meiji y sus artículos de periódicos y revistas con los documentos y artículos análogos de la época Tokugawa. Huelga decir cuáles suenan más japoneses, si los nombres de cargos antiguos tales como 御老中 (*go-rojū* / *consejero mayor*), 若年寄 (*wakadoshiyori* / *estadista mayor*), 町奉行 (*machi-bugyō* / *comisario*), 目付 (*metsuke* / *superintendente, oidor*), 岡っ引 (*okappiki* / *detective*), お小姓 (*o-koshō* / *paje*), お小姓頭 (*o-koshō gashira* / *jefe de pajes*), 組頭 (*kumigashira* / *jefe de cuadrilla*), お側用

---

<sup>81</sup> El carácter chino 的 significa “con el carácter de” o “correspondiente a”, y cuando se pospone a un sustantivo a modo de sufijo origina un adjetivo. Por ejemplo: 実用 (*jitsuyō* / *práctica*) se convierte en 実用的 (*jitsuyō-teki* / *práctico, útil*); 動 (*dō* / *movimiento, actividad*) en 動的 (*do-teki* / *activo*), y 感情 (*kanjo* / *sentimientos, emociones*) en 感情的 (*kanjo-teki* / *emocionado, alterado*).

人(*o-soba yōnin* / *vasallo*), お馬廻り (*o-uma mawari* / *palafrenero*), 勘定方 (*kanjō-gata* / *contable*) y 賄ひ方 (*makanai-kata* / *encargado de la cocina*) o nombres actuales tales como 内閣総理大臣 (*naikaku sōri daijin* / *Primer Ministro del Gobierno*), 総督 (*sōtoku* / *gobernador general*), 長官 (*chōkan* / *secretario en jefe*), 知事 (*chiji* / *gobernador*), 参事官 (*sanji-kan* / *consejero, canceller*), 秘書官 (*hisho-kan* / *secretario*), 刑事 (*keiji* / *detective*), 警部 (*keibu* / *inspector*) y 巡査 (*junsa* / *agente policial*).<sup>82</sup>

Probablemente, el origen de los nombres que designan cargos u oficinas de estilo chino se remonta a los primeros tiempos del Imperio Japonés, un período en el que se imitaba el sistema administrativo de la dinastía Tang. Tras el inicio del Shōgunato de la época Kamakura, en el que el poder recayó en la clase samurái, estos nombres se sustituyeron por otros propiamente japoneses, y este modo de proceder duró hasta el fin del Shōgunato de la época Tokugawa. Con la llegada de la restauración Meiji, se retomó la costumbre de usar caracteres y palabras de composición china 漢語 (*kango*) para esta función, como en las épocas más remotas.<sup>83</sup> Aunque el cambio de estas designaciones tenía como finalidad transmitir al pueblo el mensaje de que se estaba produciendo un cambio político, me pregunto si realmente eran necesarias tantas palabras con sabor chino o coreano.

Por muy asimiladas que estén a la lengua japonesa, las palabras de origen chino no dejan de ser extranjeras y, si se utilizan para traducir términos occidentales al japonés, suenan más novedosas y producen mayor sensación de exotismo que si se usa una palabra auténticamente japonesa 大和言葉 (*yamato-kotoba*). Por ejemplo, al traducir la palabra inglesa *concern* por equivalentes japoneses como 係はり (*kakawari*),

---

<sup>82</sup> Cuando se dejaron introducir los vocablos de las lenguas occidentales después de la Restauración Meiji, los tradujeron en forma de adaptación en palabras escritas en *kanjis*. Lo hicieron porque, por un lado, los intelectuales de entonces tenían el conocimiento de la filología china y para ellos las palabras en chino eran fáciles de asimilar y, por otro, porque aprovecharon la característica de los *kanjis* como ideograma para crear y adaptar nuevos vocablos en japonés. Así pues, concretamente hablando los vocablos que aparecen en el ensayo, como 御老中 (*go-rojū*), 若年寄 (*wakadoshiyori*), 町奉行 (*machi-bugyō*), 目付 (*metsuke*), 岡っ引き (*okappiki*), お小姓 (*o-koshō*), お小姓頭 (*o-koshō gashira*), 組頭 (*kumigashira*), お側用人 (*o-soba yōnin*), お馬廻り (*o-uma mawari*), 勘定方 (*kanjō-gata*) y 賄い方 (*makanai-kata*) existían desde antes de la Restauración Meiji, ajenos a la influencia de las lenguas extranjeras, mientras vocablos como 内閣総理大臣 (*naikaku sōri daijin*), 総督 (*sōtoku*), 長官 (*chōkan*), 知事 (*chiji*), 参事官 (*sanji-kan*), 秘書官 (*hisho-kan*), 刑事 (*keiji*), 警部 (*keibu*), o 巡査 (*junsa*) fueron creados después de la restauración Meiji.

<sup>83</sup> "Las épocas más remotas" que menciona Tanizaki son aquellas en las que el Emperador regía y gobernaba el país con todos los poderes; la restauración Meiji fue el momento en el que devolvieron el poder político absoluto al Emperador. El hecho de que en cuanto el Emperador recuperó su poder el lenguaje se volvió más sinojaponizado — más incluso que cuando eran los samuráis quienes controlaban la política — es el punto que Tanizaki critica.

係り合ひ (*kakawari ai*) o 気がかり (*kigakari*), el resultado no suena nada novedoso; sin embargo, si se utilizan vocablos de origen chino como 干与 (*kanyo*) o 関心 (*kanshin*) se obtiene un término que suena extranjero y lleno de significado. Podría decirse que, en cierta forma, las palabras japonesas de origen chino se fusionaron con las de origen occidental al producirse la fiebre de occidentalización 欧化熱 (*Ōka-netsu*) de la era Meiji.

Una razón por la que en Japón se utilizan términos de origen chino es que, antiguamente, no disponíamos de disciplinas científicas, por lo que hubo que adquirir de China ciencias tales como la medicina, la astronomía o la botánica, y se empleaban términos técnicos prestados de su lengua original. Con el rápido desarrollo del conocimiento científico a partir de la era Meiji, estas palabras se sustituyeron por otras de origen occidental. Los términos chinos fueron útiles mientras se emplearon aquellos que se habían tomado prestados, pero cuando científicos y estudiosos empezaron a inventar nuevas combinaciones a su antojo, su uso devino excesivo y poco práctico. Llegó un momento en que uno podía hacerse pasar por un pensador innovador empleando modismos recién inventados, y ni siquiera hoy en día puede decirse que el perjuicio causado por esta errónea actitud haya desaparecido por completo. Recuerdo que hace pocos años se inventó un término filosófico muy raro, 理念 (*rinen / idea*), para sustituir el de 観念 (*kannen / idea, concepto*). Quizás los expertos puedan distinguir las diferencias de matiz entre 観念 (*kannen*) y 理念 (*rinen*), pero es imposible exprimir tanto contenido filosófico incorporando en uno o dos caracteres chinos. Esta gente se pierde ante la calidad de ideogramas de los caracteres chinos, y se olvidan de que las palabras no sirven más que para referirse a alguna cosa.

Aunque las palabras que combinan diversos caracteres chinos puedan parecer novedosas, las hay relativamente antiguas. 舞踏 (*butō / danza*) aparece en 枕草子 (*Makura no sōshi / Libro de la almohada*)<sup>84</sup> y la 観念 (*kannen*) era originalmente un término budista que se encuentra en 方丈記 (*Hōjōki / Canto a la vida desde mi choza*).<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Es una obra escrita en el siglo XI por Sei Shōnagon, doncella de la emperatriz Teishi, una de las esposas del emperador Ichijō. Se considera una de las obras maestras de la literatura ensayística de la literatura japonesa. Es prácticamente coetánea de la *Historia de Genji*, de Murasaki Shikibu, cumbre de la narrativa japonesa. Traducido por Jorge Luis Borges y María Kodama, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 2004.

<sup>85</sup> Es una obra de carácter ensayístico de Kamo no Chōmei, escrita a comienzos de la época Kamakura (1192-1333) y representativa de la literatura de ermitaños. En ella, Chōmei describe las experiencias y sentimientos que caracterizan su vida en una ermita como monje secular. La obra está marcada por la idea

Términos como 芸術 (*geijutsu* / arte) y 文芸 (*bungei* / literatura) existían desde antes de la era Meiji, pese a que su significado haya variado. Por lo tanto, no es necesario cambiar las palabras que están arraigadas en nuestra vida cotidiana, pero sí sería aconsejable que los modismos que se deban crear o traducir a partir de ahora adopten una forma propiamente japonesa. ¿No sería más fácil y práctico, para entender el mundo en que vivimos, emplear las palabras occidentales transcribiéndolas en su forma original en lugar de inventar palabras nuevas con caracteres chinos para traducirlas? Los caracteres chinos parecen útiles porque permiten representar una palabra con un solo carácter chino, pero hoy en día solo oímos una retahíla de sonidos sin sentido cuando se alinean muchas palabras de composición china porque, la lengua japonesa, a diferencia de la china, no cuenta con cuatro tonos distintos.

Los ingleses emplean la palabra *idea* tanto al hablar de filosofía como en sus conversaciones cotidianas. ¿Por qué nosotros no podemos también, siguiendo su ejemplo, hablar de filosofía utilizando palabras fáciles y accesibles? ¿Y por qué las críticas que aparecen en la prensa tienen que utilizar expresiones tan científicas?

En la mayoría de los casos, no hace falta emplear términos como 観念 (*kannen*) o 概念 (*gainen*), sino que es suficiente con la palabra 考 (*kangae* / *idea*, *pensamiento*). Muchos críticos utilizan 意識している (*ishiki shiteiru* / *ser consciente*), cuando bastaría con decir 知っている (*shitteiru* / *saber, conocer*), o 剰余 (*jōyo* / *excedente, resto*) en lugar de 剩り (*amari* / *excedente, sobra*), 差引き (*sashihiki* / *balance*) o さや (*saya* / *margen de beneficio*), abusando de los caracteres chinos sin ninguna necesidad. Este exceso es evidente, sobre todo, en el caso del sufijo 的 (*teki*), que en muchos casos puede sustituirse simplemente por la partícula relacionante の (*no*). Por ejemplo, es suficiente decir 思想の背景 (*shiso no haikai* / *el trasfondo de una idea*) en lugar de 思想的背景 (*shiso-teki haikai*), o 社会主義の文学 (*shakai shugi no bungaku* / *la literatura socialista*) en lugar de 社会主義的文学 (*shakai shugi-teki bungaku*) —en la actualidad, el carácter 的, de la lengua china, se utiliza con la misma frecuencia que la partícula の (*no*) del japonés—. El uso del sufijo 的 (*teki*) tiene un límite: si se alinean varias palabras de composición china que desempeñan la función de

---

budista de la transitoriedad del mundo y por una concepción pesimista de la existencia. Traducido por Sakai Kazuya, Madrid, Errata Naturae, 2018.



adjetivo gracias al uso de este sufijo, se genera una de las cadenas de sonidos cacofónicos mencionadas y el texto acaba resultando confuso e incomprensible.

A aquellos que opinan que las frases que contienen únicamente palabras japonesas resultan largas y poco claras, debemos recordarles los términos que utilizan a diario agricultores, pescadores, carpinteros, albañiles, ebanistas o pintores. De hecho, hoy en día, solo las personas que se dedican a estas profesiones mantienen vivos términos técnicos genuinamente japoneses: las hermosas palabras que emplean en su día a día —palabras útiles, precisas, simples e ingeniosas— recogen la legítima tradición japonesa de épocas tan antiguas como la época Muromachi (1334-1573).

Estoy convencido de que es más urgente poner en orden la terminología y reformar la creación de neologismos que restringir el empleo de palabras de origen chino y adoptar el sistema de transcripción *rōma-ji*. Si no se toman medidas en relación a los dos primeros puntos será imposible, en la práctica, restringir el empleo de caracteres chinos o introducir el uso del alfabeto latino en nuestra lengua.

Por mucho que yo solo insista en ellos, los argumentos aquí expuestos no tendrán ninguna repercusión si los demás escritores no se ponen de acuerdo conmigo. Por otro lado, estoy seguro que muchos se dejarán llevar irremisiblemente por los puntos de vista mayoritarios, aún estando de acuerdo con mi parecer. ¿Habrà algún remedio ante este problema?

## Anexo II

### Manual para elaborar textos<sup>86</sup>

#### I. ¿Qué es texto?

##### Idioma y texto

Hay varias maneras formas de comunicar o hacer entender a los demás lo que uno piensa. Por ejemplo, un gesto entristecido muestra nuestra congoja. Cuando uno quiere comer algo, puede hacers entender imitando los gestos de comer. Hay métodos apropiados para transmitir algún arrebatto emocional empleando gestos primitivos tales como llorar, gruñir, gritar, clavar miradas furibundas, suspirar o dar puñetazos. No obstante, si se intenta transmitir con claridad una idea delicada, abstracta, no hay otro remedio que contar con **el idioma**.<sup>87</sup> Entonces comprendemos lo incómodo que es el no poder usar nuestras palabras si viajamos al extranjero donde no se habla japonés.

El habla no solo se necesita cuando conversamos con los demás, sino que también nos hace falta cuando reflexionamos sobre algo a solas. Nosotros mismos meditamos diciéndonos en forma de monólogo mental: “haré esto de esta forma” o “trataré aquello de esa manera”. Si no lo hiciéramos así, si empleáramos sólo imágenes, lo que estamos pensando tardaría en tomar forma y difícilmente resultaría coherente. Cuando alguien procura solucionar problemas de aritmética o geometría, emplea necesariamente palabras en la mente. Tenemos la costumbre de hablar con nosotros mismos para distraernos en la soledad que nos rodea. Aunque no pretendamos pensar en algo concreto, hay veces que el reflejo de nosotros mismos que existe en nuestro interior susurra ideas cuando estamos solos con la mente en blanco. Muchas veces, cuando hablamos a otra persona, repasamos primero en la mente lo que pensamos decir y después lo pronunciamos. Normalmente, cuando hablamos en inglés, primero pensamos mentalmente en japonés, y luego traducimos al inglés. Si lo que vamos a expresar es

---

<sup>86</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 文章読本 [Bunshō dokuhon / Manual para elaborar textos], Tokio, Chūō Kōron, 1934; la versión empleada para la traducción está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一卷 [Tanizaki Jun'ichirō zenshū dai nijū-ikkkan / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō Vol. 21], Tokio, Chūō Kōron, 1958.

<sup>87</sup> A lo largo del Anexo II aparecen frases y vocablos en negrita. Aunque en español quizás sería más lógico emplear la cursiva, se ha empleado la negrita por los siguientes motivos: por un lado, a fin de respetar el uso del texto original, que resalta determinadas palabras y frases mediante la negrita; por otro lado, con el fin de evitar una posible confusión con las frases y los vocablos citados en japonés en la traducción, ya que estas expresiones están marcadas en cursivas.

algún tópico complicado de exponer incluso en japonés, sentimos la necesidad de aplicar un método de análisis mental que nos permita dar forma oral al pensamiento. **Es así que el idioma es una herramienta para transmitir nuestras ideas a los demás, al mismo tiempo que posee la función de concretar una idea y hacerla coherente. La idea se forma con palabras y viceversa.**

El lenguaje es muy útil, mas sería equivocado pensar que se puede expresar con palabras todo el pensamiento de un ser humano o que no hay ninguna idea o emoción que no pueda expresarse con palabras. Como he comentado antes, hay casos en que es más espontáneo, más expresivo y natural llorar, reír o gritar para mostrar la emoción de ese momento que el empleo de la palabra. Deshacerse en lágrimas sin decir nada es más elocuente para expresar aflicción que emplear palabras de manera profusa. Aclaremos el concepto con un ejemplo muy simple; si digo que expliquen el sabor del besugo a una persona que no ha probado nunca este pescado, ¿qué clase de palabras se emplearán para hacerlo? Probablemente, no exista ninguna palabra que pueda dar la respuesta. Puesto que es imposible comunicar siquiera el sabor de algo, resulta que el lenguaje no es tan práctico como esperábamos. No sólo eso, sino que también tiene el defecto de **plasmarse e inflexibilizar una idea**, un defecto que acompaña el aspecto positivo por el que define y puede expresar una idea. Por ejemplo, es dudoso que todo el mundo admita el mismo color al ver una flor roja y es posible que una persona de refinada sensibilidad visual descubra en el color una belleza compleja que la gente corriente no pueda apreciar. El color percibido por aquella persona podría ser diferente del color “rojo” normal. Sin embargo, si intenta calificar este caso con palabras, ya que es muy similar a “rojo” de todos modos, la persona en cuestión dirá “rojo” sin titubear. Es decir, no expresará con palabras distintas a otras personas su apreciación íntima puesto que sólo existe para ella la palabra “rojo”. Si no hay palabra, resulta simplemente imposible poder transmitir una idea; incluso más, hay casos en que la existencia de palabras causan engaño. Como tendré oportunidad de volver sobre el tema con más detalle posteriormente, no diré más por el momento, mas reitero que no debemos olvidar que **la lengua no es omnipotente y que su función es imperfecta e incluso a veces perjudicial.**

Lo expresado con letras es **un texto**, paralelo al lenguaje hablado. Cuando alguien se comunica con pocas personas es suficiente con hacerlo verbalmente, mas si

trata de dirigirse a un cuantioso número de personas, es imposible comunicarse con ellos uno a uno. Además, las palabras pronunciadas se esfuman inmediatamente, no pueden mantenerse comunicativas por un largo tiempo. Así, se ha producido la necesidad de transformar palabras en texto escrito, lo que permite que puedan ser leídas por mucha gente o quedar guardadas para la posteridad. Por lo tanto, la lengua y el texto son lo mismo en su origen y también hay casos en que la palabra “lengua” abarca “texto”. Estrictamente hablando, sería preferible distinguir “lengua hablada” de “lengua escrita”. Sin embargo, **es natural que lo escrito resulte ser diferente de lo hablado aunque sea la misma palabra**. El novelista Satō Haruo insistió en su idea de escribir las frases tal y como se expresaban verbalmente, pero aunque se anotaran manteniendo la misma forma en que habían sido dichas, da la sensación de que subsiste una diferencia entre leer lo escrito y escuchar lo hablado. Cuando se habla, intervienen el tono de voz, el ritmo del habla, la mirada, las expresiones o las gesticulaciones entre otros elementos que la lengua escrita no sabe expresar; en cambio, el texto tiene la ventaja de compensar de varias maneras el modo de emplear letras al fijarlas en un texto que repetirá, siempre que sea leído, las mismas palabras. **El habla da importancia a conmovedor en el momento en que lo escuchan; el texto se escribe para que una impresión profunda quede grabada en el corazón por el mayor tiempo posible**. Por tanto, la técnica de hablar y la de escribir textos son facultades diferentes, razón por la que una persona elocuente no necesariamente escribirá un buen texto.

### **Texto práctico y texto artístico**

Yo pienso que **no hay diferencia entre el texto práctico y el texto artístico**. El punto más importante del texto es transmitir lo más exacta y claramente posible lo que se concibe en el corazón o lo que se quiere expresar, sea ello para escribir una carta o una novela; no hay más secreto. En tiempos pasados, se consideraba el propósito verdadero del texto el de “dejar lo aparatoso y optar por lo esencial”, y esto quería decir escribir solo las palabras necesarias omitiendo todo embellecimiento superfluo. Al pensar en este aspecto, el texto más práctico sería el más excelente.

En la era Meiji hubo un estilo embellecido de texto llamado 美文体 *bibun-tai*, que quedaba muy lejos de ser práctico. Estaba de moda alinear ostentosamente las palabras difíciles de origen chino y describir las escenas y

emociones con letras de acento agradable de pronunciar y de buen ver. Aquí hay un texto que pueden probar a leer:

南朝の年号延元三年八月九日より、吉野の主上御不豫の御事ありけるが、次第に重らせ給ふ、医王善逝の誓約も、祈るに其験なく、耆婆扁鵲が靈薬も、施すに其験おはしませず。(中略)左の御手に法華経の五の巻を持たせ給ひ、右の御手には御剣を按じて、八月十六日の丑の剋に、遂に崩御なりにけり。悲い哉、北辰位高くして、百官星の如くに列ると雖、九泉の旅の路には供奉仕る臣一人もなし。奈何せん、南山の地僻にして、万卒雲の如くに集ると雖、無常の敵の来るをば禦止むる兵更になし。唯中流に船を覆えて一壺の波に漂ひ、暗夜に燈消えて五更の雨に向かふが如し。(中略)土墳数尺の草、一径涙尽きて愁未盡きず。舊臣后妃泣く泣く鼎湖の雲を瞻望して、恨を天辺の月にそえ、霸陵の風に夙夜して、別を夢裏の花に慕ふ。哀なりし御事なり。\*

(Nan-chō no nengo Engan san-nen hachigatsu kokonoka yori, Yoshino no shujo go-fuyo no onkoto arikeru ga, shidaini omorase tamau. I Oh Zensei no seiyaku mo, inoru ni sono shirushi naku, Kiba Henjaku ga reiyaku mo, hodokosu ni sono shirushi owashi masazu. (chūryaku) Hidari no onte ni *hokke-kyō* no go-no-maki wo motase tamai, migi no onte niwa mitsurugi wo anjite, hachigatsu jūrokunichi no ushi no koku ni tsuini hōgyo nari ni keri. Kanashii kana, hokushin kurai takakushite, hyakkan hoshi no gotokuni haberu to iedomo, kyūsen no tabi no michi niwa gubu tsukamatsuru shin hitori mo nashi. Ikan sen, nanzan no chi heki nishite, bansotsu kumo no gotoku ni atsumaru to iedomo, mujō no teki no kitaru woba fusegi todomuru hei sara ni nashi. Tada chūryū ni fune wo kutsugaeshite ikko no nami ni tadayoi, anya ni tomoshibi kiete gokō no ame ni mukau ga gotoshi. (chūryaku) Dofun sūshaku no kusa, ikkei namida tsukite urei imada tsukizu. Kyūshin kōhi naku naku Teiko no kumo wo senbō shite, urami wo tenpen no tsuki ni soe, haryō no kaze ni

---

\* La traducción del pasaje es: “desde el día nueve de agosto de la era Engan de la dinastía del Sur, Nan-chō, el emperador de Yoshino se encontraba mal y fue empeorando en su estado. No dio ningún efecto el juramento ni la plegaria del médico, Ō Zensei, ni tampoco sirvieron los medicamentos que recetó Kiba Henjaku. (...) Finalmente falleció a la hora de buey del día dieciseis de agosto sujetando el quinto tomo de la sutra *hokke-kyō* en la mano izquierda y la espada imperial en la derecha. ¡Qué tristeza! Aunque se colocaba en lo alto dando al cielo septentrional y le acompañaban centenares de vasallos como si se trataran de las estrellas en el Cielo, no le seguía ningún séquito al viaje al Otro Mundo. ¡Cómo podrían impedir la acometida de enemigos despiadados sin tener un ejército, aunque se reúnan miles de soldados en la zona solitaria de las montañas del sur! Parecía que nos naufragara el barco en medio de la corriente del río o que siguiéramos el camino en medio de la lluvia en la medianoche oscura con la linterna apagada. (...) Aunque se agotaran las lágrimas, nunca se mitigaba la aflicción delante de la tumba amontonada de tierra con altas hierbas. Los ministros en su día y las esposas del difunto emperador contemplaban las nubes con lágrimas en sus ojos, lamentaban sus pesares a la luna, pasaban todo el día en el viento que soplabla y echaban de menos la despedida en su sueño. Era muy triste”, hecha por la autora de esta tesis por no poder conseguir la traducción publicada en castellano.

syukuya shite, wakare wo yumeura no hana ni shitau. Kanashi narishi onkoto nari.)

Este es un pasaje de la escena del fallecimiento del emperador Godaigo<sup>89</sup> en el relato *太平記 (Taiheiki / La Gran Pacificación)*,<sup>90</sup> y supongo que resultaba una prosa excelente cuando fue escrita en la época de las cortes de Nan-Boku —del norte y del sur—<sup>91</sup> y también que estaría llena de sensaciones reales en sus palabras difíciles de composición china alineadas en el texto. Como describe el fallecimiento del Emperador, es apropiado en este caso el hecho de emplear y alinear tantas palabras majestuosas. Cuando yo era pequeño, me enseñaron que las frases de esta escena del relato *Taiheiki* eran excelentes, y era tan aficionado a recitarlas que aún puedo hacerlo de memoria en parte 土墳数尺の草、一径涙尽きて愁未盡きず。舊臣后妃泣く泣く鼎湖の雲を瞻望して (*dofun sūshaku no kusa, ikkei namida tsukite urei imada tsukizu. Kyūshin kōhi naku naku Teiko no kumo wo senbo shite / de la tumba amontonada de tierra con altas hierbas, y aunque se agotaran las lágrimas, nunca se mitigaba la aflicción. Los ministros en su día y las esposas del difunto emperador contemplaban las nubes con lágrimas en sus ojos*). El texto de estilo embellecido de la era Meiji derivó de dicho estilo y de él tomó su modo de describir. En mi etapa de educación primaria, en las clases de composición, nos afanábamos haciendo ejercicios de buscar y reunir palabras de composición china y, seguidamente, elaborando textos de este estilo. Por ejemplo, las felicitaciones para el cumpleaños del emperador, el discurso de la ceremonia de graduación o el relato de la fiesta en la que se contemplan los cerezos en flor. Hoy día este estilo no es conveniente para expresar ideas o sentimientos, ya que el texto es demasiado pomposo. Es así que este estilo fue cayendo en desuso. Si hablamos de un texto no práctico, lo primero que me viene a la mente es este tipo de texto.

---

<sup>89</sup> El emperador Godaigo (1288-1339, reinante 1318-1339) intentó recuperar el poder del gobierno, pero al fracasar fue desterrado a la isla Oki por el clan Hōjō. El año 1334 proclamó su propio gobierno después de recuperar su libertad y derrocar el sogunato de Kamakura. Años más tarde, proclamó la corte de Yoshino al enfrentarse con uno de sus vasallos, Ashikaga no Takauji.

<sup>90</sup> *太平記 (Taiheiki / La Gran Pacificación)* fue escrito a mediados del siglo XIV. Es la última obra de la crónica militar que se merece el calificativo de literatura. La historia narra los conflictos de la corte Imperial dividida en dos partes, la decadencia del gobierno de Kamakura y los cambios tanto políticos como sociales; traducido por Carlos Rubio, Akihiro Yano y Twiggy Hirota, Madrid, Editorial Trotta, 2016.

<sup>91</sup> Las cortes del norte y del sur, *Nanboku-chō*, duraron desde 1336 hasta 1392. La palabra “Nanboku” significa “sur y norte”. Durante este periodo existían dos cortes, en las cuales dos emperadores ocupaban el trono reclamando su legitimidad.

En él hay una primera gran división de formas: el **verso** y la **prosa**. El verso consiste en poesía y canción cuya función no es solo la de transmitir al mundo lo que uno guarda en el corazón, sino que también se compone para expresar recitando o cantando sus emociones; a través del tiempo se han establecido reglas, y conforme a ellas se determina el número de palabras o de sílabas que serán de fácil recitación y canto. Ciertamente es una forma de texto, pero su evolución se debe a que su objetivo es distinto al del texto corriente. Si buscamos un texto no práctico y a la vez artístico, el verso es el que más se corresponde con estas características, pero tengan en cuenta que **lo que voy a exponer en este ensayo no trata del verso, sino de la prosa.**

Por lo tanto, si me refiero solo a los textos que no sean versos, no hay diferencia entre lo práctico y lo artístico. Incluso son eficaces los textos escritos de manera artística si se hacen de un modo práctico. En tiempos pasados, no se escribía tal y como se hablaba; los textos no eran la transcripción de la palabra hablada; se consideraba descortés emplear palabras coloquiales populares en el lenguaje escrito; hubo épocas en las que se usaba un lenguaje muy ornamentado a propósito para que tomara una forma alejada de la del uso real, para lo que servía perfectamente aquel estilo con retórica 美文 *bibun*. Sin embargo, nuestros tiempos ya no se corresponden con aquellas épocas. La gente de hoy en día no percibe su belleza o directamente no llegan a comprenderlos, por mucho que se alineen letras de bella factura o resulten agradables de oír. No es que no se respeten los buenos modales, pero no se consideran buenas formas por el simple hecho de que al declamar resulten frases refinadas y elegantes al oído. Las vicisitudes emocionales han sufrido muchos cambios en comparación con los tiempos pasados. Sus expresiones se han vuelto amplias y minuciosas y las palabras de anticuada usanza, desgastadas por la gente desde tiempos remotos, no resultan apropiadas para definir las ideologías, los sentimientos modernos y los asuntos sociales de la actualidad. Así pues, si se intenta escribir para que se comprenda la realidad, hay que emplear un estilo lo más similar posible al lenguaje coloquial, permitiendo introducir palabras del lenguaje popular, neologismos o incluso palabras de origen extranjero. Es decir, en el caso del verso y del texto *bibun* eran requisitos tan esenciales emplear **una hermosa caligrafía y vocablos agradables al oído** como **hacer comprender la idea**. En cambio, **el texto de estilo coloquial** en nuestros tiempos pone el acento principalmente en “hacer comprender”.

Nada sería mejor que este texto poseyera las otras dos condiciones, pero no es preciso estar pendiente ni preocuparse por ello. En realidad, la sociedad actual se ha hecho tan compleja que no puede dar abasto para los dos conceptos y por ello el papel que cumple el texto está totalmente dirigido **al hecho de escribir para ser comprendido**.

El arte que se desarrolla con el texto se presenta en forma de **novela**, pero no es que el arte exista lejos de la vida cotidiana, sino que tiene un vínculo estrecho con ella. Más aún, los textos que se emplean para una novela tienen que estar íntimamente ligados a la realidad. Si ustedes creen que debería haber alguna manera especial de escribir o expresarse en la novela, lean una novela cualquiera como prueba. Comprenderán en seguida que no hay ningún texto empleado en una novela que no sirva para el uso práctico, ni hay ninguna frase de la vida cotidiana que no sea aplicable a la novela. A continuación, voy a citar como ejemplo de texto de novela un pasaje de *城の崎にて* [*Kinosaki nite / En Kinosaki*], del escritor Shiga Naoya:<sup>92</sup>

自分の部屋は二階で隣の無い割に静かな座敷きだった。読み書きに疲れるとよく縁の椅子に出た。脇が玄関の屋根で、それが家へ接続する所が羽目になってゐる。其羽目の中に蜂の巣があるらしい、虎斑の大きな肥った蜂が天気さへよければ朝から暮れ近くまで毎日忙しうに働いてゐた。蜂は羽目のあはひから摩抜けて出ると一先づ玄関の屋根に下りた。其処で羽根や触覚を前足や後足で丁寧に調べると少し歩きまはる奴もあるが、直ぐ細長い羽根を両方へシッカリと張ってぶーんと飛び立つ。飛び立つと急に早くなって飛んで行く。植え込みの八つ手の花が丁度満開で蜂はそれに群つてゐた。自分は退屈するとよく欄干から蜂の出入りを眺めてゐた。或朝の事、自分は一疋の蜂が玄関の屋根で死んで居るのを見つけた。足は腹の下にちぢこまって、触覚はダラシなく顔へたれ下がって了つた。他の蜂は一向冷淡だった。巣の出入りに忙しくその脇を這ひまはるが全く拘泥する様子はなかった。忙しく立働いてゐる蜂は如何にも生きてゐる物といふ感じを与へた。その脇に一疋、朝も昼も夕も見る度に一つ所に全く動かさずに俯向きに転がってゐるのを見ると、それが又如何にも死んだものといふ感じを与へるのだ。それは三日程その儘になってゐた。それは見てみて如何にも静かな感じを与へた。淋しかった。他の蜂は皆巣に入って仕舞つた日暮れ、冷たい瓦の上に一つ残つた死骸を見る事は淋しかった。然しそれは如何にも静かだった。<sup>93</sup>

<sup>92</sup> Shiga Naoya (1883-1971). Nació en Miyagi, en la Región de Tōhoku. Es uno de los escritores más representativos de la literatura moderna japonesa. Formó parte de la corriente literaria humanista *白樺派 Shirakaba-ha* junto con Mushanokōji Saneatsu.

<sup>93</sup> La traducción del pasaje citado es: “Mi habitación se hallaba en la primera planta. Era un espacio relativamente tranquilo, sin tener otra habitación al lado. Cuando me cansaba de escribir o leer, solía sentarme en la silla colocada en el pequeño corredor que daba al exterior. Al lado, se encontraba el tejado



(Jibun no heya wa nikai de tonari no nai wari ni shizukana zashiki datta. Yomikaki ni tsukareru to yoku en no isu ni deta. Waki ga genkan no yane de, sore ga ie e setsuzoku suru tokoro ga hame ni natte iru. Sono hame no naka ni hachi no su ga aru rashii, torabuchi no ōkina futotta hachi ga tenki sae yokereba asa kara kure chikaku made mainichi isogashisō ni hataraite ita. Hachi wa hame no awai kara surinukete deru to hitomazu genkan no yane ni orita. Soko de hane ya shokkaku wo maeashi ya ushiroashi de teinei ni shiraberu to sukoshi arukimawaru yatsu mo aruga, sugu hosonagai hane wo ryōhō he shikkari to hatte buun to tobitatsu. Tobitatsu to kyū ni hayaku natte tonde iku. Uekomomi no yatsude no hana ga chōdo mankai de hachi wa sore ni muragatteita. Jibun wa taikutsu suru to yoku rankan kara hachi no deiri wo nagamete ita.

Aru asa no koto, jibun wa ippiki no hachi ga genkan no yane de shindeiru nowo mitsuketa. Ashi wa hara no shita ni chijikomatte, shokkaku wa darashi naku kao e taresagatte shimatta. Hoka no hachi wa ikkō reitan datta. Su no deiri ni isogashiku sono waki wo haimawaru ga mattaku kōdei suru yōsu wa nakatta. Isogashiku tachihataraiteru hachi wa ikanimo ikiteiru mono to iu kanji wo ataeta. Sono waki ni ippiki, asa mo hiru mo yū mo miru tabi ni hitotsu tokoro ni mattaku ugokazuni utsumuki ni korogatteiru nowo miru to, sore ga mata ikanimo shinda mono to iu kanji wo ataeru noda. Sore wa mikka hodo sonomama ni natte ita. Sore wa miteite ikanimo shizukana kanji wo ataeta. Sabishikatta. Hoka no hachi ga mina su ni haitte shimatta higure, tsumetai kawara no ue ni hitotsu nokotta shigai wo miru koto wa sabishikatta. Shikashi sore wa ikanimo shizuka datta.)

---

de la entrada y, donde los paneles se juntaban con la pared de la casa, parecía haber un panel. Las abejas gordas con rayas negras y amarillas trabajaban con afán desde la mañana hasta atardecer, si hacía buen tiempo. Primero, las abejas bajaban al tejado de la entrada al salir por la rendija de los paneles. Después de arreglarse esmeradamente las alas y las antenas con las patas delanteras y traseras en el lugar mismo, echaban a volar enseguida desplegando las alas largas y delgadas con firmeza, mientras que algunas iban de un lado para otro. En cuanto levantaban el vuelo, iban ganando velocidad. Era justo el momento en que las flores de aralia de Japón empearon a abrirse y las abejas se aglomeraban sobre esas flores. Cuando me sentía aburrido, solía quedarme contemplando sus entradas y salidas desde la barrandilla. Una mañana, encontré una abeja muerta sobre el tejado de la entrada de la fonda. Las patas estaban encogidas debajo de su barriga y las antenas caían inertes sobre su cara. Las demás abejas faenaban indiferentes. Repetían salidas y entradas y pasaban por su lado, pero parecían no preocuparse de nada. Las abejas que trabajaban con afán daban una impresión enérgica de ser vivaces. Cada vez que veía la abeja ahí, cabizbaja y sin moverse, fuera la hora que fuese, comprendí que estaba ante un ser muerto de verdad. Estuvo en la misma posición durante unos tres días. Causaba una sensación muy sosegada a quien lo contemplaba. Era triste. Al atardecer, cuando todas las abejas se habían recogido en su panal, era triste ver los restos inertes que quedaban a solas sobre las tejas frías. No obstante, era algo verdaderamente sereno.” La traducción hecha por la autora de esta tesis por no encontrar la traducción publicada en castellano.

El difunto Akutagawa Ryūnosuke<sup>44</sup> consideraba esta obra, *En Kinosaki*, como una de las obras más destacadas del señor Shiga, ¿podemos calificar a este tipo de texto como no práctico? En la escena, describe el sentimiento de un cliente alojado del balneario que contempla el cuerpo muerto de una abeja desde la primera planta de la fonda, y describe el aspecto de los restos mortales del insecto; por añadido, lo expresa con palabras simples y claras. Pues bien, también es importante en un texto de uso práctico la técnica de describir el objeto con palabras sencillas y claras, como hemos visto en el texto previamente expuesto. En este texto no se encuentran frases o expresiones difíciles. Sino que son similares a las que empleamos habitualmente cuando escribimos un diario personal o cartas. Pese a eso, el autor logró exponer hasta los aspectos más minuciosos. Al leer la parte en la que he puesto puntos, se ve que escribió lo que observaba, el movimiento de una abeja, con tanta minuciosidad. Así, lo escrito, es decir, los movimientos de las abejas en este caso, se transmite manifiestamente a los lectores porque se suprime lo innecesario y se eliminan las palabras que sirven solo de ornamento. Por ejemplo, a continuación de *それは見てみて如何にも静かな感じを与へた (sore wa miteite ikanimo shizukana kanji wo ataeta / causaba una sensación muy sosegada a quien lo contemplaba)*, en la última parte, donde aparece la frase *淋しかった (sabishikatta / estaba triste)* de improvisto, parece muy eficaz expresar solo con la palabra *淋しかった (sabishikatta)* sin colocar ningún nominativo tal como “yo”. También la parte siguiente *他の蜂が皆巣に入って仕舞った日暮れ、冷たい瓦の上の一つ残った死骸を見る事は云々 (hoka no hachi ga mina su ni haitte shimatta higure, tsumetai kawara no ue ni hitotsu nokotta shigai wo miru koto wa unnun / al atardecer, cuando todas las abejas se habían recogido a su panal, era triste ver los restos inertes que quedaban a solas sobre las tejas frías...)* se podría escribir como *日が暮れると、他の蜂は皆巣に入ってしまった、その死骸だけが冷たい瓦の上の一つ残っていたが、それを見ると (hi ga kureru to, hoka no hachi wa mina su ni haitte shimatte, sono shigai dake ga tsumetai kawara no ue ni nokotte itaga, sore wo miruto, / cuando se puso el Sol, las otras abejas volvieron al panal y el cuerpo si vida del insecto se quedaba solo sobre las tejas frías, y al verlo...)*, pero redujo el texto a la primera forma y por esta maniobra la impresión

---

<sup>44</sup> Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927). Novelista. Nacido en Tokio. Fue reconocido por los grandes literatos como Natsume Sōseki. Estableció un nuevo estilo al buscar los temas en los clásicos pero, en los últimos años de su vida, no pudo superar la iniquidad social y acabó suicidándose después de escribir las obras autobiográficas como *齒車 [Engranaje]* o *或阿呆の一生 (La vida de un idiota)*.

resulta más clara. “Abandonar lo aparatoso y conseguir la consecuencia” implica este modo de escribir, y no hay otro texto comparable que sea más práctico, ya que es muy preciso en su contenido a pesar de ser sencillo. Por consiguiente, **el redactar de forma práctica requiere una técnica artística**, y no es tan fácil lograr, en consecuencia, que nos imaginemos la situación.

Aunque al ver este texto de Shiga encontramos dos veces las palabras 淋しかった (*sabishikatta / era triste*) y otras dos veces el adjetivo 静かな (*shizukana / tranquilo*), esta repetición es un procedimiento eficaz para mostrar tranquilidad y a la vez tristeza; la insistencia no es innecesaria en absoluto. Comentaré el porqué en el próximo párrafo y, aunque esta técnica sea artística, no es que resulte contraria al objetivo de la utilidad. **Se puede recurrir a este tipo de técnica y puede ser bueno hacerlo incluso en textos de uso práctico.**

Estoy diciendo “práctico” o “útil”, y los textos de uso práctico en nuestros días abarcan ampliamente su aparición en anuncios, publicidad, comunicación, información y varios tipos de folletos propagandísticos. En ellos se requiere tener una cierta gracia artística; la distinción de lo artístico y lo práctico se va haciendo cada vez más ambigua desde el punto de vista del uso. En efecto, un documento tal como un atestado de un tribunal es un acta que debe hallarse lejos de lo artístico, en cambio, se deja correr la pluma con bastante minuciosidad sobre las circunstancias y el lugar del crimen o se mencionan escrupulosamente descripciones del estado psicológico del demandante y del acusado; incluso a veces nos da la impresión de que el hecho tenga una mejor calidad narrativa que la historia misma de una novela. Así que disponer de talento para elaborar un texto será exigido en cualquier profesión en el futuro, y sería mejor que nos preparemos teniendo en cuenta lo que se ha mencionado previamente.

### **El texto de lenguaje moderno y el de lenguaje clásico:**

En el párrafo anterior, he mencionado que es más adecuado el texto de **estilo literario de lenguaje coloquial** para los tiempos actuales, mas eso no significa en absoluto que el texto de **estilo literario clásico** no sirva de referencia. Tanto el texto de estilo literario de lenguaje coloquial como el de estilo literario clásico se desarrollaron en el japonés que hablamos, así que no sólo son iguales sus raíces, sino también su mentalidad. Quiero decir que **el secreto de escribir bien un texto en**

estilo literario de lenguaje coloquial no se diferencia en nada del que se requiere para escribirlo bien en estilo literario clásico. Si no se presta atención a la esencia del estilo literario clásico aunque se redacte texto en estilo literario de lenguaje coloquial, difícilmente podrá ser calificado como **pasaje excelente**. Por lo tanto, tenemos la necesidad de estudiar el texto también desde el punto de vista del estilo literario.

Todos los textos de la literatura clásica están escritos en estilo literario. En su mayoría se puede distinguir entre textos **de estilo de expresión japonesa** 和文調 (*wabun-chō*) y textos **de estilo de expresión china** 漢文調 (*kanbun-chō*). El de expresión japonesa es, de hecho, el estilo coloquial de tiempos antiguos. Obras como *土佐日記* (*Tosa Nikki / Diario de Tosa*)<sup>55</sup> o *源氏物語* (*Genji monogatari / la Historia de Genji*)<sup>56</sup> fueron escritos empleando un estilo que corresponde a la forma de hablar de su tiempo; es decir, era el estilo que unificaba la lengua hablada y la escrita en aquellos tiempos. Sin embargo, con el tiempo, el lenguaje coloquial se fue transformando y el modo de hablar de entonces dio origen a una especie de estilo literario propio de cuando se escribía. El estilo de expresión china es el que se empezó a emplear en relatos de guerra como *保元物語* [*Hogen monogatari / Crónica militar de la rebelión de Hogen*] o *平治物語* [*Historia de Heiji / Crónica militar de la rebelión de Heiji*] donde se mezclaban palabras de composición china con frases de expresión japonesa de la época e incluso se añadían expresiones peculiares resultantes de leer un texto chino a la manera japonesa; es **estilo mezclado de expresiones japonesa y china** 和漢混淆文 (*wakan-konkō bun*).

De estos dos estilos, el estilo de expresión japonesa ha caído en desuso total. Hasta terminar la era Meiji se empleaba de vez en cuando este estilo en clases de redacción de textos, y se le llamaba **estilo imitativo clásico** 擬古文 (*giko-bun*), sin embargo ya no hay nadie que haga estas prácticas porque no posee ninguna utilidad. En comparación con esto, el estilo de expresión china aún se usa, aunque en muy contados casos. Me atrevo a decir que el Decreto Imperial sobre la Educación, que todo el mundo

---

<sup>55</sup> Ki no Tsurayuki, *土佐日記* (*Tosa nikki / Diario de Tosa*), 934?; traducido y publicado por PUCP-Fondo Editorial, Lima, 2004.

<sup>56</sup> Murasaki Shikibu, *源氏物語* (*Genji monogatari / Historia de Genji*), 1008?; traducido por Hiroko Izumi Shimono e Iván Pinto Román, Lima, PUCP-Fondo Editorial, 2017, por Fernando Gutiérrez, Madrid, Juventud, 1941, por Jordi Fibla, Barcelona, Ediciones Atalanta, 2005 y por Xavier Roca-Ferrer, Barcelona, Ediciones Destino, 2005.

conoce, es un buen ejemplo de texto mezclado de expresiones japonesa y china. El estilo de los demás decretos imperiales, que se promulgan de vez en cuando, son todos en estilo de expresión china bien elaborada; incluso en la vida civil se escriben en estilo de expresión china los textos protocolarios de felicitación, discursos ceremoniales o palabras de condolencia. No obstante, actualmente ha disminuido bastante el uso de dicho estilo; ya es frecuente oír palabras de condolencia en estilo literario de lenguaje coloquial al asistir a un funeral, y es evidente que llegará un momento en que el estilo de expresión china también caiga en desuso.

Previamente he mencionado que las actividades sociales de nuestro tiempo son tan complejas que es difícil describirlas con las expresiones sofisticadas del estilo literario de tiempos pasados, por lo que tenemos que emplear precisamente el estilo literario basado en lengua coloquial para “hacernos comprender” por nuestros coetáneos. También he mencionado que el estilo literario de lenguaje coloquial de nuestros tiempos no se preocupa tanto por la belleza de **la caligrafía** o de la **entonación** como lo hacían en tiempos pasados. Apenas se consigue escribir para “comunicar” y “hacer entender”. Quisiera llamar su atención acerca de que **el “hacer comprender” también tiene límites.**

Ya he hecho hincapié en la primera sección de este ensayo en que la lengua no es omnipotente ni es tan práctica como nos imaginamos, e incluso a veces nos induce a error aunque la gente de hoy en día es propensa a olvidarlo y suele considerar que se puede escribir cualquier cosa en estilo literario de lenguaje coloquial para que se le “entienda”. Sin embargo, deseo que tengan ustedes siempre en cuenta que es equivocado pensar de esa manera. A finales de la era Meiji fue creado un estilo conveniente llamado estilo literario de lenguaje coloquial, en el que se empezó a permitir escribir cualquier cosa tal y como se decía en la calle, sin preocuparse del lenguaje ni del final de las palabras. Se concibió la idea errónea y perjudicial de que no había nada imposible de expresar, incluidos los hechos poco significativos, empleando para ello vocablos en abundancia; la gente de hoy en día utiliza palabras en exceso. Es cierto que aumentó muchísimo el número de palabras en la era Meiji. Fueron inventados numerosos nombres y adjetivos que nuestros antepasados ni se podían imaginar. No solo aparecieron muchos términos científicos y técnicos traducidos de lenguas extranjeras, sino que hoy día también siguen creándose neologismos sin cesar. La gente

hace pleno uso de esos abundantes vocablos e intenta comentar cualquier cosa con pelos y señales, por lo que es natural que las frases sean redundantes; el resultado es un texto de cinco o seis líneas en lugar de hacerlo en una o dos líneas en estilo literario clásico. Sin embargo, no es cierto que se consiga hacer comprender algo con muchas palabras si tampoco se comprende con pocas. Aunque un autor esté convencido de haber hecho una descripción exhaustiva sin dejar ninguna ambigüedad; a veces ocurre que los lectores ven redundante el texto y no llegan a entender lo que quería decir. De hecho, **el defecto más grande del estilo coloquial es que resulta prolijo debido a su modo de expresión libre y propenso al descuido**; es difícil percatarse del significado del texto si se alinean muchas palabras innecesarias. Por lo tanto, lo urgente en la actualidad es procurar redactar textos de manera más elaborados en estilo literario de lenguaje coloquial y simplificar todo lo posible, y eso no es otra cosa que, a fin de cuentas, **volver al espíritu del texto clásico**.

El secreto del texto, o sea, el secreto de escribir para “hacer comprender a la gente” es **reconocer el límite de lo que se puede y lo que no se puede expresar con palabras y letras**. Es primordial **hallarse dentro del límite de lo que es posible expresar**; los que tenían fama de ser buenos redactores de textos poseían dicho conocimiento. En tiempos pasados era necesario indicar la procedencia o la fuente de un texto y había que conformarse con un número de palabras no tan elevado como ahora. Además se limitaba su uso; no existía la posibilidad de describir un paisaje ni expresar los sentimientos de varias formas. Había diferencias según las emociones, el momento o la persona que lamentaba la caída de los pétalos de las flores del cerezo, o que apreciaba la sombra de la luna llena reflejada sobre el suelo o que acaso se apenaba por la mutabilidad de este mundo; sin embargo, las palabras estaban más o menos predeterminadas y no había una variedad que se respondiera con una diferenciación minuciosa. Por lo tanto, al echar un vistazo a un clásico, se percibe que se emplean repetidamente las mismas palabras y que cada una de estas tiene una dimensión particular que en cada escena puede describir una especie de tenue sombra de la luna o todo lo contrario, según sea la situación, por una necesidad espontánea.

足柄山といふは、四五日かねておそろしげにくらがりわたれり。やうやう入り立つ麓のほどだに、そのけしき、はかばかしくも見えず。えもいはず茂りわたりて、いとおそろしげなり。麓にやどりたるに、月も

なく暗き夜の、闇にまどふやうなるに、女三人、いづくよりともなくいで来たり。五十ばかりなる一人、二十ばかりなる、十四五なるとあり。庵の前の傘をささせてすゑたり。男ども火をともして見れば、昔こはたといひけむが孫といふ。髪いと長く、額いとよくかかりて、色白くきたなげなくて、さてもありぬべき下仕えなどにてもありぬべしなど、人々あはれがるに、声すべて似るものなく、空にすみのぼりてめでたく歌をうたふ。人々いみじうあはれがりて、けちかくて、人々もて興ずるに、「西国の女はえかからじ」などいふを聞きて、「なにはわたりにくらぶれば」とめでたく歌ひたり。見る目のいときたなげなきに、声さへ似るものなく歌ひて、さばかり恐ろしげなる山中に立ちてゆくを、人々あかず思ひて皆泣くを、幼なきここちには、まして此のやどりをたたむ事さへあかずおぼゆ。

まだ暁より足柄をこゆ。まいて山の中のおそろしげなる事いはむかたなし。雲は足の下にふまる。山のなからばかりの、木の下、わづかなるに、葵のただ三筋ばかりあるを、世はなれてかかる山中にしも生ひけむよと、人々あはれがる。水はその山に三処ぞ流れたる。 (更級日記)<sup>97</sup>

(Ashigara-yama to iu wa, shi-go nichi kanete osoroshigeni kuragari watareri. Yoyo iritatsu fumoto no hodo dani, sora no keshiki, hakabakashikumo miezu. E mo iwazu shigeri watarite, ito osoroshige nari. Fumoto ni yadori taru ni, tsuki mo naku kuraki yoru no, yami ni madou yo naru ni, onna san-nin, izuku yori tomonaku ide kitari. Gojū bakari naru hitori, nijū bakari naru, jūshi-go naru to ari. Iori no mae no kasa wo sasasete suetari. Otoko domo hi wo tomoshite mireba, mukashi Kohata to iikemuga mago to iu. Kami ito nagaku, hitai itoyoku kakarite, iro shiroku kitanage nakute, satemo arinubeki shimotsukae nado nitemo arinubeshi

---

<sup>97</sup> El pasaje citado sigue la pauta de las palabras subrayadas en el original, y la traducción es: "The mountains called Ashigara loomed menacingly on the horizon for four or five days. Once we entered the foothills, we could not even see the complexion of the sky clearly, and the trees were indescribably thick; how frightening it was! On a dark night with no moon, when anyone would lose his way in the darkness, out of nowhere appeared three women entertainers. One was about fifty, one about twenty, and the other about fourteen or fifteen. In front of our lodging they wet up a large umbrella and sat down. When our servants brought torches so that we could see, one of them said, «We are the descendants of the famous Kohata of the old days.» The women's hair was very long with lovely sidelocks hanging down; their skin was white and clean. Much impressed, people said, «They hardly seem suited to this sort of life. Why, they would not be out of place as maidservants for the nobility.» The women's voices were incomparable as they sang wonderful songs that seemed to ring clear in the sky. We all were very moved and had the women move closer, so excited we were. They they overheard someone say, «There couldn't be entertainers as fine as these in the West Country,» they sang in a splendid way: «When you compare us with those of Naniwa...» Their appearance was unsullied, and when they sang, their voices could not be matched. When they rose to go back into the mountains that were so menacing, everyone regretted their going and broke into tears. In my young heart, I regretted even that I would have to leave this temporary lodging. At the first light of dawn, we crossed the Ashigara Mountains. There is no way to describe how even more frightening it was in the middle of them. Why, the clouds — we walked upon them. Right in the middle of the mountains in a small space under the trees were just three stalks of the *aoi* shrub. When someone said, "Here in a place like this isolated from the world, I wonder how it has managed to grow?" people found it very poignant. The river of that mountain flows in three branches." Traducido por Sonja Arntzen & Itō Moriyuki, New York, Columbia University Press, 2018, versión Kindle, location No. 653-674. Por no encontrar la traducción en castellano, la autora de esta tesis ha recurrido a la traducción en inglés.

nado, hitobito awaregaru ni, koe subete niru mono naku, sora ni sumi noborite medetaku uta wo utau. Hitobito imijiu awaregarite, kejjkakute, hitobito mote kyōzuru ni, “Saigoku no onna wa ekakaraji” nado iu wo kikite, “Naniwa watari ni kurabureba” to medetaku utaitari. Miru me no ito kitanage naki ni, koe sae niru mono naku utaite, sabakari osoroshige naru yamanaka ni tachite yuku wo, hitobito akazu omoite mina naku wo, osanaki kokochi niwa, mashite kono yadori wo tatamu koto sae akazu oboyu.

Mada akatsuki yori Ashigara wo koyu. Maite yama no naka no osoroshige naru koto iwamu kata nashi. Kumo wa ashi no shita ni fumaru. Yama no nakara bakari no, ki no shita no, wazuka naruni, aoi no tada misuji bakari aru wo, yo hanarete kakaru yamanaka ni shimo oikemuyo to, hitobito awaregaru. Mizu wa sono yama ni mitokoro zo nagare taru.

(Sarashina Nikki)

Este texto fue escrito hace novecientos años; lo hizo la hija de Sugawara no Takasue, el auxiliar del jefe del país de Kazusa —la zona donde se ubican las actuales provincias de Chiba e Ibaragi—, recordando el viaje que había realizado cuarenta años antes con su padre para ir a Kioto y empleó repetidamente en él las mismas palabras. La descripción sobre cómo es la montaña Ashigara está expresada con おそろしげにくらがりわたった (*osoroshige ni kuragari watatta / loomed menacingly / estaba horriblemente oscuro*)\*. えもいはず茂りわたりて、いとおそろしげ (*e mo iwazu shigeri watarite, ito osoroshige / the trees were indescribably thick; how frightening it was! / la vegetación era muy frondosa, de aspecto fantasmagórico*) o まいて山の中のおそろしげなる事いはむかたなし (*maite yama no naka no osoroshige naru koto iwamu kata nashi / There is no way to describe how even more frightening it was in the middle of them / ni que decir tiene que el aspecto del corazón de la montaña era aún más lúgubre*), causan la impresión de que no manejara más que la palabra おそろしげ (*osoroshige / menacingly, frightening / horrible, espantoso, fantasmagórico, lúgubre*) para referirse a la montaña. También, aparece tres veces la palabra あはれがる (*awaregaru / impressed, wonderful, poignant / sentirse muy triste, sentir lástima, elogiar, maravillar, compadecerse*). La gente “se conmueve”, sea al escuchar cantar hábilmente a las lugareñas o sea al encontrar tres malvas debajo de un árbol alto en las entrañas de la montaña. Con ello se

---

\* Las traducciones en castellano, después de la traducción en inglés citada, han sido añadidas por la autora de la tesis.



expresa sobre las caras de las mujeres 色白くきたなげなくて (*iro shiroku kitanage nakute* / *their skin was white and clean* / *su piel blanca no les daba ningún aspecto miserable*) y expresa también 見る目のいときたなげなきに (*miru me no ito kitanage naki ni* / *their appearance was unsullied* / *no tenían nada del aspecto decaído*). También para sus voces en すべて似るものなく、空にすみのぼりて (*subete niru mono naku, sora ni sumi noborite* / *were incomparable ... to ring clear in the sky* / *eran incomparables ... con voces límpidas que resonaban claramente*) y 声さへ似るものなく歌ひて (*koe sae niru mono naku utaite* / *their voices could not be matched* / *cantaban con voces que no tenían parangón*). Por lo demás, se emplean adverbios めでたく (*medetaku* / *wonderful, in a splendid way* / *elogiable, magnífico, destacado, maravilloso*) y verbos あかずおもふ (*akazu omou* / *regretted* / *sentir pesar, no hartarse, seguir gustando*) dos veces cada uno. Al verlo, podemos comprender que en tiempos pasados era muy reducido el número de vocablos, aún así la autora expresa con bastante claridad lo que tenía intención de describir. Aunque dice sólo “horrible”, nos podemos imaginar el aspecto de la montaña con muchos árboles de una exuberante frondosidad. En la palabra “conmoverse” o “tener compasión” se deja entrever el estado de los hombres que se divertían rodeando a las tres mujeres y nos deja sentir las voces de aquellos que apreciaban las canciones y la apariencia bella con la que podían olvidar la melancolía del viaje.

Visto de esta manera, es más o menos suficiente este modo sencillo de describir situaciones; además, la gente de aquellos tiempos sabía manejar los distintos sentidos de adjetivos simples como めでたし (*medetashi*) —la forma de diccionario de めでたく (*medetaku*)—, おもしろし (*omoshiroshi* / *interesante*) o おかし (*okashi* / *gracioso*). También, frases como 月もなく暗き夜の、闇にまどふやうなるに (*tsuki mo naku kuraki yoru no, yami ni madou yo naru ni* / *on a dark night with no moon, when anyone would lose his way in the darkness* / *era una noche sin luna que nos daba la impresión de estar perdidos en la oscuridad*) y 男ども火をともして見れば、昔こはたといひけむが孫といふ。髪いと長く (*otoko domo hi wo tomoshite mireba, mukashi Kohata to iikemuga mago to iu. Kami ito nagaku* / *when our servants brought torches so that we could see, one of them said, «We are the descendants of the famous Kohata of the old days.» The women's hair was very long* / *al encender nuestros siervos la lumbre y mirarlas, se presentaron como las nietas de aquella famosa Kohata. Tenían una cabellera muy larga*) cuentan solo con cinco o seis líneas, pero nos hacen imaginar vagamente la belleza

misteriosa de las artistas que aparecieron de improviso en una carretera por la noche y el ligero susto de los viajeros que las vieron. Tal como está descrito 火をともして (*hi wo tomoshite / when our servants brought torches / al encender nuestros siervos la lumbre*), no se sabe si era una linterna o una antorcha o una hoguera, y por 庵の前に傘をささせてすゑた (*iori no mae ni kasa wo sasasete sueta / in front of our lodging they wet up a large umbrella / hicieron abrir e instalar un paraguas de papel lacado delante del ermita*), se supone que las mujeres se hincaron de rodillas en un jardín o en una parte de la carretera y que tal vez unos siervos de la comitiva debieran levantar una linterna provista de una vela o una antorcha. Nos viene una imagen sutil a la mente en la que las mujeres fueron iluminadas por llamas ondulantes que mostraban su aspecto, de una belleza poco frecuente en esa zona; la oscuridad de la noche como un terciopelo negro que se extendía detrás de ellas y de la figura del monte Ashigara, que se erguía en el cielo muy oscuro. También suena agradable la frase すみのぼりて (*sumi noborite / to ring clear / resonaban claramente*) que forma parte de 声すべて似るものなく、空にすみのぼりて (*koe subete niru mono naku, sora ni sumi noborite / The women's voices were incomparable ... to ring clear in the sky / sus voces eran incomparables ... con voces límpidas que resonaban claramente*). Ya que este viaje empezó el día tres de septiembre partiendo del país de Kazusa, por lo que correspondía a la época de finales de otoño,<sup>9</sup> se demuestra eficazmente en esta frase la sensación de que las voces cristalinas resonaban en el cielo despejado de la noche. Anotaba sólo el comienzo de la canción なにはわたりにくらぶれば (*Naniwa watari ni kurabureba / When you compare us with those of Naniwa / Si nos comparan con las artistas de Naniwa*) porque a lo mejor se había olvidado de la continuación y, aun así, esta manera de escribir produce una cierta gracia. No podía escribir de otra manera, ya que no poseía suficiente cantidad de vocablos. Aunque se empleen palabras sencillas y fáciles de comprender, no tiene por qué ser siempre inferior la impresión profunda que produce en los lectores si se compara con un texto locuaz de estilo coloquial.

Estoy convencido de que hay que tomar en consideración —en unos textos más que en otros— la belleza de la caligrafía y la musicalidad de vocablos que posee un clásico. Al parecer, esto se contradice con lo que he dicho antes, pero pensándolo bien

---

<sup>9</sup> La división de estaciones en este relato se basa en el calendario lunar, y dicho mes de septiembre corresponde a finales de otoño en los tiempos de la historia.

no debemos ignorar **los efectos musicales y visuales** del texto, incluso en estilo coloquial, porque también las formas de la letra escrita y la cadencia o la entonación de las palabras empleadas en el texto pueden ejercer su influencia para “hacerse comprensibles” a los lectores. Es posible que estos lean sin darse cuenta de esa reciprocidad; sin embargo, los prosistas famosos saben muy bien cuánto ayudan a la comprensión las sensaciones agradables captadas por los ojos y los oídos. Puesto que la lengua es imperfecta, **no tenemos inconveniente en aprovechar todos los medios que recurren a la vista y al oído de los lectores para completar la falta de expresiones lingüísticas**. Por ejemplo, cuando la imprenta aún no estaba plenamente desarrollada, se supone que lo hábil o lo inhábil de la escritura, la calidad de papel en el que se escribía o el color de tinta con la que se escribía entre otros influenciaban en la comprensión del texto, y esto parece ser muy natural. Puesto que el texto se entendía leyéndolo con los ojos, es muy posible que todas las facultades sensoriales relacionadas con la vista causaran alguna impresión en la mente de los lectores. En la mayoría de los casos, dichas facultades forman un vínculo entrañable con el contenido del texto y queda grabado en la mente como un único argumento. En ocasiones, recuerdo los poemas *waka*<sup>100</sup> de la antología 百人一首 *Hyakunin-isshu*<sup>101</sup> que aprendí de memoria en la infancia, y siempre me vienen a la mente las formas de las letras escritas en cada ficha de las cartas<sup>102</sup>. En aquellos tiempos, las cartas no se escribían con la caligrafía estándar tal y como se hace hoy en día, sino que estaban escritas a mano con una pincelada artística en letras cursivas o en el alfabeto silabario *hiragana* en cursiva o transformado; si recuerdo la palabra ひさかたの (*hisakata no*), se me viene a la mente la escritura de la carta junto con el poema que empieza por esta estrofa “*hisakata no*”. Supongo que ustedes también tendrán alguna experiencia semejante a la mía, pero sobre todo en el caso de los poemas *waka* los recordarán con la forma de papel cuadrado y acartonado, o con la tira de papel grueso en los que están bellamente escritos por Teika<sup>103</sup> o por Yukinari.<sup>104</sup> Los textos de nuestros tiempos, en su

---

<sup>100</sup> *Waka*, uno de los géneros de poesía japonesa, y se compone con cinco estrofas que consisten en 5-7-5-7-7 sílabas.

<sup>101</sup> 百人一首 *Hyakunin-isshu* es una antología que consiste en cien poemas de cien poetas; por lo tanto, el nombre de la antología proviene de *Hyakunin* “cien personas” e *Isshu* “un poema” en japonés.

<sup>102</sup> Dicha antología, normalmente, no tiene forma de antología en libro sino que cada poema está escrito en una ficha de cartón cuadrado en forma de naipes y con estas hay varias formas de jugar. En Japón, en las fiestas de Año Nuevo, suelen jugar con estas cartas, principalmente en la región de Kansai.

<sup>103</sup> Fujiwara no Teika (1162-1241). Poeta de principios de la época Kamakura. Recopiló el poemario 新古

mayoría, son impresos con letras de molde; sin embargo, eso no significa que no se nos queden grabadas las letras. Cuando el contenido de un texto se graba en la mente de los lectores, el tipo de letra también se sumerge en la conciencia junto con el texto y su recuerdo nos devuelve a la mente trozos de un pasaje así como las letras que lo componen al mismo tiempo. En la actualidad, no se le da mucha importancia a lo hábil o inhábil de la escritura, sin tener en cuenta que en no pocos casos no ayuda o incluso impide la comprensión de una teoría, un hecho o una emoción argumentados o expresados en el texto. No es una cuestión baladí que los textos estén compuestos con caracteres en una o dos columnas, que se elija el tipo y el tamaño de caracteres, por ejemplo: que se escriba con la letra gótica o con qué tamaño, que se dude en la elección del tamaño cuarto o el quinto o asimismo si se escribe una palabra en uno de los silabarios *hiragana*, *katakana* o se eligen en su lugar caracteres chinos.

La condición primordial del texto es escribirlo para que sea comprensible. La segunda más importante es hacerlo con el fin de “hacer que quede grabado por mucho tiempo en la mente”; su diferencia respecto a la lengua hablada se encuentra, principalmente, en la segunda condición, y tal vez esta sea la función más importante. Así pues, llegados a este punto, el aspecto de las letras o, dicho de otro modo, **la forma de la escritura**, gana en importancia como elemento que da forma al texto. Como hemos visto en el ejemplo de la antología de poemas *Hyakunin-issu*, recuerdo muy a menudo esos poemas debido a que en primer lugar están escritos con una escritura hermosa. Mientras me vienen a la mente la forma de las letras, recuerdo el poema, el tacto del papel grueso del cartón en el que estaba escrito y además recuerdo una noche de Año Nuevo de mi infancia, con una añoranza inexpressable, en la que jugaba a las cartas. Podría ser que ocurriera algo parecido a esto con el texto de los idiomas occidentales, pero **puesto que nosotros empleamos un logofonograma particular exclusivamente nuestro, es de gran eficacia aprovechar la sensación que produce a la vista de los lectores, aunque la sociedad pueda conformarse con el uso de letras impresas**. A no ser que llegue un día en el que se declare el uso oficial del alfabeto romano<sup>105</sup> para escribir japonés, es absurdo

---

今集 *Shin Kokin-shu* y el poemario *Hyakunin-Issu*.

<sup>104</sup> Fujiwara no Yukinari (972-1028). Famoso calígrafo de mediados de la época Heian. Perfeccionó la caligrafía de estilo japonés. Se considera como uno de los tres calígrafos más destacados de su tiempo.

<sup>105</sup> Alfabeto romano, llamado en japonés *roma-ji*, es el modo de transcribir fonéticamente el japonés en

abandonar un sistema de eficacia probada, aunque su uso quede restringido a nosotros los japoneses solamente. Dicho así, habrá gente que tache mi opinión de impropia para elaborar textos, pero, en todo caso, la forma de la escritura ejerce cierta influencia sobre el contenido del texto, tanto en un sentido positivo como en uno negativo. Este hecho es inevitable, sobre todo, cuando se usan mezclados el logofonograma y el fonograma, como es el caso de nuestro idioma. Por lo tanto, es natural considerar que dicha influencia coincide con el objetivo trazado cuando se escribe un texto.

Sin embargo, para que no haya confusión, “la forma de escritura” que menciono aquí no siempre coincide con el hecho de emplear caracteres difíciles. Últimamente, se suelen transcribir a propósito palabras de composición china al silabario *katakana*, por ejemplo, 憤慨 (*fungai*) se escribe フンガイ (*fungai / indignación*); se ha puesto de moda con la intención de aumentar un determinado efecto; esto es a lo que me refiero cuando digo sopesar la forma de la escritura. En Occidente sólo existe un determinado número de letras para escribir palabras. Por ejemplo, la palabra “desk” no tiene otra manera de escribirse que esta. Tal vez pase lo mismo en China, pero en Japón se puede escribir de tres maneras distintas, tales como 机 , つくえ y ツクエ —*tsukue*, pronunciado en los tres casos—. Con este método se pretende grabar la palabra en la mente al llamar la atención de lectores escribiendo a propósito en el silabario *katakana* una palabra de composición china de uso normal y corriente. Además, al referirnos a “las letras agradables de ver” no solo consideramos los caracteres chinos llamados *kanji*. Nos damos cuenta de que cada carácter chino posee su propia belleza, pero el conjunto de unos caracteres no resulta necesariamente hermoso. A veces, dan la sensación de no ser artísticos al escribirlos combinados con el silabario *kana*.<sup>106</sup> En cambio, el silabario *hiragana* tiene sutileza en su propia letra, y su corriente de letras es hermosa. Debido a tener unos trazos complicados de dibujar, los caracteres chinos han perdido la mayor parte de su encanto peculiar al ser escritos en letras de molde de tamaño pequeño, como es habitual hoy día; en cambio, el *hiragana*, con sus trazos sencillos de escribir y fácilmente legibles sigue sin perder su encanto. Lo que yo querría decir es que hacer la escritura agradable a la vista significa escribirla teniendo en cuenta de todas estas características.

---

alfabeto occidental.

<sup>106</sup> En *kana* hay dos tipos de silabario: *hiragana* y *katakana*.

Sin embargo, lo que más falta en el lenguaje de estilo coloquial moderno es el efecto producido en el oído más que en la vista: **la belleza de la musicalidad de las palabras**. Hoy en día la gente normalmente interpreta “leer” en el sentido de “leer calladamente”, donde el elemento musical del texto no entra en consideración por los lectores; de hecho, la costumbre de leer textos en voz alta está quedando en desuso, lo que resulta lamentable para la valoración de un texto. En Occidente, especialmente en Francia, se estudia a fondo **el método de declamar** poesía o novela y se celebran a menudo recitales. No sólo recitan obras clásicas, sino que también procuran presentar autores contemporáneos de forma que se favorece el desarrollo del texto; no será accidental que en aquel país las artes de bellas letras prosperen. Al contrario, en nuestro país, en realidad, no existe el estudio de la declamación, ni tampoco he oído hablar de alguien que lo estudie. Hace poco, el señor Tomita Saika participó en la recitación de poemas en la radiodifusión a través de JOBK —las siglas de la emisora de la televisión estatal de NHK— de Osaka y luego el señor Furukawa Roppa hizo a su vez la narración de una sección de 坊っちゃん (*Botchan / Botchan*)<sup>107</sup> de Sōseki<sup>108</sup> a través de JOAK —las siglas de la emisora de la radio estatal de NHK—. Supongo que irán abriendo gradualmente ese campo gracias a los programas de radio. Un experto en recitación como es el señor Tomita debe ser invitado a las escuelas, y deseo que los profesores de lengua japonesa y de chino clásico dominen la técnica de la declamación. Yo insisto en este punto porque **no se puede leer absteniéndose de imaginar el sonido de la voz, aunque en la actualidad la costumbre de leer en voz alta haya caído en desuso**. La gente que lee pronunciando el sonido de las palabras en su fuero interno lee y escucha con el oído mental. Aunque digamos leer en silencio, de hecho estamos leyendo empleando una voz. Puesto que estamos leyendo con voz, lo hacemos poniendo de algún modo la entonación y el acento. Sin embargo, la entonación y el acento varían según el lector, el cual no tiene necesariamente estudiado, en términos generales, el

---

<sup>107</sup> Es una de las obras representativas de Natsume Sōseki, publicada en 1906. Es la historia de un profesor novato que causa varias situaciones caóticas con su lenguaje agudo y sus motivaciones heroicas entre los profesores corruptos. La obra ha sido traducida tres veces, por Jesús González Valles, Tokio Sociedad Latinoamericana, 1969, por Fernando Rodríguez-Izquierdo, Tokio, Luna Books, 1996 y por José Pazó Espinosa, Madrid, Editorial Impedimenta, 2008.

<sup>108</sup> Natsume Sōseki (1867-1916). Novelista. Nació en Tokio. Estudió filología inglesa en la Universidad Imperial de Tokio. Tras impartir clases de inglés en una escuela secundaria y en un instituto se marchó a Inglaterra para profundizar en sus estudios. Empezó impartir clases de literatura inglesa en la Universidad Imperial de Tokio al volver a Japón. Junto con Mori Ōgai, era uno de los escritores principales que se oponían a la corriente literaria del naturalismo japonés.

método de narración. Con esto, se produce el temor de que lean con una entonación incorrecta un texto que fue elaborado afanándose por constituir preferentemente un ritmo, con lo que se plantea un problema muy serio para la gente que tiene como profesión escribir novelas, como yo. A mí siempre me ha preocupado con qué entonación van a leer mis obras los lectores, porque no existe ningún criterio determinado para leer un tipo de texto literario con una específica.

De todos modos, se es propenso a emplear caracteres chinos en exceso, incluso para escribir un artículo sencillo. Esto es resultado de que, al entrar en la era Meiji, aumentaron súbitamente las palabras compuestas por varios caracteres chinos y se incrementaron las palabras escritas en composición china inventadas en Japón —comentaré con más detalle dicho efecto pernicioso en la sección de *En cuanto al lenguaje*—. Estoy seguro de que **la otra causa que llegó a producir esta mala influencia es que haya pasado de moda leer en voz alta y haya quedado en el olvido la musicalidad del texto**. Es decir, a pesar de que no solo “asumen el texto visualmente”, sino que también “lo hacen por el oído”, los jóvenes de hoy en día creen que es suficiente con escribir para que se comprenda a primera vista, y no se preocupan por la eufonía ni la tonalidad de los vocablos, sino que van alineando innumerables palabras en caracteres chinos, a menudo adjetivadas.<sup>109</sup> Pero no solo comprendemos por la vista, sino que al mismo tiempo lo hacemos al escuchar. Los ojos y los oídos leen el texto en colaboración. Como consecuencia, llega el momento en que el oído no puede seguir la velocidad de la vista al encontrarse con tantos caracteres chinos, y resulta que la forma de las letras y la pronunciación son captadas separadamente en la mente y, por lo tanto, se tarda más tiempo en comprender el texto. **Cuando tienen ustedes que elaborar un texto, primero es necesario recitarlo en voz alta y probar si se pueden o no pronunciar las palabras sin dificultad**; si no pueden pronunciar sin titubear, es seguro que el texto está mal redactado y, en consecuencia, les costará comprenderlo a los lectores. De hecho, yo siempre he realizado esta prueba, desde mi juventud hasta hoy. No debemos menospreciar el método de narración también desde este punto de vista, e incluso estoy

---

<sup>109</sup> Es una forma de adjetivo de origen chino y se expresa en japonés de forma: 何々の何々の (*nani nani teki, nani nani teki*). El carácter 的 quiere decir “como” o “de modo” y este tipo de adjetivo quedaría traducido en forma de locución adverbial. Por ejemplo, 大々の (*daidaiteki*) quiere decir “de gran escala”.

convencido de que desaparecerá la tendencia de usar indiscriminadamente vocablos en composición china, si ustedes adoptan la costumbre de leer el texto en voz alta.

En este punto, me acuerdo de que, en tiempos pasados, decían 素読を授ける (*sodoku wo sazeru / hacer leer el texto en voz alta*) para enseñar a leer los textos de expresión china en las academias privadas *terakoya*. 素読 (*sodoku / lectura en voz alta*) es simplemente leer los textos en voz alta sin que el profesor imparta clase alguna. Cuando yo era niño, aún existían academias privadas del método *terakoya*, e iba a aprender ahí los textos de expresión china además de acudir a la escuela primaria; el maestro tenía abierto el libro de texto sobre su pupitre y nos hacía escuchar su lectura con su voz sonora apuntando donde leía con un puntero. Los alumnos lo escuchábamos con atención y luego nosotros mismos empezábamos a leer en voz alta el párrafo que el maestro había terminado de leer. Si podíamos leer correctamente, seguíamos adelante. De esta manera, aprendíamos 外史 *La historia extra* o 論語 *Las analectas* de Confucio; generalmente no nos enseñaba su significado, aunque si lo preguntábamos nos respondía. Sin embargo, los textos clásicos poseen una tonalidad agradable, las frases quedan fácilmente grabadas en la mente, aunque no se haya entendido nada y salen de la boca espontáneamente. Uno recuerda el texto en cualquier momento, desde la infancia hasta la vejez; llega un día el momento en que se comprende el significado. Un refrán antiguo indica precisamente este hecho: 読書百遍、意自ら通ず (*dokusho hyappen, i onozukara tsūzu / al leer cien veces lo mismo, se llega a comprender el significado del texto sin el esfuerzo de comprenderlo*). Si uno lo comprende al asistir a clase, consigue solo comprender el significado y suele olvidarlo acto seguido, ya que no ha podido percatarse de su sentido implícito. Por ejemplo, hay una frase en 大学 [*Daigaku / Gran Estudio*] que reza:

詩云ク。緡蛮タル黄鳥止ルト于丘隅。

子曰ク於テ止ルニ知ル其所ヲ止ル。

可シ以テ人ヲ而不如鳥乎。<sup>100</sup>

(Shi ni iwaku. Menban taru kōchō kyūgū ni tomaru to.

---

<sup>100</sup> El texto en composición china significa: “un pájaro amarillo que gorjea se queda en un extremo de una protuberancia. Dice Confucio que se sabe dónde está cuando se para; ¿por qué los hombres no podrían hacer lo mismo que los pájaros?”, traducido por la autora de la tesis, por no encontrar la traducción publicada en castellano.



Shi notamawaku tomaru ni oite sono tomaru tokoro wo shiru.

Hito wo motte tori ni shikazaru bekenya)

Este texto se lee 詩ニ云ク、緡蛮タル黄鳥丘隅ニ止マルト。子曰ク止マルニ於イテ其ノ止ル所ヲ知ル、人ヲ以テ鳥ニ如カザル可ケン乎 (*Shi ni iwaku. Menban taru kōchō kyūgū ni todomaruto. Shi notamawaku todomaru ni oite sono todomaru tokoro wo shiru. Hito wo motte tori ni shikazaru bekenya*). Se trata de un pasaje conocido del 大學 [*Daigaku / Gran estudio*], que será recordado por quienes lo estudiaron; mas si se intenta traducirlo al lenguaje moderno, será imposible para la gente común, a menos que sean sinólogos. A pesar de eso, nos da la impresión de haberlo entendido aunque sea de forma vaga. Tampoco comprendemos de verdad los caracteres chinos de 緡蛮 (*menban*) o de 緡蛮タル黄鳥 (*menban taru kōchō*) sin consultar el diccionario de chino-japonés, pero tenemos grabada una imagen en la que un ruiseñor, posado en una rama de un árbol de alguna colina, canta con voz hermosa. Esto ocurre a menudo en poesía en general y en el *haiku* que uno cree haber comprendido y del que nunca ha dudado acerca de su comprensión; sin embargo, si tuviera que explicarlo no sabría cómo hacerlo. No obstante, podría ser verdadera la comprensión de forma ambigua. Porque cuando se cambian las palabras del original por otras, da la impresión de aclararse su significado. En su mayoría se transmite solo el significado de una parte. 緡蛮タル黄鳥 (*menban taru kōchō*) es nada más y nada menos que dicha palabra con dichos signos, y no se puede expresar la profundidad, la extensión y la resonancia que contiene el texto original con otras letras o palabras, por mucho que se intente. Por lo tanto, no es posible decir “puede traducirse al lenguaje moderno si lo comprende”; estoy convencido de que es prueba de no haber entendido nada si se da esa frívola forma de pensar. Visto así, puede que sea más idóneo el método de dar clases del sistema de academia privada *terakoya*, que solo enseña la lectura sin interpretar el texto para conferir una auténtica inteligencia de él.

Por lo que he mencionado hasta aquí, supongo que me habrán entendido cuando digo que escribir “para hacerse comprender” y escribir “para hacer grabar en la mente” son dos cosas distintas y a la vez idénticas. Es decir, **es necesario escribir “para que quede grabado en la mente” con el fin de escribir “para que se comprendan” de verdad.** Dicho en otra forma, la belleza de la forma de las letras y

de la musicalidad de las palabras no solo es una simple ayuda para la memoria de lectores, sino que también auxilian a su comprensión. No se transmite completamente el significado de un texto sin estar provisto de estas dos condiciones. De hecho, ¿por qué tenemos memorizado el párrafo del *Gran estudio* que he citado previamente? Excusado es decir que nos acordamos por largo tiempo debido a las letras de palabras peculiares 緡蚕 (*menban*) y a la tonalidad del propio texto y que lo volvemos a recordar muchas veces; como consecuencia de ello en un primer momento vagamente y luego, con el tiempo, llegamos a conseguir comprender su auténtico significado de forma clara.

Se puede decir lo mismo con el párrafo de la obra *La Gran Pacificación*, cuyo texto no sirve de nada en nuestros tiempos, y que he mencionado anteriormente: aún lo tengo memorizado debido a la forma de las letras y la musicalidad del texto. Llega un día en que se comprende el significado de frases como 一径涙尽きて愁未尽きず (*ikkei no namida tsukite, urei imada tsukizu / aunque se agotaban las lágrimas, nunca se mitigaba la aflicción*), 鼎湖の雲を瞻望して (*teiko no kumo wo senbō shite / contemplando con el corazón encogido las nubes encima del lago*) o 別を夢裏の花に慕ふ (*wakare wo yumeura no hana ni shitau / echaban de menos la despedida en el sueño*) mientras uno las tenga grabadas en la mente. En resumen, es un error emplear palabras en exceso, y merece ser llamado texto perfecto aquel que completa la imperfección de los vocablos con la belleza de la escritura y la tonalidad del texto.

La escritura y la musicalidad las denomino **los elementos sensoriales** del texto, y el texto de estilo literario de lenguaje coloquial, al no disponer de ellos, se ha desarrollado de forma defectuosa. Se pone en evidencia que el texto de estilo literario basado en lengua coloquial no es idóneo cuando, al no poder declamar correctamente, se usan también hoy en día textos mezclados de expresión japonesa y china para felicitaciones o condolencias. En cambio, los textos de estilo literario clásicos están provistos de estos elementos sensoriales, motivo por el que debemos de aprender de sus cualidades si profundizamos en su estudio. También nos ayudan mucho las poesías japonesas *waka* y *haiku*. En principio, el verso está basado en la escritura y la cadencia del texto; esta es la esencia de la literatura japonesa, que es importante aplicar para componer la prosa.

Lean ustedes una vez más la página siete, en la que está citado el texto de *En Kinosaki* de Shiga Naoya para comprender lo importante que es el papel de los

elementos sensoriales en el texto de lenguaje moderno. Si las palabras escritas en caracteres chinos como 其処で (*sokode / en el lugar*), 丁度 (*chodo / justamente*), 或朝の事 (*aru asa no koto / era una mañana*), 一つ所 (*hitotsu tokoro / en un lugar*), 如何にも (*ikanimo / realmente, obviamente*), 仕舞った (*shimatta*)<sup>111</sup> y 然し (*shikashi / no obstante*) hubieran sido transcritas en そこで (*sokode*), ちやうど (*chōdo*), 或る朝の事 (*aru asa no koto*), 一つところ (*hitotsu tokoro*), いかにも (*ikanimo*), しまった (*shimatta*) y しかし (*shikashi*) respectivamente, la sensación nítida que el texto original nos produce habría quedado reducida. Cada escritor se acostumbra a emplear un tipo de escritura que luego emplea inconscientemente, pero no por eso descuida la forma estética de la letra. Es consciente, en aras de su eficacia, de buscar el punto de equilibrio entre el empleo de caracteres chinos y abstenerse de escribir en silabarios japoneses para constituir un texto de estilo conciso. Aunque es un pequeño detalle, resulta conveniente describir シツカリ (*shikkari*) en el silabario *katakana* y ぶーん (*buun*) en *hiragana* en la frase 直ぐ細長い羽根を両方へシツカリと張ってぶーんと飛び立つ (*sugu hosonagai hane wo ryōhō he shikkari to hatte buun to tobitatsu / echaban a volar enseguida desplegando las alas largas y delgadas con firmeza*). En este caso, si fuera yo el autor también lo escribiría así. Sobre todo porque si escribiera ブーン (*buun*) en lugar de ぶーん (*buun*), no podría producir el efecto del zumbido de 虎斑の大きな肥った蜂 (*toramadara no ookina futotta hachi / las abejas gordas con rayas negras y amarillas*) que van volando y revoloteando por el aire. Tampoco parece adecuado ふうん (*buun*), porque si no se escribe ぶーん (*buun*) no nos produce la imagen de ir volando recto. Después, leyendo la última parte de este texto:

それが又如何にも死んだものといふ感じを与へるのだ。それは三日程その儘になってみた。それは見てみて如何にも静かな感じを与へた。淋しかった。他の蜂が皆巣に入って仕舞った日暮れ、冷たい瓦の上の一つ残った死骸を見る事は淋しかった。然しそれは如何にも静かだった。<sup>112</sup>

(*sore ga mata ikanimo shinda mono to iu kanji wo ataeru noda. Sore wa mikka hodo sonomama ni natte ita. Sore wa miteite ikanimo shizukana kanji wo ataeta. Sabishikatta.*

<sup>111</sup> Sin traducción específica pero indica que ha concluido alguna acción.

<sup>112</sup> La traducción del pasaje es: “comprendí que estaba ante un ser muerto de verdad. Estuvo en la misma posición durante unos tres días. Causaba la sensación muy sosegada a quien lo contemplaba. Era triste. Al atardecer, cuando todas las abejas habían recogido a su panal, era triste ver los restos inertes que quedaban a solas sobre las tejas frías. No obstante, era algo verdaderamente sereno”. Traducido por la autora de la tesis por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

*Hoka no hachi ga mina su ni haitte shimatta higure, tsumetai kawara no ue ni hitotsu nokotta shigai wo miru koto wa sabishikatta. Shikashi sore wa ikanimo shizuka datta.*)

Cada palabra es sencilla, pero después de emplear tres veces *それが* (*sore ga*), *それは* (*sore wa*) y *それは* (*sore wa*),<sup>113</sup> repite dos veces *淋しかった* (*sabishikatta / era triste*) y concluye la frase con *然しそれは如何にも静かだった* (*shikashi sore wa ikanimo shizuka datta / no obstante, era algo verdaderamente sereno*); ya que emplea repetidamente el final de frases informal *た* (*ta*), como podemos ver en las frases cortas *与へるのだ* (*ataeru noda / causaba*),<sup>114</sup> *なつてゐた* (*natte ita / quedaba o permanecía*), *かった* (*katta / era*) o *だった* (*datta / era*), confiere cierto tono lacónico al texto entero. Emplea dos veces cada frase, como en *感じを与へる* (*kanji wo ataeru / causaba la sensación*) y *如何にも静か* (*ikanimo shizuka / muy sosegada*). O sea, el autor no ha gastado palabras de manera innecesaria, sino que solo se ha expresado con la palabra “triste” para explicar sus sentimientos solitarios, que con su ritmo y la repetición de palabras transmite claramente al corazón de lectores. Este es uno de los escritores que sigue la tendencia literaria del realismo, y su texto pone el acento en expresar y comunicar sus pensamientos a los demás; además, nos demuestra que ha de elaborar el texto hasta el punto de “comunicar sus pensamientos”. Por lo tanto, los elementos sensoriales no son objetos de lujo ni de ornamento innecesario, en absoluto. Incluso en un sencillo texto de uso práctico ocurre a veces que el texto resulta inútil al omitir su aplicación.

Además, aparte de lo que he comentado hasta ahora, existe **un estilo** llamado **epistolar** como una variante de texto clásico. Es un texto excepcional y transformado, que no es de estilo de expresión japonesa ni china, sino que se trata de un estilo llamado *候文 sōrō-bun*; seguirá su destino hasta que algún día caiga en desuso pero, por el momento, lo emplean las oficinas públicas y los ancianos de gusto arcaico como “estilo de correspondencia”.<sup>115</sup> A decir verdad, creo que esta forma de texto cuya característica es expresar poco más o menos algún hecho, servirá en cierto modo de referencia para elaborar un texto de estilo de lenguaje coloquial. No hay casi nadie que pueda escribir en estilo epistolar de forma satisfactoria. Si hacemos escribir a los jóvenes un texto

<sup>113</sup> Estas tres palabras significan lo mismo: “ése”.

<sup>114</sup> *だ* (*da*) de *与へるのだ* (*ataeru noda*) es variante de la terminación de la flexión verbal *た* (*ta*).

<sup>115</sup> Este ensayo fue publicado en el año 1934, y aunque aún hubo gente que empleaba dicho estilo, hoy en día dicho estilo, *sōrō-bun* se encuentra en desuso absoluto.

siguiendo el estilo *sōrō-bun*, aunque solo sea por probar, únicamente sabrán insertar la palabra 候 (*sōrō*) entre las frases, pero no solo no quedará bien puesto, sino que también dará la impresión de haber sido puesta de forma forzada. No cuadra bien porque el texto de estilo *sōrō-bun* antiguo tenía **omisiones de palabras** entre unas frases y otras. Lo mencionado antes y lo posterior no siempre estaban en relación lógica, y se producía una interrupción de los significados. Era interesante porque nos provocaba un efecto imaginativo. La gente de hoy en día no lo comprende e intenta llenar esa brecha dando una interpretación forzada con significados como 候て (*sōrō-te* / *ya que*), 候が (*sōrō-ga* / *sin embargo*) o 候ひしが (*sōraishi-ga* / *a pesar de*). Sin embargo, esta interrupción es un elemento importante para elaborar un texto bien construido en japonés, y lo que más falta hace es esta brecha para escribir un texto de estilo coloquial. Por tanto, aunque no haga falta escribir textos de estilo *sōrō-bun*, es necesario que aprendamos el secreto de elaborar textos en dicho estilo.

## El texto de Occidente y el de Japón

Ni que decir tiene que es bueno aprovechar las cualidades de los textos de idiomas occidentales lo máximo posible, cuando los estudiamos, al tiempo que investigamos los textos clásicos. Sin embargo, debo advertir aquí que **hay una zanja imposible de superar entre textos de idiomas de familias totalmente diferentes** en el sentido lingüístico; por lo tanto, cuando intentamos trasladar lingüísticamente una determinada cualidad de un lado a otro, esta no solo pierde su función original, sino que también es posible que haga disminuir el encanto de nuestro propio idioma. Además, desde mi punto de vista, nosotros ya hemos acogido lo mejor de la forma de escribir occidental desde la entrada en la era Meiji. Si acogiéramos más rebasaríamos el límite de lo necesario y llegaría a perjudicar el debido desarrollo de nuestra lengua; o mejor dicho, ya la está dañando. Creo que **es más urgente poner en orden la confusión creada al permitir la introducción en exceso de estilos occidentales que procurar seguir acogiendo más cualidades**.

Antiguamente, nuestros antepasados de la época Kamakura crearon un nuevo estilo llamado 和漢混交文 (*wakan konkō-bun*), de expresión mezclada de japonés y chino al adoptar el uso de dicción del texto chino. Pensando bien en este hecho, no se puede decir que aplicaran la estructura lingüística del chino antiguo a la japonesa. Por

ejemplo, la expresión 子曰ク止マルニ於イテ其ノ止マル所ヲ知ル、人ヲ以テ鳥ニ如カザル可ケン乎 (*shi notamawaku tomaru ni oite sono tomaru tokoro wo shiru, hito wo motte tori ni shikazaru bekenya* / *Dice Confucio que se sabe dónde está cuando se para; ¿por qué los hombres no podrían hacer lo mismo que los pájaros?`) suena como chino, mas Confucio,<sup>116</sup> en su época, no debió escribir en chino de derecha a izquierda.<sup>117</sup> En realidad, pronunció los catorce caracteres chinos siguientes 於止知其所止。可以人而不如鳥乎 con el estilo y el acento chino de entonces. Desde tiempos remotos hasta hoy día, no existen en chino partículas relacionantes como las japonesas テ (*te*), ニ (*ni*), ヲ (*wo*) y ハ (*wa*), y sigue colocándose el objeto directo detrás del verbo. También, la palabra correspondiente a タル (*taru*) en 緡蛮タル (*menban taru*) no existe en el texto original. La palabra タル (*taru*) puede ser una abreviatura de トアル (*toaru*), y como no hay manera de pronunciarlo como un texto en japonés sin esta palabra ni tampoco podría tener sentido, habría que colocarlo para completar la frase. A fin de cuentas, esta expresión también se encuentra en el ámbito lingüístico japonés. Se trata de un estilo mezclado de japonés y composición china, que se las ingenió para dar una nueva expresión, un poco forzada, con la que poder pronunciar un texto chino aplicándole la sintaxis japonesa. La expresión utilizada solamente para pronunciar textos de expresión china fue adoptada más tarde para elaborar un texto en expresión japonesa. Así pues, es cierto que dicha expresión fue inventada por la influencia del texto de expresión china, pero la propia expresión no sigue la pauta de la sintaxis china. Si la lengua china, la del país más cercano al nuestro, es difícil de asimilar a la nuestra después de un contacto de más de mil años, es aún menos posible que los giros de las lenguas occidentales, con cuyas zonas geográficas no tenemos relaciones tan profundas, sean introducidos en la nuestra con facilidad.*

Originalmente, uno de los defectos de nuestra lengua es que **los vocablos no son abundantes**. Por ejemplo, nosotros usamos indistintamente la palabra まわる (*mawaru*) o めぐる (*meguru*) tanto para describir el giro de una peonza o un molino como cuando la Tierra da vueltas en torno al Sol. No obstante, en el primer caso giran

<sup>116</sup> Confucio (a. de C 551-479). Filósofo de la antigua China. Su filosofía, el confucionismo, se consideraba como pauta de la moral, especialmente entre la clase de samuráis de la época feudal japonesa.

<sup>117</sup> En el original esta frase está escrita “de abajo arriba (下から上 / *shita kara ue*)”. Lo normal en japonés es leer de arriba abajo, pero hay frases en textos clásicos chinos que se leen de abajo a arriba.

por sí mismos y en el segundo un objeto gira alrededor del otro. Evidentemente son movimientos de índole diferente, pero la diferencia no existe lingüísticamente en japonés. En cambio, existe una distinción clara de ello no solo en inglés, sino también en chino. Si buscamos una palabra china que corresponda a la japonesa まわる (*mawaru*) o めぐる (*meguru*), podemos encontrar 転 (*ten*), 旋 (*sen*), 繞 (*nyō*), 環 (*kan*), 巡 (*jun*), 周 (*shū*), 運 (*un*), 回 (*kai*), 循 (*jun*), etc., son muchas y cada una posee matices diferentes a la otra. Las letras que corresponden a まわる (*mawaru*) para peonzas o molinos son 旋 (*sen*) y 転 (*ten*) y, 繞 (*nyō*) es girar con roce sobre una superficie plana. 環 (*kan*) es cercar, 巡 (*jun*) es inspeccionar rondando por un sitio, 周 (*shū*) es dar la vuelta, 運 (*un*) es evolucionar, 回 (*kai*) es fluir arremolinándose y 循 (*jun*) es seguir a algo; existe, por tanto, una distinción escrupulosa. También para describir una situación resplandeciente, como estar los cerezos en flor, no se me ocurre otro adjetivo más que 花やかな (*hanayaka na / primoroso, espléndido*), pero si se me permite emplear las palabras de composición china habrá palabras como 爛漫 (*ranman*), 燦爛 (*sanran*), 燦然 (*sanzen*), 繚乱 (*ryōran*) y unas cuantas más. Así pues, nosotros hemos creado muchos verbos al unir la palabra する (*suru / ejercer, realizar*) detrás de las palabras de composición china, como el caso de 旋転する (*senten suru / dar vueltas*), 運行する (*unkō suru / funcionar, hacer el servicio*) e innumerables adjetivos y adverbios al colocar な (*na*), たる (*taru*) y として (*toshite*) como en 爛漫な (*ranman na / pleno*), 爛漫たる (*ranman taru / plenamente*) o en 爛漫として (*ranman toshite / con plenitud*) para completar la falta de **vocablos** en japonés; en este sentido debemos mucho a la lengua china. Sin embargo, hoy en día, ya no es suficiente con emplear las palabras de composición china, por muy rica que sea esta lengua. Es por ello que nosotros hemos llegado a “japonizar” las palabras siguiendo su sonido en inglés como タクシー (*takushī / taxi / taxi*), タイヤ (*taiya / tire / neumático*), ガソリン (*gasorin / gasoline / gasolina*), シリンダー (*shirindā / cylinder / cilindro*) y メーター (*mētā / meter / contador*), o traduciendo las palabras occidentales al japonés con el préstamo ortográfico del chino en sus caracteres como en 形容詞 (*keiyōshi / adjetivo*), 副詞 (*fukushi / adverbio*), 語彙 (*goi / vocabulario*), 科学 (*kagaku / ciencia*) y 文明 (*bunmei / civilización*). Se hace, de hecho, porque no podemos expresarnos como es debido si no recurrimos a estas maniobras, que para nosotros no representan ningún inconveniente. Nos es muy favorable enriquecer nuestro idioma introduciendo palabras de origen occidental, igual

que nuestros antepasados hicieron con los vocablos de origen chino. No obstante, como todo, no solo tiene aspectos favorables. Es cierto que nuestro idioma se ha vuelto rico de improviso al añadir palabras de origen occidental y traducir además vocablos de origen chino, pero aquí reitero una vez más que por eso hemos llegado a contar demasiado con la virtud de las palabras y a olvidarnos del efecto del silencio para convertirnos en unos parlanchines.

El idioma tiene una relación entrañable con la idiosincrasia del pueblo que habla ese idioma, y el hecho de que escaseen los vocablos en el idioma japonés no tiene por qué significar que nuestra cultura sea inferior a la occidental ni tampoco a la china. Más bien, **es la evidencia de que la idiosincrasia de nosotros los japoneses es propensa a no ser charlatanes.** El pueblo japonés es valiente en las guerras, pero siempre pierde en las negociaciones diplomáticas por culpa de su falta de elocuencia. También en las asambleas de la Liga de Naciones<sup>118</sup> los diplomáticos japoneses se suelen quedar callados ante el habla vehemente de los chinos. A pesar de que nosotros tenemos toda la razón, los representantes de cada país demuestran su compasión hacia ellos quedándose embaucados ante la oratoria china. **Desde tiempos remotos, han existido personajes famosos por su elocuencia tanto en China como en Occidente, pero en la historia de Japón es difícil de encontrar personas que tuvieran esta cualidad.** Al contrario, **tenemos tendencia a menospreciar a la gente con facultades para la elocuencia.** En realidad, hay mucha gente con poca oratoria entre los personajes más destacados, y los elocuentes suelen encontrarse en la segunda categoría en el sentido de cualidad personal. Por lo tanto, nosotros no recurrimos a la virtud lingüística tanto como lo hacen los chinos o los occidentales. No confiamos en el efecto de la elocuencia. La causa de este hecho sería que nosotros somos honrados. Quiero decir que tenemos la idea de que nos comprenderán aquellos que quieren comprender al ver cumplida la palabra, o que no hace falta presentar excusas ni dar explicaciones si no tenemos de qué avergonzarnos. Según el dicho de Confucio, *巧言令色鮮矣仁 (kōgen reishoku senijin / quien maneja bien la lengua y se muestra simpático, le falta la piedad)*, los charlatanes suelen exagerar los hechos sobrestimándose a sí mismos y no son muy de fiar. Aunque no se quiere

---

<sup>118</sup> El año de publicación de este ensayo fue 1934, antes de la Segunda Guerra Mundial, cuando la organización internacional que existía era la Liga de Naciones.



decir que la gente parlanchina sea mentirosa, dejando de lado a Occidente, como hay tendencia a pensar en Oriente que los parlanchines disfrazan y exageran los hechos, Confucio consideró como una virtud abstenerse de hablar mucho, el pueblo japonés es íntegro en este punto. Nosotros tenemos una palabra 腹藝 (*haragei / resolver las cosas por su propia vivencia o valentía sin contar con el precepto o las opiniones generales*), que no existe en chino, y elevamos el silencio hasta la categoría de arte. También existen frases como 以心伝心 (*ishin denshin / mutua comprensión implícita*) o 肝胆相照らす (*kantan ai terasu / entenderse perfectamente sin expresar verbalmente*) que demuestran la convicción que tenemos: si uno es sincero con alguien, esa sinceridad llega al corazón del otro sin necesidad de decir nada; que la comprensión implícita por ambas partes es más valiosa que gastar miles de palabras. Profundizando más en el punto sobre si poseemos dicho carácter o convicción, podemos atribuirlo al típico carácter introvertido de los orientales. Pensamos que es decente apreciar las cosas menos de lo son en realidad; creer en nosotros mismos y en nuestra capacidad menos de lo que somos en verdad, e incluso así demostrarlo a los demás. Los occidentales son lo contrario, y no reparan en exhibir sus facultades reales. No es que ellos no tengan sentido de la modestia, pero es posible que la modestia oriental parezca acobardada e indecisa, e incluso en algunos casos deshonestas, desde su punto de vista. Esto tiene sus puntos positivos y negativos; hay muchos aspectos en que es bueno aprender de los occidentales al ver que éstos son siempre emprendedores, mientras que los orientales somos conservadores. Dejando un momento al lado superioridades e inferioridades, podemos saber que **no es accidental el hecho de haber desarrollado nuestro idioma de forma que no sea apto para la oratoria, si tenemos en cuenta la idiosincrasia del pueblo japonés mencionada previamente.**

Me gustaría añadir una cosa más: nosotros, siendo habitantes de un archipiélago, no somos tan persistentes como los occidentales y los chinos. Frente a una idea positiva o favorable, nuestro carácter se inclina a resignarnos y a no insistir y, aunque sea negativo, como somos impacientes y no nos aferramos a nada: tampoco nos gusta discutir de un asunto a fondo. Llegado a un cierto punto dejamos de abordar el tema al considerar que no sirve de nada seguir hablando. No se comprenderá mejor que ahora, o bien las cosas seguirán su curso natural. Este carácter influye en el idioma.

Ya que los puntos positivos y negativos del idioma están arraigados

profundamente en la idiosincrasia de esta forma de ser, **es imposible intentar mejorar solo el idioma sin cambiar la cualidad del pueblo**. Así pues, no debemos olvidar los límites que nos impone nuestra cultura, aunque sea favorable completar la pobreza del idioma acogiendo nuevos vocablos de composición china u occidental. La estructura de nuestra lengua se basa en transmitir un mayor significado con pocas palabras, y no es idóneo para la comunicación mediante acumulación de vocablos. Ahora lo explicaré con un ejemplo, pero antes lean el siguiente texto en inglés:

*—His troubled and then suddenly distorted and fulgurous, yet weak and even unbalanced face— a face of a sudden, instead of angry, ferocious, demoniac —confused and all but meaningless in its registration of a balanced combat between fear and a hurried and restless and yet self-repressed desire to do—to do—to do— yet temporarily unbreakable here and here—a static between a powerful compulsion to do and yet not to do.*

Se trata de un párrafo de la novela *La tragedia de América*, del escritor norteamericano de literatura contemporánea Theodor Dreiser. Como esta novela fue llevada al cine hace años por un célebre realizador, Steinberg, habrá alguien entre ustedes que haya visto la película. Lo que se describe aquí es el rostro en cada instante del protagonista, Clide, en una escena en la que no acababa de decidirse a cometer un asesinato y donde toda esta frase tan larga es una locución adjetiva que califica la única palabra *cara*; además, forma parte de una frase más larga que esta y muestra una precisión estupenda. Si traduzco este original palabra por palabra lo más fielmente posible, sería como sigue:

彼の困惑した、そしてそれから突然に歪められ、閃々と輝いているところの、だが弱々しく、そして平衡をさえ失っている顔、—急に変わった或る一つの顔、憤怒に充ちた、猛悪な、悪魔的など云うのではなくて、—慌ただしい、胸騒がしい、だがじっと抑えつけられている、—だが時も時とて打ち克ち難いところの、—やっちまえ、—やっちまえ、—やっちまえと云う欲望と恐怖との間の、決定し難い相剋を示しつつほとんど無表情になった、そして混乱した顔、—やろう、いや止そう、と云う意志が恐ろし

い迫り持ちになった静止状態。<sup>109</sup>

(Kare no konwaku shita, soshite sorekara totsuzen ni yugamerare, sensen to kagayaite iru tokoro no, daga yowayowashiku, soshite heikō wo sae ushinatte iru kao, —kyū ni kawatta aru hitotsu no kao, funnu ni michita, mōaku na, akuma-teki na to iuno dewa nakute, —awatadashii, mune-sawagashii, daga jitto osaetsukerarete iru, —daga toki mo toki tote uchikachi gatai tokoro no, —yacchimaie, —yacchimaie, —yacchimaie to iu yokubō to kyōfu tonon aida no, kettei shigatai sōkoku wo shimeshi tsutsu hotondo muhyōjō ni natta, soshite konran shita kao, —yarō, iya yosō, to iu ishi ga osoroshii serimochi ni natta seishi jōtai.)

No lo he traducido para que sea difícil de comprender a propósito. A pesar de que lo he dicho palabra por palabra, he cambiado el orden de palabras en alguna parte para una mejor comprensión, he complementado unas palabras que no existen en el original en una parte o he modificado un poco u omitido algunas palabras del original en otras. En mi opinión, lo he traducido literalmente al japonés lo mejor posible. Si hubiera intentado que fuese más literal ya no funcionaría como un texto traducido al japonés. Por cierto, vean ustedes cuántas palabras son redundantes en esta sección. En primer lugar, califican la única palabra 顔 (*kao*) “face” los once adjetivos como 困惑した (*konwaku shita / desconcertada*), 歪められた (*yugame rareta / distorsionada*), 閃々と輝いた (*sensen to kagayaita / fulgurante*), 弱々しい (*yowa yowashii / impotente*), 平衡を失った (*heikō wo ushinatta / desequilibrada*), 急に変わった (*kyū ni kawatta / transformado de repente*), 憤怒に充ちた (*funnu ni michita / llena de furia*), 猛悪な (*mōaku na / feroz*), 悪魔的な (*akuma-teki na / diabólica*), ほとんど無表情になった (*hotondo muhyōjō ni natta / se volvió casi impasiva*) y 混乱した (*konran shita / confusa*). En segundo lugar, la frase 決定し難い相剋 (*kettei shigatai sōkoku / un conflicto interno difícil de determinar*) que explica la palabra 無表情になった (*muhyōjō ni natta / se volvió impasiva*) es explicada a su vez por la palabra 欲望 (*yokubō / deseo*); esta está calificada por los cuatro adjetivos 慌ただしい (*awatadashii / agitado*),

---

<sup>109</sup> La traducción fiel al castellano del texto japonés es como sigue: “Su rostro está desconcertado, de repente distorsionado y fulgurante, pero impotente y desequilibrado, — es una cara que se ha transformado de repente, aunque no está llena de furia ni de ferocidad ni de emoción diabólica, — la cara confusa y casi impasiva mostrando un conflicto interno difícil de determinar entre el deseo y el terror que ordena ¡hazlo!, — ¡hazlo!, — ¡hazlo! — es agitado, ansioso y oprimido, — pero es difícil de superar temporalmente, — una situación estática de equilibrio muy compulsivo de “lo haré, no, no puedo”. Traducido por la autora de la tesis, por no encontrar la traducción publicada en castellano.

胸騒がしい (*mune sawagashii / ansioso*), じっと抑えつけられた (*jitto osae tsukerareta / oprimido*) y 打ち克ち難いところの (*uchikachi gatai tokoro no / difícil de superar*). Por añadido, se encuentran cuatro “yet” (*pero*) y nueve “and” (*y*). En mi traducción, he reducido de los nueve “and” a tres, ya que la frecuencia del uso de la palabra equivalente me parecía demasiado abundante; sin embargo, la verdad es que es mejor no encontrar ninguna en un texto japonés. Aparte de estas palabras, hay adverbios como “suddenly” (*de repente*) o “temporarily” (*temporalmente*) que determinan dichos adjetivos y además hay una frase entre paréntesis después de la palabra “fear” (*a chemic revulsión against a death or murderous brutality that would bring death / una repulsión química contra la muerte o una brutalidad asesina que traería la muerte*)<sup>20</sup> en el texto original.

El señor Kobayashi Hideo,<sup>21</sup> que es un crítico literario, comenta en su obra 続文藝評論 [*Zoku bungei hyōron / Nueva crítica de literatura*] al citar este párrafo en inglés lo siguiente: “Es la cara de Clide que Dreiser describe. Como nosotros vemos a menudo muchos ejemplos de minuciosos análisis psicológicos, no sentimos como algo maravilloso lo que describe este texto. Aunque el autor pretendiera demostrar con mucho más detalle el análisis de su movimiento psicológico a través del semblante de Clide, los lectores nunca podrían adivinar su cara de verdad”. Dejando a su opinión si ustedes pueden o no vislumbrarla, los occidentales no quedan tranquilos si no hacen descripciones tan minuciosas como en este caso para describir una cara. Aun así, los muchos adjetivos alineados en el original, van entrando uno tras otro en la mente de los lectores y el autor logra crear la escena deseada por él. Las estructuras gramaticales del inglés son aptas para alinear varios adjetivos, y además como en este caso, el ritmo soporta bien el efecto siguiente: “yet self-repressed desire to do—to do—to do—yet temporarily unbreakable here and here—”, y “a powerful compulsion to do and yet not to do”, denotan en este punto los esfuerzos del autor. Sin embargo, la traducción intenta coincidir con las palabras del original y difícilmente retenemos los adjetivos en nuestra mente. Los lectores sólo sienten confusamente un cúmulo de vocablos y no pueden percibir a qué reflexión se refiere. Ante todo, los adjetivos desde 慌ただしい (*awatadashii / agitado*) hasta 打ち克ち難いところの (*uchikachi gatai tokoro no / difícil*

<sup>20</sup> La frase correspondiente al castellano ha sido traducida por la autora de la tesis.

<sup>21</sup> Kobayashi Hideo (1902-83). Crítico literario. Nacido en Tokio. Desarrolló el arte de la crítica moderna y reivindicó la crítica como género literario.

*de superar*) califican la palabra 欲望 (*yokubō / deseo*) y califican 顔 (*kao: rostro*) solo los adjetivos de delante de esta palabra y detrás de ella; sin embargo, es difícil hacer este tipo de distinción en la estructura gramatical del japonés. Por lo tanto, si reemplazo el orden de las palabras apartándome del texto original para que sea un poco más japonés, queda como sigue:

彼の、最初は困惑の色を浮かべていたが、やがて突然歪んで、怪しい輝きを帯び出した、弱々しい、不安そうな顔、一急に変わった或る一つの顔、それは憤怒に充ちた、猛悪な、悪魔的など云うのではなくて、—慌ただしい、胸騒がしい、だがじっと抑えつけられている欲望と、—そうしてまた、やっちまえ、—やっちまえ、—やっちまえと唆かしているところの、この場合打ち克ち難い欲望と恐怖との相剋を示しつつほとんど無表情になった、混乱した顔、—やろう、いや止そう、と云う二つの意志が恐ろしい迫り持ちになった静止状態。<sup>133</sup>

(Kare no, saisho wa konwaku no iro wo ukabete ita ga, yagate totsuzen yugande, ayashii kagayaki wo obidashita, yowayowashii, fuan sona kao, —kyū ni kawatta aru hitotsu no kao, sore wa funnu ni michita, moakuna, akumatekina to iuno dewa nakute, —awatadashii, mune sawagashii, daga jitto osae tsukerarete iru yokubo to, —soshite mata, yacchimaie, —yacchimaie, —yacchimaie to sosenokashite iru tokorono, kono baai uchikachi gatai yokubō to kyōfu tonō sōkoku wo shimeshi tsutsu hotondo muhyōjō ni natta, konran shita kao, yarō, iya yosō, to iu futatsu no ishi ga osoroshii serimochi ni natta seishi jōtai.)

De esta forma, se ve con más claridad qué adjetivos califican qué sustantivo. Sin embargo, solamente podemos seguir su significado a duras penas y es difícil que penetren en la mente; aún es menos posible que se nos ocurra un semblante tan complejo como corresponde a estos adjetivos. En la estructura sintáctica de nuestro idioma, es evidente con este ejemplo que, cuantas más palabras se alinean, menos se produce su efecto positivo y más ambiguo resulta su significado.

Ahora vamos a comparar un original en japonés con su traducción al inglés.

---

<sup>133</sup> La traducción literaria es como sigue: “El rostro endeble e inquieto en un primer momento reflejaba un aspecto desconcertado, pero luego se distorsionó de repente y empezó a adquirir un fulgor incomprensible, —una cara que se transformó bruscamente, aunque no fuera furiosa, feroz o diabólica, —la cara confusa y casi impasiva mientras mostraba el conflicto entre terror y deseo, —agitado, palpitado pero oprimido, —invencible en este caso que lo incita, —¡hazlo!, —¡hazlo!, —una situación estática del equilibrio compulsivo de los ánimos encontrados: ¡lo haré!, no, no puedo”. Traducido por la autora de esta tesis por no encontrar la traducción publicada en castellano.

Lo siguiente es un pasaje del capítulo de *Suma* en la *Historia de Genji*, y su traducción al inglés hecha por Arthur Waley:

かの須磨は、昔こそ人のすみかなどもありけれ、今はいと里ばなれ、心すごくて、海人の家だに稀になむと聞き給へど、人しげく、ひたたけたらむ住ひは、いと本意なかるべし。さりとて都を遠ざからむも、古里覚束なかるべきを、人わろくぞ思し乱るる。よろづの事、きし方行末思ひつづけ給ふに、悲しき事いとさまざまなり。<sup>123</sup>

(Kano Suma wa, mukashi koso hito no sumika nado mo arikere, ima wa ito satobanare, kokoro sugokute, ama no ie dani mare ni namu to kiki tamaedo, hito shigeku, itaketaramu sumai wa, ito hoi nakaru beshi. Saritote miyako wo toozakaramu mo, furusato obotsukanakaru beki wo, hito waroku zo oboshi midaruru. Yorozu no koto, kishi kata yukusue omoi tsuzuke tamauni, kanashiki koto ito samazama nari.)

La traducción de Waley es como sigue:

There was Suma. It might not be such a bad place to choose. There had indeed once been some houses there, but it was now a long way to the nearest village and the coast wore a very deserted aspect. Apart from a few fishermen's huts there was not anywhere a sign of life. This did not matter, for a thickly populated, noisy place was not at all what he wanted; but even Suma was a terribly long way from the Capital, and the prospect of being separated from all those whose society he liked best was not at all inviting. His life hitherto had been one long series of disasters. As for the future, it did not bear thinking of!

(須磨と云う所があった。それは住むのにそう悪い場所でないかも知れなかった。まことにそこはかつて若干の人家があったこともあるのである。が、今は最も近い村からも遠く隔たっていて、その海岸は非常にさびれた光景を呈していた。ほんの僅かな漁夫の小屋の外には、何処も人煙の跡を絶っていた。それは差し支えのないことであつた、なぜなら、多く人家のたてこんだ騒々しい場所は、決して彼の欲するところではなかつたのであるから。が、その須磨さえも都からは恐ろしく遠い道のりなのであつた。そうして彼が最も好んだ社交界の人々の総べてと別れることになるのは、決して有難いものではな

---

<sup>123</sup> La traducción del pasaje citado es: "pensó en la costa de Suma: se decía que gente principal había estado viviendo allí, pero que ahora la había abandonado y sólo quedaban unas cuantas cabañas de unos pocos pescadores y fabricantes de sal. Pero si se decidía a partir, ¿sería capaz de quitarse los asuntos de la corte de la cabeza? Y, sin embargo, la alternativa —quedarse en la capital— parecía peor aún. El príncipe, con veintiséis años cumplidos, se debatía en un mar de dudas." Traducido por Xavier Ferrer-Roca, Barcelona, Ediciones Destino, S.A., 2007, p. 351.

かった。彼のこれまでの生涯は不幸の数々の一つの長い連続であった。行く末のことについては、心に思うさえ堪え難かった！)<sup>124</sup>

(Suma to iu tokoro ga atta. Sore wa sumu noni sō warui basho de nai kamo shirenakatta. Makoto ni soko wa katsute jakkan no jinka ga atta koto mo aru node aru. Ga, ima wa mottomo chikai mura kara mo tōku hedatatte ite, sono kaigan wa hijō ni sabireta kōkei wo teishite ita. Honno wazukana gyofu no koya no hoka niwa, doko mo hitokemuri no ato wo tatte ita. Sore wa sashitsukae no nai koto de atta, nazenara, ōku jinka no tatekonda sōzōshii basho wa, kesshite kare no hossuru tokoro dewa nakatta node arukara. Ga, sono Suma sae mo miyako kara wa osoroshiku tōi michinori nanode atta. Soshite kare ga mottomo kononda shakōkai no hitobito no subete to wakareru koto ni naru nowa, kesshite arigatai mono dewa nakatta. Kare no koremade no shōgai wa fukō no kazukazu no hitotsu no nagai renzoku de atta. Yukusue no koto ni tsuite wa, kokoro ni omou sae taegatakatta!)

La traducción de *Historia de Genji* por Waley goza de una buena reputación como una obra maestra en los últimos tiempos y debemos de agradecerle mucho que haya traducido al inglés un clásico, que incluso es difícil de comprender para los japoneses en lenguaje corriente, y además manteniendo a cierto nivel el ritmo y la esencia que aparecen en el original. El pasaje que he citado aquí sería un texto excelente en inglés. Por ello no tengo intención de criticar este texto, solo lo muestro como un ejemplo de cuánto incrementa el volumen de vocablos al traducirlo al inglés, aunque se trate del mismo texto. Como pueden ver, las seis líneas del original<sup>125</sup> se alargan hasta trece (trece en la traducción literaria)<sup>126</sup> en inglés. Eso es natural porque en el texto

---

<sup>124</sup> La traducción literaria del texto es como sigue: "Había un lugar llamado Suma. Probablemente, no fuera tan mal lugar para vivir. En realidad, había habido algunas casas de aldeanos en tiempos pasados. Pero, ahora estaba muy apartado del pueblo más cercano y la costa mostraba un aspecto muy desolado. Excepto unas pocas chozas de pescadores, no había ninguna señal de vida. No le importaba porque no quería en absoluto un lugar bullicioso con muchas casas atestadas. Sin embargo, ese lugar, Suma, se alejaba muchísimo de la capital. Y nunca le era agradable separarse de todas las gentes del mundo social a quienes él quería tanto. Su vida hasta entonces era una retahíla de muchas desgracias. ¡Era insoportable ni siquiera imaginar su porvenir!" Traducido por la autora de esta tesis, por no coincidir el texto en japonés citado con el texto original y por no haber traducción de dicho texto citado. Y, la traducción del mismo pasaje, hecha por Xavier Roca-Ferrer es como sigue: "pensó en la costa de Suma: se decía que gente principal había estado viviendo allí, pero que ahora la había abandonado y sólo quedaban unas cuantas cabañas de unos pocos pescadores y fabricantes de sal. Pero si se decidía a partir, ¿sería capaz de quitarse los asuntos de la corte de la cabeza? Y, sin embargo, la alternativa —quedarse en la capital— parecía peor aún. El príncipe, con veintiséis años cumplidos, se debatía en un mar de dudas", Barcelona, Ediciones Destino, S.A., 2007, p. 351.

<sup>125</sup> En el ensayo de Tanizaki está escrito en cuatro líneas.

<sup>126</sup> Dicha frase de Tanizaki se refiere a la edición que está incluida en 谷崎潤一郎全集第二十一卷

inglés se emplean varias palabras que no existen en el original. Por ejemplo, no existe una frase en el original como *それは住むのにそう悪い場所でないかも知れなかった* (*sore wa sumu noni sō warui basho de naikamo shirenakatta / probablemente, no fuera tan mal lugar para vivir*) “It might not be such a bad place to choose”. Solo menciona *今はいと里ばなれ、心すごくて、海人の家だに稀になむと聞き給へど、人しげく、ひたたけたらむ住ひは、いと本意なかるべし* (*Ima wa ito satobanare, kokoro sugokute, ama no ie dani mare ni namu to kikitamaedo, hito shigeku, itataketaramu sumai wa, ito hoi nakaru beshi*)<sup>127</sup>. Con respecto al original, en la traducción al inglés se alarga aún más el texto: se han gastado tres o cuatro líneas desde *今は最も近い村からも遠く隔たっていて、その海岸は非常にさびれた光景を呈していた。ほんの僅かな漁夫の小屋の外には* (*Ima wa mottomo chikai mura kara mo tōku hedatatte ite, sono kaigan wa hijō ni sabireta kōkei wo teishite ita. Honno wazukana gyofu no koya no hoka niwa / ahora estaba muy apartado del pueblo más cercano y la costa mostraba un aspecto terriblemente desolado. Excepto unas pocas chozas de pescadores*)<sup>128</sup> hasta *決して彼の欲するところではなかったのであるから* (*kesshite kare no hossuru tokoro dewa nakatta node arukara / no era su intención en absoluto*)<sup>129</sup>. Por otra parte, *古里覚束なかるべきを* (*furusato obotsuka nakaru beki wo / ¿sería capaz de quitarse los asuntos de la corte de la cabeza?*)<sup>130</sup> se convierte en *彼が最も好んだ社交界の人々の統べてと別れることになるのは* (*kare ga mottomo kononda shakōkai no hitobito no subete to wakareru koto ni naru nowa / separarse de toda la gente del mundo social a quienes él echaba de menos*) y *よろづの事、きし方行末思ひつづけ給ふに、悲しき事いとさまざまなり* (*yorozu no koto, kishi kata yukusue omoi tsuzuke tamauni, kanashiki koto ito samazama nari / la alternativa —quedarse en la capital— parecía peor aún. El príncipe, con veintiséis años cumplidos, se debatía en un mar de dudas*)<sup>131</sup> es reemplazada por *彼のこれまでの生涯は不幸の数々の一つの長い連続であった。行く末のことについては、心に思うさえ堪え難かった！* (*kare no koremade no shōgai wa*

---

[Tanizaki Jun'ichirō zenshū, Vol.21 / Obras completas de Tanizaki Jun'ichirō, Vol.21], Tokio, Chūō Kōron, 1958.

<sup>127</sup> La traducción del pasaje citado es: “oía decir que en la actualidad era un pueblo decadente y que apenas quedaban algunas chozas de pescadores. Sin embargo, tampoco le apetecía una casa concurrida de gente y bulliciosa”. Realizada la traducción por la autora de esta tesis, por no coincidir el pasaje citado por Tanizaki con la traducción por Xavier Roca-Ferrer.

<sup>128</sup> La traducción del pasaje citado se ha realizado por la autora de esta tesis, por no coincidir con la traducción por Xavier Roca-Ferrer.

<sup>129</sup> Idem.

<sup>130</sup> La frase citada ha sido traducida por Xavier Roca-Ferrer, Barcelona, Ediciones Destino, S.A., 2007, p. 351.

<sup>131</sup> Idem., p. 351.



*fukō no kazukazu no hitotsu no nagai renzoku de atta. Yukusue no koto ni tsuite wa, kokoro ni omou sae taegatakatta! / su vida hasta entonces había sido una retahíla de muchas desgracias. ¡Era insoportable ni siquiera imaginar su porvenir).*<sup>132</sup> Es decir, el texto en inglés es más preciso que el original, y no hay ninguna parte de significado ambiguo. El original procura no mencionar, en lo posible, lo que ya se comprende sin necesidad de explicarlo; en cambio, el texto en inglés refuerza aún más la descripción pese a que ya está comprendido.

No obstante, no es que el original sea impreciso. Por supuesto que queda más claro al decir *彼が最も好んだ社交界の総ての人々と別れること (kare ga mottomo kononda shakōkai no subete no hitobito to wakareru koto / separarse de toda la gente del mundo social a quienes él echaba de menos)* que expresar *古里覚束なかるべし (furusato obotsuka nakaru beshi / ¿sería capaz de quitarse los asuntos de la corte de la cabeza?)*, pero la tristeza de Genji al verse obligado a abandonar la capital, no se limita solo a separarse de esta gente. Nos han de hacer sentir ahí su desamparo, su soledad o su desconsuelo. Así que encerró en dicha frase, *古里覚束なかるべし (furusato obotsuka nakaru beshi)*,<sup>133</sup> todos los sentimientos previamente descritos, y cuando lo expresa en inglés se aclara la situación aunque se limita únicamente a interpretar el significado sin demostrar la profundidad del texto. Si se intenta expresar todos los sentimientos analizándolos con detalle, la traducción resulta como la del texto de Dreiser, donde no solo se hace más difícil comprenderlo, sino que también proporciona un texto que nunca llegará a explicar todo por mucho que se alineen palabras. Por lo general, la aflicción, como en este caso, no tiene punto final una vez que se ha empezado a analizar; además sería muy difícil explicar con claridad qué siente en verdad uno mismo. Por lo tanto, los literatos de nuestro país intentan emplear a propósito palabras que puedan abarcar cierto ámbito sentimental sin hacer esfuerzos innecesarios, y lo completan con elementos sensoriales, como son la tonalidad, la forma de las letras y el ritmo. Antes he comentado que cada uno de los vocablos en los textos clásicos tiene una cierta imprecisión y una ambigüedad. Esto es lo que quería indicar. En otras palabras, la imaginación de los lectores empieza a funcionar cuando se emplean unas pocas palabras como insinuación; son los propios lectores los que añaden los factores que faltan para complementar la

---

<sup>132</sup> La traducción del pasaje citado se ha realizado por la autora de esta tesis, por no coincidir con la traducción por Xavier Roca-Ferrer.

<sup>133</sup> Dicha frase, en realidad, significa "se preocupaba de su casa y su gente".

imagen. La pluma del autor solo trabaja para estimular la imaginación de los lectores. Esa es la esencia de los textos clásicos; en cambio, la manera de describir en Occidente va determinando el significado lo más escrupulosamente posible, sin permitir crear ni una pizca de ambigüedad ni dar libertad a la imaginación de los lectores. Desde nuestro punto de vista, *彼が最も好んだ社交界の云々 (kare ga mottomo kononda syakōkai no unnun / toda la gente del mundo social a quienes él echaba de menos, etc.)* es perogrullesco y no produce emoción, pero desde el punto de vista de los occidentales, *古里覚束なかるべし (furusato obotsuka nakaru beshi)* no deja entender qué quiere decir ni puede convencerlos si no consiguen alguna explicación del por qué *古里覚束なかるべし (furusato obotsuka nakaru beshi)*.

En el lenguaje occidental, igual que en el chino, se coloca primero el verbo y después el objeto. También existe una regla para el tiempo que puede dividir un lapso de tiempo con precisión, y con esto se puede distinguir claramente un movimiento anterior de otro posterior. Además, existe una parte de la oración llamada pronombre relativo, que es muy práctica, puesto que puede unir una frase con la otra, cuántas quiera que sean, gracias a este relativo y sin causar confusión. Aparte de estas, hay varias reglas gramaticales como las de número y género. Dada una estructura lingüística, puede transmitirse un significado alineando diversos vocablos, pero el hecho de introducir muchas palabras de un idioma cuya estructura es completamente distinta en un texto, es parecido a servir mucho arroz en una copita de sake. No obstante, hoy en día la gente no presta mucha atención a este hecho, y es propensa a emplear palabras en exceso. El texto escrito por estas personas es más parecido a una traducción que a un texto clásico. Demuestran más esa tendencia los textos de novelistas, críticos o periodistas modernos. A los occidentales les gusta emplear muy a menudo palabras como *総べて (subete)* “all” o *最も (mottomo)* “most”, como podemos ver en el texto en inglés que he citado previamente; los japoneses contemporáneos también han empezado a emplear los adjetivos superlativos en los pasajes en los que no es necesario imitar esta tendencia. Por lo tanto, nosotros vamos perdiendo cada día más la cortesía, el decoro y la modestia de las que nuestros antepasados se sentían orgullosos.

Solo encuentro aquí una dificultad: **la lexicografía sobre estudios** importados de Occidente como ciencia, filosofía o derecho. Por sus características, hay que describir cada tema con suma precisión y minuciosidad. No obstante, es una pena

que no se logre expresar a la perfección con textos en japonés. Hasta ahora, he leído muchas veces la traducción al japonés de libros de filosofía alemana, y la mayoría de las veces me perdí cuando la cuestión se volvió un poco más compleja. Como es evidente que la incompreensión se origina por la defectuosa estructura lingüística del japonés más que por la profundidad de la filosofía en sí, más de una vez dejé de leer el libro al llegar a la mitad. Es cierto que también en Oriente existen desde tiempos remotos obras que tratan de algunos estudios o técnicas, pero nosotros no consentíamos escribirlo todo con claridad, ya que apreciábamos el espíritu de 曰云難し (*iwaku iigatashi / no se sabe cómo expresarlo con detalle*). Este hecho también sería atribuible a nuestra costumbre de no contar con la virtud de palabras, pero tampoco nos imponía ningún obstáculo porque, en la época de aprendizaje del sistema antiguo, los alumnos aprendían con el profesor el método de instrucción oral y también podían aprender espontáneamente al ser cultivada su facultad gracias a la calidad humana del profesor. Pensándolo así, es natural que el texto de nuestro idioma no sea idóneo para las obras de índole científica, pero hay que complementar ese defecto de alguna manera. Hoy en día, los científicos japoneses toleran este inconveniente arreglándoselas con el texto lengua original en la mayoría de sus casos, tanto para escribir como para leer. Cuando imparten clases, también intercalan muchos vocablos de la lengua original entre los vocablos japoneses. En el momento de publicar una tesina, escriben en japonés al mismo tiempo que lo hacen en idioma extranjero, pero el criterio se encuentra justo en el texto en idioma extranjero. En cuanto al texto en japonés, solo es comprensible para aquellos que tienen conocimientos específicos e idiomas extranjeros, pero no para aquellos que no tienen ninguna idea sobre el tema. Encuentro a menudo trabajos de economistas en revistas de prestigio como 中央公論 *Chūō Kōron* o 改造 *Kaizō* y siempre tengo la duda de cuántas personas los comprenderán al leerlos. Por supuesto que esos textos fueron redactados basándose en el supuesto de que los lectores tendrían algún conocimiento de lenguas extranjeras; parece un texto en japonés, pero en realidad es una transformación del texto de un idioma extranjero. Así, tratándose de una transformación, es menos comprensible que un auténtico texto en idioma extranjero y, en consecuencia, puedo decir que este es un caso ejemplar de texto mal redactado. De hecho, la traducción se hace necesaria para quienes no comprenden idiomas extranjeros; no obstante, el texto traducido a nuestro idioma es difícil de comprender para la gente que no sabe lenguas

extranjeras. A pesar de eso, mucha gente no se da cuenta de este hecho y es ridículo que estos textos transformados sean suficientes.

En lo que respecta a la cuestión de cómo resolver dicho defecto, no será solo un problema del texto, ya que todo esto procede de nuestro modo de pensar, nuestra costumbre cultivada durante largo tiempo, nuestra tradición o nuestro carácter. También, lo que puedo comentar por el momento es que un estudio no idóneo para presentar en su propio idioma es un material prestado y por lo tanto no es original de su país. Por lo tanto, tarde o temprano, nosotros tendremos que crear una cultura apta para nuestra idiosincrasia e historia. Nosotros, hasta hoy día, hemos absorbido y asimilado de forma general todas las ideologías, técnicas y ciencias occidentales. A pesar de tener impuestas algunas condiciones desventajosas, hemos superado a los países avanzados en algunos ramos y llegado hasta niveles donde podemos instruirlos a ellos. Ha llegado el momento de darnos la oportunidad de que nosotros mismos hagamos funcionar nuestra facultad creadora para dirigir la tendencia cultural. Por lo tanto, desde este momento tenemos que abrir un nuevo horizonte y no seguir imitando a los demás, hasta que consigamos fundir lo que hemos aprendido de Occidente con el espíritu tradicional de Oriente. No profundizaré más, ya que el tema no pertenece al ámbito de este ensayo. **Lo que tratamos en esta obra no es el texto específico o científico, sino el texto de uso práctico que solemos encontrar en nuestra vida cotidiana;** sin embargo, hoy en día, incluso en los textos de uso práctico, en aras de la todopoderosa educación científica se presume una precisión innecesariamente descriptiva, y somos propensos a alejarnos del objetivo de uso práctico empleando términos técnicos o citas de expresiones específicas. Antes que nada, tenemos que corregir este vicio. Según mi opinión, cuánto más minuciosamente se escribe, más dudas se producen. Al redactar un texto no sólo de uso práctico, sino también de carácter científico, por ejemplo, uno de derecho o de filosofía y, a menos que nos entretengamos en el juego de filosofar, es más fácil de comprender para nosotros y nos queda grabado en la mente lo leído si empleamos el estilo de las analectas de antiguos filósofos orientales o religiosos. De todos modos, **tenemos que saber que existe, por un lado, una capacidad suficiente para poder superar el defecto y, por otro, intentar aprovecharnos de esta cuando un idioma tiene una estructura sintáctica imperfecta y un vocabulario pobre.**

## II. El método de progresar con el texto

### No quedar preso de la gramática

Ya que creo haber dejado claro cómo progresar en el método de elaborar textos con lo que he comentado antes, ya no lo recalcaré tanto.

En primer lugar, me gustaría decir:

**Un pasaje gramaticalmente impecable no tiene por qué ser un pasaje excelente, por lo tanto, no debemos ser rehenes de la gramática.**

De todos modos, **en la lengua japonesa no existe una gramática tan compleja como la que tienen los idiomas occidentales.** Es cierto que hay unas reglas particulares en japonés como el modo de usar las partículas relacionantes *て* (*te*), *に* (*ni*), *を* (*wo*), y *は* (*ha*), el modo de contar números, la conjugación de verbos y verbos auxiliares o la ortografía de silabarios japoneses, pero no habrá nadie que sea capaz de escribir un texto gramaticalmente correcto sin cometer error alguno, a menos que sea japonólogo. Aunque se cometan errores gramaticales, en realidad podemos comunicarnos sin problema. A menudo tengo una sensación extraña cuando subo a un tren y viene el revisor diciendo: *誰か切符の切ってない方はいませんか* (*dare ka kippu no kitte nai kata wa arimasenka* / ¿Hay alguien que no haya cortado su billete?). Estas palabras del revisor parecen ilógicas al ser analizadas desde el punto de vista gramatical. Sin embargo, en realidad, se expresan de esta forma, y si procurara decirlas de forma gramaticalmente correcta la frase resultaría muy redundante y difícil de comprender. Hay muchos ejemplos semejantes a éste. **La lengua de nuestro país también tiene las reglas de tiempos a pesar de que nadie las emplea de forma correcta** ni se preocupa por hacerlo. *した* (*shita* / *hizo*) es la forma de pasado, *する* (*suru* / *hace*) es la de presente y *しよう* (*shiyō* / *va a hacer, hará*) es de futuro, aunque puede variar el tiempo correspondiente según la situación de cada instante. Da lo mismo que no exista ninguna regla, ya que se emplean *した* (*shita*), *する* (*suru*) y *しよう* (*shiyō*)<sup>14</sup> al mismo tiempo o uno después o antes de otro para describir unos movimientos consecutivos. Sin embargo, de hecho, no causa ningún inconveniente puesto que se puede distinguir espontáneamente en el mismo momento si se trata de pasado o de futuro. **Las frases**

---

<sup>14</sup> Estas tres formas corresponden, respectivamente, al tiempo pasado, al presente y al futuro del verbo *する* (*suru*) que significa “hacer”, “realizar” o “ejercer”.

**japonesas no siempre requieren la presencia del caso nominativo.** Cuando dicen お暑うございます。(o-atsū gozaimasu / hace calor), お寒うございます。(o-samū gozaimasu / hace frío) o 御機嫌はいかがでいらっしゃいます。(go-kigen wa ikaga de irasshaimasu / ¿Qué tal está?), no hay nadie que diga expresamente 今日のお天気は (kyō no o tenki wa / el tiempo de hoy) o あなたは (anata wa / usted). Una sola palabra puede ser suficiente para constituir una frase tal como 暑い。(atsui / calor), 寒い。(samui / frío) o 淋しかった。(sabishi katta / era triste). Es decir, en la lengua japonesa no existe algo parecido a la estructura de frases en la gramática inglesa. Puesto que cualquier locución o cualquier vocablo único puede formar una frase independiente en cualquier parte de una sección, no tenemos necesidad de pensar para componer una frase. A lo mejor me acerco un poco al extremo, pero la gramática japonesa es, en su mayor parte, una imitación de Occidente exceptuando la conjugación de verbos y verbos auxiliares, la ortografía de silabarios japoneses y la regla de palabras emparejadas *kakari-musubi*. Llegaría a no tener significado, así que en realidad no sirve de nada que lo aprendamos o no, ya que se puede aprender sin hacerlo.

Pese a eso, como he mencionado, **puesto que la lengua japonesa no tiene una gramática obvia y consolidada, es muy difícil de aprender.** Por lo general, dicen que para los extranjeros ninguna lengua es tan difícil como la japonesa. También dicen que el inglés es el más difícil de aprender y el alemán el más fácil entre los idiomas europeos. La razón es que el alemán tiene unas reglas muy minuciosas y solo se tiene que ir aplicándolas a cada caso una vez que se haya aprendido toda la gramática. En cambio, el inglés no tiene una gramática tan estructurada como la del alemán, y también hay muchas excepciones donde la regla no es aplicable. Por ejemplo, la manera de pronunciar: el alemán tiene una regla muy metódica, se puede leer siguiendo dicha regla sin saber cómo pronunciar las palabras; sin embargo, en inglés, sin ir más lejos, hay varias maneras de pronunciar la “a”. Por supuesto que en japonés, la pronunciación varía entre los japoneses mismos y, aunque exista una regla general para cada forma, hay muchos casos que no podemos explicar cuando los extranjeros nos lo piden. Dicen que los extranjeros tienen muchas dificultades en la distinción de la partícula relacionante ハ (*wa*) y ガ (*ga*) del caso nominativo; es cierto que se distingue

花は散る (*hana wa chiru*) de 花が散る (*hana ga chiru*),<sup>135</sup> ya que el modo de empleo es diferente y nosotros no nos equivocamos en el momento de emplearlo, pero no somos capaces de explicarlo objetivamente mediante una regla genérica. Los gramáticos japoneses procurarán mantener su dignidad y darán alguna explicación plausible, pero en realidad esta no sirve para nada. La distinción de でございます (*de gozaimasu*), であります (*de arimasu*) o です (*desu*)<sup>136</sup> también es muy sutil y no se puede resolver solo con la lógica. En esta situación, no queda más remedio que recurrir a la práctica tantas veces como sea necesario hasta dominar espontáneamente el arte de conversar si vamos a aprender japonés.

No obstante, hoy en día, enseñan la asignatura de gramática japonesa en cualquier escuela secundaria y ustedes también deberían haber asistido a la clase. La necesidad de enseñar esta asignatura se debe a que nosotros, los japoneses, a pesar de estar familiarizados con nuestro idioma desde el momento de nacer y no tener ninguna dificultad para hablarlo, cuando tenemos que escribir o redactar un texto nos vemos obligados a afrontar el problema de que no tenemos una clara regla lingüística, a diferencia de los extranjeros, que sí cuentan con ella. Especialmente, los estudiantes de hoy día, incluyendo los colegiales de primaria, están instruidos con el método científico, y no se dejan convencer con un método no científico y arcaico, como el que empleaban las academias privadas *terakoya* en tiempos pasados donde, por ejemplo, hacían aprender un texto o leerlo en voz alta sin darles explicación alguna. Antes que nada, como sus cerebros están acostumbrados a la deducción o a la inducción, no aprenden si no les enseñan con esta lógica. No sólo los alumnos son incapaces de adaptarse, sino que los profesores tampoco pueden enseñar con tanta calma como hacían sus antepasados; por tanto, es más conveniente crear una regla que sirva de pauta y enseñar ordenadamente basándose en dicho criterio. Bien se puede decir que la gramática japonesa que se enseña hoy en día en los centros docentes es un disfraz de la forma occidental que la hace aparentar una mayor lógica respecto a la estructura gramatical del japonés. Es poco científica y en realidad es arcaica; por la conveniencia de ambas partes, tanto profesores como alumnos, se inventaron una regla de forma forzada. Por ejemplo,

---

<sup>135</sup> Las dos frases significan casi lo mismo: “caen los pétalos de flores”, lo que las diferencia son matices.

<sup>136</sup> Las tres formas son la conjugación del verbo です (*desu*) correspondiente al verbo “ser” o “estar”, dependiendo de su contexto, en castellano. La primera forma “de gozaimasu” es de forma humilde, la segunda “de arimasu” es narrativa o militar y la tercera, “desu”, es formal.

enseñan que una frase sin el caso nominativo es errónea porque es más fácil de enseñar si se determina de ese modo y también más fácil de aprender aunque, en realidad, luego, no emplean la regla para nada. Por otra parte, en los textos escritos en la actualidad suelen emplearse pronombres personales como: *彼は (kare wa / él)*, *私は (watashi wa / yo)*, *彼等の (karera no / de ellos)* o *彼女等の (kanojora no / de ellas)*, pero su uso no es tan necesario como en los textos de idiomas europeos, en los que se emplean sin falta usando el caso necesario; no se pueden eliminar a su antojo; en los textos japoneses, en cambio, no está definido ya que a veces son empleados y otras suprimidos, aunque esto ocurra en un mismo texto del mismo autor. La estructura lingüística no los necesita por su forma y, aunque intenten usarlo caprichosamente, no logran conseguir encajarlos bien.

服部は何よりも自分の体の臭いを嗅ぐ時に、自分が馬だの豚だのと大して違いはない状態に居ることを感じた。この臭いが附いて居る自分は、高尚な人間の一人ではなく、虎や熊と一緒に動物園へ入れられる仲間であるような心地がした。けれども彼がその臭いを気にする間はまだ人間だったかも知れないのだが、貧乏が彼を墮落させるにつれて、彼は次第にそれを忘れるように努め、なるべく獣の仲間になる修行をした。もうこの頃では一と月に一度か二度も湯に這入ればせいぜいであった。それに、不養生の結果いつの間にか心臓を悪くして居て、とてもたびたび入浴する事は出来なかった。こんなになって居ても、彼はやっぱり死ぬのが恐かったのであろう、風呂の中でふらふらと眩暈がしたり、動悸が激しく搏ち出したりすると、今にも気が違いそうに狼狽して「助けてくれ！」と云いながらやにわに誰にでもしがみ着きたい気持ちになるのである。全く、死ぬよりは獣ででも生きて居る方が増しかも知れない！ だから服部はこの死の恐怖を逃れるためにも、不潔を忍ばなければならなかった。そうして今では、彼の周囲のあらゆる物に付き纏わって居る悪臭を、まるきり感じないまでになっていた。のみならず、意地穢な場合と同じに、その不潔の底に沈湎する事を秘密の愉しみにもした。(中略)で、彼が今、南から貰った葉巻を持ちながら、その手元を不思議そうに眺めて居るのも、大分それに似た心持ちからであろう。やがて葉巻を左の手に持ち換えると、垢とやにとでべたべたになった右手の人差指と親指とを何か面白い事がありそうにぬるぬる擦り合っただけだが、暫くすると、今度はその二本の指を鼻先で開いて脂汗のために指紋がギラギラ光って居る指の腹をじっと視詰めた、一相変わらずどんよりした睡そうな眼をしながら。それから、指紋のギラギラから、ふと或る事を思い付いたらしく首を挙げて南を見た。<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> La traducción es como sigue: “Hattori sintió ante todo que él no era muy diferente comparado con bestias como el caballo o el cerdo cuando husmeaba su propio olor corporal. Con el olor, a él le daba la



(Hattori wa naniyori mo jibun no karada no nioi wo kagu toki ni, jibun ga uma dano buta dano to taishite chigai wa nai jōtai ni iru koto wo kanjita. Kono nioi ga tsuite iru jibun wa, kōshō na ningen no hitori dewa naku, tora ya kuma to isshoni ōbutsu-en he irerareru nakama de aru yōna kokochi ga shita. Keredomo kare ga sono nioi wo ki ni suru aida wa mada ningen datta kamo shirenai no daga, binbō ga kare wo daraku saseru ni tsurete, kare wa shidai ni sore wo wasureru yōni tsutome, narubeku kemono no nakama ni naru shugyō wo shita. Mō konogoro dewa hitotsuki ni ichido ka nido mo yu ni haireba seizei de atta. Soreni, fuyōjō no kekka itsu no ma nika shinzō wo waruku shite ite, totemo tabitabi nyūyoku suru koto wa dekinakatta. Konna ni natte itemo, kare wa yappari shinu noga kowakatta node arō, furo no naka de furafura to memai ga shitari, dōki ga hageshiku uchidashitari suruto, ima nimo ki ga chigai sōni rōbai shite “tasukete kure!” to iinagara yaniwa ni dare ni demo shigami tsukitai kimochi ni naru node aru. Mattaku, shinu yoriwa kemono de demo ikite iru hō ga mashi kamo shirenai! Dakara Hattori wa kono shi no kyōfu wo nogareru tame nimo, fuketsu wo shinoba nakereba naranakatta. Soshite ima dewa, kare no shūi no arayuru mono ni tsukimatsuwatte iru akushū wo, marukiri kanjinai madeni natte ita. Nominarazu, ijikitana no baai to onaji ni, sono fuketsu no soko ni chinmen suru koto wo himitsu no tanoshimi nimo shita. (...) De, kare ga ima, Minami kara moratta hamaki wo mochinagara, sono temoto wo fushigisōni nagamete iru nomo, daibu sore ni nita kokoromochi kara de arō. Yagate hamaki wo hidari no te ni mochi kaeru to, aka to yani tode betabetani natta migite no hitosashiyubi to oyayubi towō nanika omoshiroi koto ga arisō ni nurunuru kosuriatte itaga, shibaraku suruto,

---

impresión de no ser una persona noble, sino que era un semejante al tigre o al oso, con los que sería enjaulado en un zoo. Sin embargo, tal vez, aún era una persona digna mientras él se preocupara de ese olor hediondo, pero a medida que la penuria económica le fue degenerando, se esforzó en ir olvidándolo y se había esforzado en formar parte de las bestias. En aquellos momentos, se había bañado una o dos veces por mes como máximo. Pero tampoco había podido tomarse baño a menudo, puesto que sin darse cuenta había enfermado del corazón debido a cuidar poco su salud. Quizá, habría tenido miedo de morir aun degenerando hasta este estado; cuando tuvo vértigo o empezó a palpitarle el corazón mientras se bañaba, quedó presa de la turbación, como si se volviera loco, y tuvo muchas ganas de agarrarse a quien fuera gritando “¡socorro!”. Sería mejor vivir como una bestia que morir. Por eso, Hattori había tenido que soportar su estado mugriento para huir del horror de la muerte. Y ahora llegó a no sentir en absoluto el hedor que emanaba de cualquier objeto que se encontraba a su alrededor. No sólo eso, sino que incluso tuvo un placer oculto al sumergirse en el fondo de esa suciedad, al igual de lo que pasa con el caso de la avaricia. (...) Tal vez, fuese debido a un sentido parecido al que contemplaba extrañado su mano sosteniendo un puro, que le fue regalado por Minami. Luego, pasó el puro a la mano izquierda y estuvo frotando los dedos índice y pulgar de la mano derecha pringada de mugre y nicotina como si fuera algo divertido; más tarde, fijó su mirada en la yema de los dedos cuyas huellas dactilares, al retirarlos de la punta de la nariz, quedaban brillantes debido al sudor grasiento -- con los ojos soñolientos y apagados como siempre. Se volvió hacia Minami irguiendo la cabeza; al parecerle que se le había ocurrido algo por el brillo pringado de las huellas digitales. Traducido por la autora de esta tesis, por no encontrar la traducción publicada en castellano.

kondo wa sono nihon no yubi wo hanasaki de hiraite aburaase no tame ni shimon ga giragira hikatte iru yubi no hara wo jitto mitsumeta, —aikawarazu donyori shita nemusōna me wo shinagara. Sorekara, shimon no giragira kara, futo aru koto wo omoitsuita rashiku kubi wo agete Minami wo mita.)

Este texto es un pasaje de mi novela 鯨人 [*Kōjin / Hombre Tiburón*], que publiqué hace más de diez años, y aquí lo cito para demostrar cuán arbitrario es el modo de emplear los pronombres personales. En aquellos tiempos, yo soñaba con escribir, a propósito, un texto en japonés al estilo occidental, igual que pretenden hacerlo muchos jóvenes de hoy en día. Así pues, empleé los pronombres personales como 彼は (*kare wa / él*), 彼を (*kare wo / lo*) y 彼の (*kare no / de él*) tantas veces como se me antojara en este texto pero, como pueden ver, su empleo no tiene ninguna necesidad en absoluto. En la parte de 彼がその臭いを気にする間はまだ人間だったかも知れないのだが、貧乏が彼を墮落させるにつれて、彼は次第にそれを忘れるように努め (*kare ga sono nioi wo kini suru aida wa mada ningen datta kamo shirenai no daga, binbō ga kare wo daraku saseru ni tsurete, kare wa shidaini sore wo wasureru yoni tsutome / sin embargo, tal vez, aún era una persona digna mientras él se preocupaba de ese olor hediondo, pero a medida que la penuria económica le fue degenerando, se esforzó en ir olvidándolo*) aparece varias veces la palabra 彼 (*kare / él*), y en cambio desde やがて葉巻を左の手に持ち換えると (*yagate hamaki wo hidari no te ni mochikaeru to / y luego, pasó el puro a la mano izquierda*) hasta 首を挙げて南を見た (*kubi wo agete Minami wo mita / se volvió hacia Minami irguiendo la cabeza*) no se encuentra ni una vez dicha palabra. Si este texto fuera inglés, debería de ser empleado sin falta dos o tres veces el pronombre de tercera persona a partir de やがて (*yagate / luego*), pero no se permite emplearlos tantas veces en textos japoneses, debido a su estética estructural, por mucho que quisiéramos imitar a los textos ingleses. Aunque, en un primer momento, procuran usarlos correctamente, la naturaleza lingüística de los textos japoneses ejerce una influencia, y por ello resulta difícil seguir imitándolo.

A continuación, lean ustedes el texto de un clásico que cito, para que lo comparen con el expuesto anteriormente:

あふ坂の関守にゆるされてより、秋こし山の黄葉みすごしがたく、浜千鳥の跡ふみつくる鳴海がた、不

尽の高嶺の煙、浮島がはら、清見が関、大磯小いその浦々、むらさき艶ふ武蔵野の原、塩竈の和ぎたる朝げしき、象潟の蜺が苦屋、佐野の舟梁、木曾の棧橋、心のとどまらぬかたぞなさに、猶西の国の歌枕見まほして、仁安三年の秋は、葭がちる難波を経て、須磨明石の浦吹く風を身にしめつも、行く行く讃岐の真尾坂の林といふにしばらく杖をとどむ。草枕はるけき旅路の労にもあらで、観念修行の便せし庵なりけり。この里ちかき白峰といふ所にこそ、新院の陵ありと聞いて、拝みたてまつらばやと、十月はじめつかたかの山に登る。松柏は奥ふかく茂りあひて、青雲の輕靡く日すら小雨そぼふるが如し。児ヶ嶽といふ峻しき嶽背に聳だちて、千仞の谷底より雲霧おひのぼれば、咫尺をも鬱悒きこちせらる。木立わづかにすきたる所に、土たかく積みたるが上に、石を三つかせねて畳みなしたるが、荆棘葛羅にうづもれて、うらがなしきを、これなん御墓にやと心もかきくらまされて、さらに夢現をわきがたし。現にまのあたり身奉りしは紫宸清涼の御座に朝政きこしめさせ給ふを、百の官人は、かく賢き君ぞとて、詔恐みてつかへまつりし。近衛院に禪りまして、蕤姑射の山の瓊の林に禁めさせ給ふを、思ひきや麋鹿のかよふ路のみ見えて、詣でつかふる人もなき深山の荆の下に神がくれたまはんとは。万乗の君にてわたらせ給ふさへ、宿世の業といふものの、おそろしくもそひたてまつりて、罪をのがれさせ給はざりしよと、世のはかなさに思ひつづけて、涙わき出づるが如し。終夜供養したてまつらばやと、御墓の石の上に座をしめて、経文徐かに誦しつつも、かつ歌よみてたてまつる。<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> La traducción del pasaje citado en el ensayo es: “Después de haber franqueado el paso de la Barrera de Osaka difícil era para el viajero proseguir el camino hacia las provincias del este sin admirar los arcos de las montañas que anunciaban el otoño; y, desde luego, nada de lo que veía le resultaba indiferente; pero puesto que deseaba más vivamente visitar aquellos parajes que fueron caros a la poesía desde la antigüedad en las provincias del oeste, en el otoño de 1168, en el tercer año de la era Ni-an, pasó por Naniwa, por entre esparcidos macizos de caña, sintiendo en el cuerpo el viento que barre las playas adyacentes. Anduvo, anduvo, y al llegar a los bosques de Miozaka, en la provincia de Sanuki, se detuvo momentáneamente. No hacía este alto por el cansancio del largo viaje tapizado de hierbas, sino que había allí una ermita propicia para la meditación y el ejercicio ascético budista, necesarios para su peregrinación. Enterado de que en el lugar llamado Shiramine, próximo al poblado, se encontraba el mausoleo del emperador Sutoku, sintió el deseo de ir a orar ante la tumba, y a comienzos de octubre ascendió la montaña. Allí los pinos y las encinas formaban profundos y espesos hosques, y aun en días en que el azul extendía sus largos jirones en el cielo, se hubiera dicho que caía una fina llovizna. Detrás del monte Shiramine se erguía la abrupta cima del pico de Chigo y desde el fondo del, profundo valle ascendía una densa bruma que apenas dejaba entrever el paisaje y creaba una sensación de tenebrosa realidad. Siguiendo adelante, en un lugar donde los árboles estaban un poco más desperdigados, encontró tres piedras superpuestas cubiertas de zarzas y viñas salvajes sobre un montículo de tierra apisonada. «Oh, ¿es ésta la tumba imperial?», se dijo; ante tan triste y lúgubre aspecto, su mente se le nubló, la confusión se apoderó de su espíritu, y no fue capaz de distinguir entre sueño y realidad. El recuerdo del pasado vino a su memoria: había visto al emperador Sutoku sentado en el trono en los pabellones del Palacio Imperial desde donde se ocupaba de los asuntos de estado, y cientos de funcionarios lo tenían por un sabio Soberano, y recibían sus órdenes con profunda reverencia. Y aun después de ceder el trono a su hermano menor había continuado su vida recluido en su esplendoroso palacio. ¿Cómo podía imaginar que un día terminara reposando debajo de la maleza en la profundidad de la montaña, donde sólo los ciervos y otras bestias dejan sus pisadas y donde no hubiera siquiera un solo guardián? El viajero sentía que las lágrimas iban a brotarle de los ojos pensando en lo efímero y cambiante de la vida, como en el caso de este Emperador, que vivió como el señor de los diez mil carruajes pero que no pudo salvarse de las horrorosas consecuencias de los actos de su vida anterior ni escapar tampoco al resultado de sus faltas cometidas en su vida terrenal. Decidió ofrecerle plegarias durante la noche entera, e instalándose en una piedra plana

(Osaka no sekimori ni yurusarete yori, aki koshi yama no momiji misugoshi gataku, hamachidori no ato fumitsukuru Narumi gata, Fuji no takane no kemuri, Ukishima ga hara, Kiyomi ga seki, Ōiso Koiso no uraura, murasaki niou Musashino no hara, Shiogama no nagitaru asageshiki, Kisagata no ama ga tomaya, Sano no funahashi, Kiso no kakehashi, kokoro no todokaranu kata zo naki ni, nao Nishi no Kuni no utamakura mimahoshi tote, Ninan san nen no aki wa, ashi ga chiru Naniwa wo hete, Suma Akashi no Ura fuku kaze wo mi ni shimetsu mo, ikuiku Sanuki no Maosaka no hayashi to iu ni shibaraku tsue wo todomu. Kusamakura harukeki tabiji no itawari nimo arade, kannen shugyō no tayori seshi iori narikeri. Kono sato chikaki Shiramine to iu tokoro ni koso, Shin-in no misasagi ari to kiite, ogami tatematsurabaya to, Kannazuki hajime Tsukataka no yama ni noboru. Matsu kashiwa ha oku fukaku shigeri aite, aogumo no tanabiku hi sura kosame sobofuru ga gotoshi. Chigo-ga-take to iu kewashiki take ushiro ni sobiedachite, senjin no tanisoko yori unmu oi noboreba, manoatari wo mo obotsukanaki kokochi seraru. Kodachi wazukani sukitaru tokoro ni, tsuchi takaku tsumitaru ga ue ni, ishi wo mittsu kasanete tatami nashitaru ga, ubarakatsura ni uzumorete, uraganashiki wo, kore nan onhaka niya to kokoro mo kakikuramasarete, sarani yume utsutsu wo wakigatashi. Ge ni mano atari mi tatematsurishi wa Shishin Seiryō no mikura ni asamatsurigoto kikoshime sasetamau wo, momo no tsukasa wa, kaku sakashiki kimi zo tote, mikotonori kashikomite tsukae matsurishi. Konoe-in ni yuzuri mashite mo, Hakoya no yama no tama no hayashi ni shime sasetamau wo, omoiki ya biroku no kayou michi nomi miete, mōde tsukauru hito mo naki miyama no odorō no shita ni kamigakure tamawan towa. Banjō no kimi nite watarasetamau sae, suguse no gō to iu mono no, osoroshiku mo soi tatematsurite, tsumi wo nogare sasetamawa zarishi yo to, yo no hakanasa ni omoi tsuzukete, namida waki izuru ga gotoshi. Yo mo sugara kuyō shitate matsurabaya to, onhaka no ishi no ue ni za wo shimete, kyōmon yuruyaka ni zushi tsutsu mo, katsu uta yomite tatematsuru.)

Es el comienzo de *Shiramine*, que es el primero de los relatos cortos recopilados en la antología 雨月物語 *Ugetsu monogatari* (*Cuentos de lluvia y de luna*) de Ueda Akinari,<sup>139</sup> el japonólogo del período Tokugawa, cuyo protagonista es el monje

---

que había frente a la tumba, empezó a leer pausadamente un sūtra. Fue entonces cuando compuso e siguiente poema:" Traducida por Sakai Kazuya, Madrid, Editorial Trotta, 2002, p. 81-83.

<sup>139</sup> Ueda Akinari (1734-1809). Japonólogo de la segunda mitad de la época Edo. Desde su infancia, padecía parálisis los brazos y esto ejerció una influencia sombría durante toda su vida. Después de

Saigyō; a pesar de que Saigyō ejerce el caso nominativo en cinco de las diez frases que he citado aquí, no se encuentra ninguna palabra que se parezca al caso nominativo como 西行は (Saigyō wa / él, Saigyō) o 彼は (kare wa / él). Además, como dicen 仁安三年の秋 (Nin'an sannen no aki / el tercer año de la era Nin'an) y 近衛院に禅りまして (Konoe-in ni yuzurimashite / después de ceder el trono a su hermano menor),<sup>140</sup> quienes tienen conocimiento de la historia pueden advinar la época y suponer a quién se refería 新院 (Shin-in / el último Emperador abdicado),<sup>141</sup> pero a veces se usa en los textos el tiempo presente pese a expresar los hechos de tiempo pasado como つえをとどむ (tsue wo todomu / se detuvo momentáneamente), 山に登る (yama ni noboru / ascendió la montaña), こちせらる (kokochi seraru: creaba una sensación de) o よみてたてまつる (yomite tatematsuru / fue entonces cuando compuso el siguiente poema). Otras veces aparece en forma del pasado, tal como 観念修行の庵なりけり (kannen syugyō no oiri narikeri / había allí una ermita propicia para la meditación y el ejercicio ascético budista, necesarios para su peregrinación) justo después de つえをとどむ (tsue wo todomu / se detuvo momentáneamente). Sin embargo, este uso es también diferente del “Historical Present” de la gramática inglesa, y tengo que llegar a la conclusión de que pasan por lo alto las coherencias de “tiempo”. A mí me gustaría considerar el texto de Akinari como una de las obras maestras clásicas, pero por ahora me abstendré de explicar por qué es un texto excelente, ya que pienso hacerlo más adelante. Solo quisiera que ustedes grabaran en su mente el texto ambiguo, que puedan distinguir la coherencia del tiempo y quién es el protagonista, es un texto ejemplar del japonés que explota las características de nuestro idioma.

Aunque lo diga así, no es que esté negando rotundamente la necesidad de la gramática. **Puede ser inevitable como método provisional para los que acaban de empezar a estudiar. Para ellos será más fácil de aprender componiendo las frases japonesas siguiendo el estilo occidental. Sin**

---

aprender poesía humorística, *haikai*, se dedicó a presentar obras teatrales y, más tarde, empezó a escribir novelas. La antología 雨月物語 (*Ugetsu Monogatari / Cuentos de la lluvia y de la luna*) es su obra más representativa. También profundizó en los estudios de los clásicos, pero los últimos momentos de su vida fueron desgraciados.

<sup>140</sup> Las traducciones de las frases citadas entre paréntesis siguen la de Sakai, pero esta frase en cuestión su traducción literaria es: "después de abdicar el trono en favor del emperador Konoe-in", hecha por la autora de esta tesis, por no encontrarse la traducción correspondiente a la de Sakai.

<sup>141</sup> La traducción entre paréntesis no aparece en la de Sakai, por tanto ha sido hecha por la autora de esta tesis por no encontrarse la traducción correspondiente a la de Sakai.

embargo, cuando lleguen a poder redactar un texto, hay que intentar de todos modos eliminar las palabras complicadas, que son necesarias solo para la gramática, para volver al estilo sencillo, que es la ventaja del texto japonés, sin pensar mucho en la gramática; es uno de los secretos para escribir textos excelentes.

## **Refinar nuestro sentido**

Hay que saber clasificar cuál es un buen texto y cuál es malo, para mejorar en la técnica de escribir textos. Ahora bien, es “difícil de explicar verbalmente” lo que es bueno y lo que es malo en un texto. Como es un asunto que supera la lógica, **no hay más remedio que los propios lectores sean los que se percaten a través de sus sentidos**. Si yo me viera obligado a responder a la pregunta de **qué es un pasaje excelente**, diría algo como lo siguiente:

**El que da una impresión tan profunda que queda grabada en la mente por largo tiempo.**

**Cuántas más veces se relea, mayor es la emoción enriquecida que produce.**

Pero esta respuesta no tiene sentido como tal. Porque la gente que no dispone del sentido para percibir esa impresión o esa emoción, no comprenderá nada de la esencia de un texto excelente por mucho que se diga “lo que da la impresión profunda” o “lo que produce una emoción enriquecida”.

El hecho de volver a la sencillez del estilo de texto japonés no significa que eliminemos palabras al azar. Aunque se nos diga que no nos quedemos presos de la gramática, no es que se nos vaya a permitir usar expresiones irregulares, forzadas o desantender el caso y el tiempo. Dependiendo del tiempo o del tema, hay veces que se requiere una expresión minuciosa o incluso que hay que emplear un lenguaje de estilo occidental. Es peligroso determinar ciegamente de antemano “tiene que ser así” o “hay que hacerlo así”. Es decir, no solo no hay un criterio que diga “el texto excelente tiene que disponer las condiciones tal y cual”, sino que varios tipos de texto pueden ser excelentes, como por ejemplo: un pasaje excelente gramaticalmente correcto, un buen texto que se encuentra fuera del marco sintáctico, una prosa bella de estilo sencillo, otra prosa bella con riqueza léxica, un pasaje elocuente u otro pasaje ceremonioso. Nosotros

tenemos un idioma tal que incluso podemos crear el estilo más original o, en el peor de los casos, es posible que escribamos solo textos incoherentes. De hecho, hay muy poca diferencia entre un pasaje excelente y otro de mal estilo y, si uno que no posee el talento y la originalidad que tenían Saikaku o Chikamatsu<sup>142</sup> imita el estilo de estos, la mayoría de las veces resultará un texto de mal estilo que solo provocará la burla de los demás.

行すゑのしらぬ浮世、うつり替こそ変化のつねにおもひながら、去年もはや暮て、初霞の朝長閑に、  
四隣の梢も蠢、よろづ温和にして心もいさましげなるこそ、しばらく此所をも去て世の有様をも窺ひ猶  
身の修行にもせんと思ひ、さしも捨がたき窟の中を立出、志して行国もなく心にまかせ歩行に時は花  
咲比、樽に青氈かつがせさへに席を付て、男女老少あらそひこぞり、桜が下に座の設して遊ぶに、  
此景たゞに見てのみやあらん、花のおもはん事もはづかしなンド、詩にこころざしをのべ、歌に思ひを  
吐、楊弓に興じ、囲碁にあらそふ、思ひ思ひの成業歌舞音曲も耳に満て、其様言葉にのぶべくもあら  
ず、又ある松の木隠に、その体うるはしき男の色ある女に、湯単包をもたせ、藤波のきよげなる岩間づ  
たへに青苔の席をたづねて来たりしが、とある所に座して、竹筒より酒を出し、酔をすすめて花見るさ  
ま也、時へて後彼女にもたせし包物を明て、ちいさき春、ほそやか成杵を取出して二人の手してしら  
げざるが、また水を汲、火をきりなンドして、あたりの散葉拾ふて、炊揚げつゝ、たはふれ笑ひ、たのし  
げに食ふ、

(西鶴著 艶隠者卷之三「都のつれ夫婦」)<sup>143</sup>

(Yukusue no shiranu ukiyo, utsuri kawaru koso henka no tsune ni omoi nagara, kyonen mo  
haya kurete, hatsu-gasumi no asa nodokani, shirin no kozue mo ugomeki, yorozu onwa

<sup>142</sup> Se tratan de Ihara Saikaku (1642-1693) y Chikamatsu Monzaemon (1653-1725); eran dramaturgos que desarrollaron sus actividades a mediados de la era Tokugawa, siglo XVII.

<sup>143</sup> La traducción del texto que se cita es: “Mientras pensaba que el mundo era efímero, que no se sabía su porvenir y que la transición era sucesiva, el año pasado quedó finalmente atrás. Las mañanas de comienzos de año transcurrían pácificamente en la niebla matinal, y luego las copas de árboles en todas partes empezaron a manifestar los fenómenos de la vida. Pese a que todo parecía apacible, sentía su ánimo alentado y decidió abandonar el hogar del que le resultaba difícil desprenderse y marcharse de allí para ver cosas del mundo y tener más experiencias vitales. Como no tenía adónde dirigirse en especial, siguió caminando sin rumbo. Entonces el mundo se encontraba en plena temporada de cerezos en flor. Los ancianos, hombres y mujeres, se precipitaban para encontrar sitio llevándose consigo barriles de bebida y alfombrillas azules. Se divertían bajo las flores de cerezo. No solo había estado contemplando el escenario, sino que también le parecía vergonzoso no haber estado pensando en flores, así que declamó unos poemas, compitió a tirar al arco y jugó a las damas. Era agradable oír las canciones y ver los bailes de cada uno; no había palabras para expresar el escenario. Por la sombra de los pinos pasó un hombre de buen aspecto haciendo llevar un envoltorio pequeño a su mujer; estuvieron buscando un buen sitio donde los líquenes verdes entre rocas cubrieran el suelo. Se sentaron en un sitio, sacaron una cantimplora de bambú y empezaron a tomar copas mientras contemplaban las flores del cerezo. Luego, abrieron el bulto que había traído la mujer y prepararon entre los dos unas tortas de arroz sacando un mortero pequeño y un mazo delgado de majar. Sacaron agua y avivaron el fuego con las hojas caídas. Comieron complacidamente después de cocerlas. (el extracto de *El matrimonio de Kioto*, Tercer Volumen de *El Ermitaño de Amor*, Saikaku)”. Traducido por la autora de esta tesis, por no encontrar la traducción publicada en castellano.

nishite kokoro mo isamashige naru koso, shibaraku kono tokoro womo sarite yo no arisama wo mo ukagai nao mi no shugyō nimo sen to omoi, sashimo sutegataki iwaya no naka wo tachiide, kokorozashite yuku kuni mo naku kokoro ni makase ayumi yuku ni toki wa hana saku koro, taru ni seisen katsugase sasae ni seki wo tsukete, nannyo rōshō arasoī kozori, sakura ga shita ni za no koshirae shite asobu ni, kono kei tadani mite nomi ya aran, hana no omowan koto mo hazukashi nando, uta ni kokorozashi wo nobe, uta ni omoi wo haki, yōkyu ni kyōji, igo ni arasou, omoi omoi no seigyō kabu ongyoku mo mimi ni michite, sono sama kotoba ni nobu beku mo arazu, mata aru matsu no kogakure ni, sono tei uruwashiki otoko no iro aru onna ni, yutan-tsutsumi wo motase, fujinami no kiyoge naru iwama zutae ni aogoke no seki wo tazunete kitarishi ga, toaru tokoro ni zashite, takezutsu yori sake wo idashi, yoi wo susumete hana miru sama nari, toki hete nochi kano onna ni motaseshi tsutsumi mono wo akete, chiisaki usu, hosoyaka naru kine wo toridashite futari no te shite shirage keru ga, mata mizu wo kumi, hi wo kiri nando shite, atari no chiriba hiroute, takiage tsutsu, tawaure warai, tanoshige ni kurau, (Saikaku cho, Tsuya noinja, kan no san “Miyako no tsure fūfu”).

Este texto tiene un encanto indescriptible, y hay pocos los textos tan peculiares como él. Si comparamos este texto con el de Akinari, el primero es extraordinario desde el punto de vista gramatical, por ejemplo, en la forma de abreviar palabras, en el modo de emplear la caligrafía o en múltiples aspectos relacionados con la gramática. En realidad, el texto de Saikaku está lleno de características como para poder identificar que es obra suya solo con leer cinco o seis líneas pero, dicho francamente, se puede calificar este texto como prosa espléndida porque la obra es de Saikaku; si se hubiera pasado un poco de la raya, hubiese podido convertirse en un pasaje vulgar. Además, es imposible describir con palabras ese “poco”; la única manera es que cada uno de ustedes se percate del límite por su cuenta. A continuación, cito un pasaje de *El improvisador*, traducida por Mori Ōgai,<sup>144</sup> donde aunque su estilo es natural y no muestra peculiaridad alguna que difiera completamente respecto al texto de Saikaku, también es una de esas prosas bellas y gramaticalmente correctas.

---

<sup>144</sup> Mori Ōgai (1862-1922). Nació como primogénito de una familia de samuráis. Después de terminar la carrera universitaria en la Universidad Imperial de Tokio, trabajó como médico militar. Se marchó a Alemania (Prusia entonces) para estudiar en 1884, y volvió a Japón cuatro años más tarde. Sus vivencias en Europa le hicieron ir contra la tendencia literaria japonesa de entonces, el naturalismo. Tanizaki Jun'ichirō fue influenciado por las opiniones literarias de Ōgai.



忽ちフラスカアチの農家の婦人の装したる媼ありて、我前に立ち現れぬ。その背はあやしき迄直なり。その顔の色の目立ちて黒く見ゆるは、頭より肩に垂れたる、長き白紗のためにや。膚の皺は繁くして、縮めたる網の如し。黒き瞳はまぶちをうめむ程なり。この媼は初め微笑みつゝ我を見しが、俄に色を正して、我面を打ちまもりたるさま、傍なる木に寄せ掛けたる木乃伊にはあらずやと、疑はる。暫しありていふやう。花はそちが手にありて美しくぞなるべき。彼の眼には福の星ありといふ。我は編かけたる環飾を、我が唇におし当てたるまゝ、驚きて彼の方を見居たり。媼またいはく、その月桂の葉は、美しけれど毒あり。飾に編むは好し。唇にな当てそといふ。此時アンジェリカ籬の後より出でいふやう。賢き老媼、フラスカアチのフルキヤ。そなたも明日の祭の料にとて、環飾編まむとするか。さらずば日のカムパニヤのあなたに入りてより、常ならぬ花束を作らむとするかといふ。媼はかく問はれても、顧みもせて我面のみ打ち目守り、詞を續ぎていふやう。賢き目なり。日の金牛宮を過ぐるとき誕れぬ。名も財も牛の角にかゝりたりといふ。此時母上も歩み寄りてのたまふやう。吾子が受領すべきは、縮き衣と大なる帽となり、かくて後は、護摩焚きて神に仕ふべきか、棘の道を走るべきか。それはかれが運命に任せとむ、とのたまふ。媼は聞きて、我を僧とすべしといふ意ぞ、とは心得たりと覚えられき。<sup>145</sup>

(Tachimachi Furasukaachi no noka no fujin no yosooi shitaru ouna arite, waga mae ni tachi arawarenu. Sono se wa ayashiki made sugu nari. Sono kao no iro no medachite kuroku miyuru wa, atama yori kata ni taretaru, nagaki hakusa no tame niya. Hadae no shiwa wa shigeku shite, chijime taru ami no gotoshi. Kuroki hitomi wa mabuchi wo umemu hodo nari. Kono ouna wa hajime hohoemi tsutsu ware wo mishi ga, niwakani iro wo tadashite, waga omote wo uchi mamori taru sama, katawara naru ki ni yose kaketaruru miira niwa arazuya to, utagawaru. Shibashi arite iu yo. Hana wa sochi ga te ni arite utsukushikuzo naru beki. Kano

<sup>145</sup> La traducción del texto que se cita es: “Vi allí, de pronto, una mujer muy anciana pero muy erguida, vestida como suelen las campesinas de Frascati. El largo velo blanco que le caía desde la cabeza sobre los hombros contribuía a hacer que su rostro y su cuello parecieran más oscuros, como si fuera mulata, de lo que realmente debían de ser; las arrugas estaban muy juntas, haciendo que la piel pareciese una red arrugada; las negras pupilas de sus ojos parecían llenar la cuenca entera. Rió y me miró por un segundo con expresión seria y rígida, como si fuera una momia que alguien había colocado debajo de un árbol. —Las flores del romero— dijo —se vuelven más bellas en tus manos. ¡Llevas en los ojos la estrella de la buena fortuna! La miré asombrado al tiempo que apretaba contra mis labios la guirnalda que estaba trenzando. —Las bellas hojas del laurel cerezo contienen veneno. Trenza tu guirnalda pero no muerdas las hojas. —¡Anda, la sabia Fulvia de Frascati! —esclamó Angelina, que salió de entre el ramaje—. ¿También tú estás trenzando guirnaldas para la fiesta? —dijo, y luego, con voz más apagada—: ¿O... se trata de alguna otra cosa con hierbas mientras el sol se pone sobre la campiña? —¡Listo, muy listo! —prosiguió Fulvia, mirándome extrañada—. El sol atravesaba Tauro cuando nació, y los cuernos de Tauro están llenos de oro y honores. —Ya —dijo mi madre, que llegó acompañada de Mariuccia—; cuando se ponga la sotana negra y el sombrero de ala ancha, todo dependerá de si se dedica a mover el incensario o a recorrer el sendero de espinas. La sibila entendió que aquellas palabras anunciaban que yo tomaría los hábitos, pero estaba segura de que las cosas serían muy distintas a lo que nosotros imaginábamos.” La obra traducida al castellano por Enrique Bernárdez, Madrid, Nórdica Libros, S.L., 2009, p. 51-52.

me niwa saiwai no hoshi ari to iu. Ware wa amikaketaru wakazari wo, waga kuchibiru ni oshi atetaru mama, odorokite kano ho wo miitari. Ouna mata iwaku, sono raureru no ha wa, utsukushi keredo doku ari. Kazari ni amu wa yoshi. Kuchibiru ni ateso to iu. Kono toki Anjerika magaki no ushiro yori idete iu yo. Kashikoki ouna, Furasukaachi no Furukiya. Sonata mo asu no matsuri no ryo ni tote, wakazari amamu to suruka. Sarazuba hi no Kamupaniya no anata ni irete yori, tsune naranu hanataba wo tsukuramu to suruka to iu. Ouna wa kaku towaretemo, kaerimi mo sede waga omote nomi uchi mamori, kotoba wo tsugite iu yo. Kashikoki mami nari. Hi no Kingyukyu wo suguru toki umarenu. Na mo takara mo ushi no tsuno ni kakari tari to iu. Kono toki hahae mo ayumi yorite notamau yo. Aga ko ga juryo subeki wa, kuroki koromo to ooinaru bo to nari, kakute nochi wa, goma takite kami ni tsukau beki ka, ibara no michi wo hashiru beki ka. Sore wa kare ga unmei ni makasetemu, to notamau. Ouna wa kikite, ware wo so to subeshi to iu kokoro zo, towa kokoroetari to oboerareki.)

Si denominamos estilo impreciso, *mōrō-ha*, el texto de Saikaku, el expuesto previamente se trataría del estilo llano *heimei-ha*. Es escrupuloso desde el principio hasta el final, y no queda ningún punto ambiguo; no solo es correcta la ortografía, sino que tampoco se encuentra ningún error gramatical. Sin embargo, si lo imita uno que no sepa elaborar bien este tipo de texto, se convertirá en un pasaje vulgar y sin sabor. Un texto peculiar deja captar fácilmente sus características, y tampoco cuesta trabajo encontrar su encanto. En cambio, ya que un texto llano no parece tener una particularidad destacada, no sólo es difícil de imitar para los que acaban de empezar a estudiar, sino que también lo es el percatarse de su esencia. En el período Tokugawa, *養生訓 [Yōjō-kun / Libro de la Salud]* de Kaibara Ekiken y *折りたく柴の記 [Oritaku shiba no ki / Crónica de ramas quebradas]*,<sup>146</sup> de Arai Hakuseki, pertenecen al estilo llano *heimei-ha*. Sus fragmentos son citados en libros de texto escolares, pero estos textos son un reflejo de la inteligencia, la sabiduría y la mentalidad de los autores. Los que no pueden llegar a comprenderlo no lograrán captar su dignidad.

Es decir, **el aliciente del texto es igual que el encanto del arte o el**

---

<sup>146</sup> La procedencia del título de la obra se atribuye a una estrofa de un poema japonés *waka*, recopilado en la antología *古今和歌集 Kokin-waka shū*, y su contenido es un ensayo del autor Arai Hakuseki, un político de la época Edo, y tiene carácter autobiográfico.

**gusto por la gastronomía.** Los estudios o las teorías no son de gran ayuda para apreciarlos. Por ejemplo, no son solo los especialistas los que saben distinguir una buena interpretación de otra mala viendo los actores en un escenario. Es necesario ser susceptible a todo lo relativo al arte interpretativo y lo primordial es poseer una buena intuición más que investigar centenares de cuestiones sobre la estética o la técnica artística. Por otra parte, si dijera que hay que analizar científicamente un besugo para saborearlo, seguramente ustedes se reirían de mí. De hecho, las delicias del paladar no requieren que aquellos que las saboreen sean sabios o necios, viejos o jóvenes, especialistas o inexpertos. Un texto también depende mucho de la sensibilidad para saborearlo. No obstante, **hay gentes que poseen una aguda sensibilidad innata y otras que la tienen roma.** El gusto y la sensación auditiva deben contar especialmente con la capacidad innata. Los genios de la música disfrutaban con el tono musical de un sonido y distinguen el intervalo musical sin aprenderlo de nadie. La gente que tiene el paladar muy sensible es capaz de adivinar los ingredientes de un plato a pesar de que hayan sido cocinados hasta el punto de no quedar ninguna forma original de la substancia. Igual que los que tienen el olfato de un sabueso o tienen el sentido del color, hay gente que tiene una destacada capacidad innata para elaborar un texto; aunque no sepa gramática ni rética, domina la magia indefinible de forma natural. A veces, hay alumnos que no sacan muy buenas notas y la comprensión en general también es inferior a la de sus compañeros pero demuestran una penetración más elevada que la del profesor en la interpretación de las poesías *waka* y *haiku*. También hay muchachos que poseen una memoria extraordinaria para el aprendizaje de letras o la declamación de un texto de memoria; esta gente corresponde a las personas descritas previamente. Poseen un sentido innato para todo aquello que se refiere al texto. No obstante, no es que sea difícil adquirirlo a posteriori si es una facultad connatural. Existen muy pocos casos de personas a las que les falte un don sensorial y a las que les es muy difícil el desarrollarlo por muchos ejercicios que hagan, pero en la mayoría de los casos **la gente puede aguzar el sentido congénito torpe; depende de su voluntad y de los ejercicios realizados.** Además, normalmente, cuanto más intentemos aguzarlo, tanto más evolucionará.

Por lo tanto, lo primordial que para aguzar el sentido es: en primer lugar, **leer repetidamente tantas veces como sea posible** y, en segundo lugar, **escribir**

**textos por su cuenta.**

La primera condición que acabo de mencionar no se limita solo a los textos. **Todos los sentidos se aguzan por sí solos si se sienten conmovidos repetidamente.** Por ejemplo, para tocar la guitarra japonesa de tres cuerdas, *el shamisen*,<sup>147</sup> hay que afinar el tono de las tres cuerdas, o sea, tensar la primera cuerda, luego la segunda y finalmente la tercera para que armonicen sus sonidos. Las personas que tienen un oído sensible congénitamente pueden afinarlas sin aprender, en cambio la mayoría de los novatos no son capaces de hacerlo. Es decir, no pueden distinguir si el tono está afinado o no. Así que cuando empiezan a aprender van tocando al son de la guitarra *shamisen* del maestro y van distinguiendo poco a poco el tono o la armonía mientras van acostumbrándose a oír el sonido del instrumento, hasta poder ajustar el tono por su cuenta al cabo de un año. Lo digo porque el sentido auditivo se hace sensible sin querer —llega a tener el oído fino— debido al hecho de escuchar el tono de las mismas cuerdas de forma repetitiva cada día. Así pues, el profesor también procura solo acompañar con el tono al alumno, sin teorizar hasta que llegue el momento en el que el alumno lo adquiera espontáneamente. Lo hace así porque sabe que no sirve de nada explicarlo, sino que, al contrario, llega a desconcertarlo. Por esto desde tiempos antiguos se suele decir que ya es tarde para empezar a aprender a bailar o a tocar la guitarra *shamisen* al ser adulto. Hay que empezar antes de cumplir diez años, o mejor con cuatro o cinco años de edad.<sup>148</sup> El adulto no puede ser tan inocente como un niño, siempre hace uso de sofismas e intenta aprender por la lógica en lugar de hacer ejercicios de forma constante, lo que resulta ser un obstáculo para el progreso.

Al llegar a este punto, **habrán comprendido por qué es más idóneo el método didáctico de academias privadas *terakoya* de tiempos pasados para desarrollar el sentido indispensable para elaborar textos.** Da la impresión de ser dilatado en el tiempo y lento el método de hacer leer repetidamente en voz alta o hacer declamar el texto de memoria sin dar interpretaciones, pero la verdad es que resulta ser la manera más eficaz. Siendo así, dada la dificultad en nuestros tiempos de realizar estudios como en otros tiempos, por lo menos ustedes, comprendiendo el

---

<sup>147</sup> Es un instrumento musical de cuerdas que tiene una caja más pequeña que la guitarra occidental y su sonido es más agudo que el de la guitarra. Normalmente, la caja está cubierta de piel curtida de gata.

<sup>148</sup> Como tradición, antiguamente, los niños empezaban a aprender los artes tradicionales como el baile japonés, el canto, *el shamisen*, etc. el día 6 de junio a la edad de 6 años”.

objetivo, tienen que leer las obras maestras de los clásicos cuantas más veces sea posible y de forma repetitiva. Es necesario leer muchos, pero en lugar de hacerlo al azar, hay que saborear una obra repetidamente y, con ello, poder llegar a recitar textos de memoria. Aunque haya oraciones que no sepamos qué significan, hay que leer aunque la comprensión sea vaga, sin preocuparse demasiado de esos pasajes. Mientras tanto, se va aguzando el sentido y llega el momento de poder disfrutar el gusto por la prosa bella, al mismo tiempo que los pasajes que eran ininteligibles se van aclarando como si el cielo fuera amaneciendo. Es decir, uno se introduce en los secretos de los vericuetos de los textos al ser guiado por su propio sentido.

No hay nada mejor que elaborar de vez en cuando un texto por su cuenta mientras se lee un texto compuesto por otra persona para afinar el sentido. Si alguien quiere tener éxito en el mundo de los literatos tiene la obligación de practicar componiendo muchos textos al mismo tiempo que los lee. No estoy hablando banalmente de esta cuestión, puesto que incluso un experto que se dedica a disfrutar de los textos debe tener la intención de elaborarlos por su cuenta para estar más seguro de sus propios ojos como crítico. Por ejemplo, en cuanto a la guitarra *shamisen*, los que no han tocado el instrumento por su cuenta no sabrán distinguir bien un buen intérprete de uno malo. Irán acostumbrándose a distinguirlo mientras lo escuchan repetidamente, pero tardarán varios años en llegar a ese nivel y también es lento el desarrollo. En cambio, aunque sea un año o medio año, si uno aprende a tocarlo, en seguida se desarrolla su sentido auditivo y avanza de golpe la facultad apreciativa. Tal vez pase lo mismo con el baile; los que desconocen el baile tienen mucha dificultad para llegar a apreciar diferentes niveles de habilidad, pero si uno mismo lo aprende llega a distinguir lo bueno de lo malo entre el baile de los demás. Lo mismo sucede en la cocina. El hecho de que alguien vaya a comprar ingredientes por su cuenta y esté familiarizado con preparar platos debería fomentar mucho más el desarrollo del paladar que el del que simplemente se dedica a comer. Oí una anécdota atribuida al Yasuda Yukihiro: en este mundo existe una profesión llamada crítico de bellas artes cuya tarea es criticar de una manera u otra las obras expuestas y publicar sus pareceres en la prensa o en las revistas cada vez que llega la temporada de exposiciones, mas según las experiencias de muchos años de carrera del propio pintor, esas críticas no son atinadas desde el punto de vista de los artistas; no pueden impresionar ni iluminar de veras a los pintores, ya que no

consiguen su objetivo, sean elogiosas o sean críticas. En cambio, vale la pena prestar la atención a las opiniones de sus colegas, porque señalan los aspectos malos que los no expertos son incapaces de descubrir y elogian los aspectos sobresalientes por ser veteranos en este campo. Se puede decir lo mismo sobre los críticos de teatro; los actores que han actuado innumerables veces sabrán evaluar lo bueno y lo malo de este arte más que nadie. Yo he conversado muchas veces con actores del teatro *kabuki* de primera categoría cuando pensaba estrenar en el teatro una de mis obras teatrales, y aunque la mayoría de ellos no habían recibido educación superior ni tampoco habían estudiado la teoría de la estética moderna, siempre me quedé impresionado por su comprensión de la lógica, sin aprender de nadie, como suelen comentar los críticos. Por añadido, estaban atentos hasta el último detalle del guión. Sus cerebros no son idóneos para aprender un estudio sistematizado, pero son capaces de percibir la esencia del teatro gracias a ejercicios incesantes de la facultad sensorial. Los recién graduados de la escuela o a los críticos de teatro jóvenes no comprenden la cualidad del arte porque les falta experiencia y, por ello, resulta que no están capacitados para comprender el teatro. Hay que empezar por comprender cada gesto del actor sobre el escenario y la técnica para manejar su papel para poder llegar a comprender el teatro mismo. No es posible que exista el teatro si nos apartamos de esos factores sensoriales. Por lo tanto, como las mujeres y los aficionados que nacieron, crecieron y se educaron en las grandes ciudades tienen numerosas oportunidades de ver teatro desde su infancia y tienen aguzados los sentidos para apreciar las artes representativas de célebres actores, las críticas bien observadas que hacen a veces resultan sorprendentes, tanto como para convencer a los expertos.

Habrá gente entre ustedes que tengan alguna duda. Es porque todos los sentidos son subjetivos y muy rara vez coinciden perfectamente el modo de sentir de unos y de otros. Todo el mundo tiene su gusto peculiar. Puede que alguien aprecie más un gusto sencillo mientras otro se incline por un gusto más fuerte. Aunque el primero y el segundo tengan el paladar a un nivel igualado, hay casos en que un sabor exquisito para el primero puede no serlo tanto para el segundo, o incluso puede que lo considere de mal gusto. Aunque supongamos que uno y otro sientan igualmente el “ser bueno”, no hay manera de comprobar si es lo mismo o no la “delicia” con que sienten el gusto el uno y el otro. Con lo cual, se produce la sospecha de que a fin de cuentas no puede

existir tanto la prosa bella como el texto mal redactado apartándose de la subjetividad de cada uno, cuando se aprecia un texto a través de los sentidos.

De hecho, es una teoría que parece cierta, mas me gustaría responder con un ejemplo que mencionaré a continuación sobre la gente que sospecha esto. Tengo un amigo que trabaja en el Ministerio de Hacienda y según lo que él me contó, cada año en su Ministerio evalúan y califican el sabor del *sake*, vino de arroz, elaborado en varios lugares del Japón con una escala de grados conforme a la calidad. El método de calificación se basa en los votos después de probar uno tras otro cada licor, entre muchos catadores profesionales reunidos para la ocasión. Parece que las muchas opiniones tienden a la divergencia por el hecho de haber centenares de tipos diferentes de *sake*, pero en realidad no es así. La mayoría de paladares y de olfatos de los catadores profesionales concuerdan en elegir *sake* de primera calidad que es el más fragante y sabroso entre muchos licores; al revelar el resultado de la votación, no hay sólo un catador sino muchos catadores que también calificaron un *sake* con la mayor puntuación, y no discrepan nunca como sería el caso si lo hubieran hecho inexpertos. Lo que significa esto es que el gusto “sabroso” y “no sabroso” no coinciden entre personas con paladar poco sensible, pero no hay mucha diferencia entre gente con el sentido afinado; **es decir, las facultades sensoriales están hechas para que cada uno sienta un mismo grado de valoración frente a un mismo objetivo tras someterse a un cierto ejercicio.** Y también, por eso se hace necesario **afinar** los sentidos.

No obstante, **un texto no es tan simple como un licor o la cocina. Existe la posibilidad de que, incluso entre los profesionales, el gusto literario sea algo diferente y su punto de vista sea tendencioso, dependiendo de cada uno.** Por ejemplo, Mori Ōgai, que era un gran escritor y además un intelectual, no se impresionaba con el texto de la *Historia de Genji* sin que sepamos el porqué. Prueba de ello es que cuando dedicó el prefacio de la traducción al japonés moderno de dicho clásico por los Yosano<sup>149</sup> decía de manera indirecta: “cada

---

<sup>149</sup> El matrimonio Yosano, Tekkan (1873-1935) y Akiko (1878-1942), son poetas de las eras Meiji y Taishō. Primero, Akiko fue discípula de Tekkan y posteriormente se casaron. Cuando comenzó la guerra ruso-japonesa, Akiko presentó un poema contra la guerra, *Kimi shinitamau koto nakare (No debes morir, mi hermano pequeño)*, que causó una fuerte conmoción social. Con respecto a la traducción de la *Historia de Genji*, Tanizaki dice que es el trabajo del matrimonio Yosano, pero públicamente es reconocido como el trabajo de Akiko, la esposa. De paso, entre las traducciones de esta obra al lenguaje moderno, se

vez que leo los textos de *Genji*, siempre me encuentro con una cierta dificultad: me cuesta comprenderlos. ¿Podrían ser merecedores de llamarse prosa excelente?” Por cierto, no era solo Ōgai quien se atrevería a hablar mal de un libro que podría ser llamado escritura sagrada de la literatura japonesa como *Genji*. De hecho, la obra de *Genji* ha venido recibiendo elogios y críticas a partes iguales desde tiempos remotos y, en cambio, 枕草子 *Makura no sōshi*, (*El libro de la almohada*),<sup>150</sup> que comparte celebridad con el anterior, merece un comentario más o menos igual y no hay nadie que hable mal de él; no se han interrumpido desde tiempos pasados hasta hoy día las críticas escuetas en contra de la obra de *Genji* en las que dicen que ni la historia ni los textos tienen valor literario alguno, que es incoherente o que es un libro que provoca modorra. Pese a eso, los que tanto critican prefieren el estilo de expresión china al de la japonesa y son propensos a apreciar más el estilo conciso y sencillo que el fluido y elegante.

En realidad, la *Historia de Genji*, siendo la obra más representativa entre los clásicos de nuestro país, tiene varios defectos y, al mismo tiempo, muestra todas las cualidades del idioma japonés. Es posible que el texto tenga una modulación poco clara y difusa para aquellos a quienes les gusta la musicalidad resuelta, rítmica y agradable al oído de los textos de expresión china, además puede parecer poco satisfactorio el medio de expresión ambiguo que no dice nada en concreto. Por lo tanto, creo poder decir lo siguiente: **igual que entre los aficionados al sake, unos prefieren el licor dulce y otros el seco, entre los lectores se distingue a los que gustan de textos de expresión japonesa y otros de expresión china;** o sea, este es el punto en el que divergen las evaluaciones sobre la *Historia de Genji*. Esta distinción sigue existiendo en nuestros días en la literatura de estilo literario de lenguaje coloquial, aunque sea el estilo de unificación de la lengua oral con la escrita. Al analizarlos bien, se distinguen unos textos que transmiten la ternura de la expresión japonesa de otros que demuestran las características resueltas de la expresión china. Enumero aquí ejemplos notorios: pertenecen al primer grupo los textos de Izumi Kyōka,<sup>151</sup> Ueda Bin,<sup>152</sup>

---

considera mejor el trabajo que Tanizaki llevó a cabo.

<sup>150</sup> Sei Shōnagon, 枕草子 (*Makura no sōshi / El libro de la almohada*), 1001?; traducido por María Kodama, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 2004.

<sup>151</sup> Izumi Kyōka (1873-1939). Nacido en Kanazawa, Provincia de Ishikawa. Perteneció al grupo literario *Ken'yū-sha* y presentó obras de tendencia idealista, aunque luego se inclinó por la tendencia romántica.

<sup>152</sup> Ueda Bin (1874-1916). Nació en Tokio. Poeta y crítico literario. Es conocido como el presentador de la poesía europea en Japón. La antología de poemas europeos traducidos 海潮音 [*Kaichō-on / Murmullos de la mar*] se considera como una obra maestra en la literatura moderna japonesa.



Suzuki Miekichi,<sup>153</sup> Satomi Ton,<sup>154</sup> Kubota Mantarō<sup>155</sup> y Uno Kōji,<sup>156</sup> entre otros, y al segundo Natsume Sōseki, Shiga Naoya, Kikuchi Kan<sup>157</sup> y Naoki Sanjūgo,<sup>158</sup> entre otros. No obstante, aunque sean textos de expresión japonesa, hay géneros de estilo conciso, varonil y agradable como los de 大鏡 *Ōkagami*,<sup>159</sup> 神皇正統記 *Jinnō shōtōki*<sup>160</sup> y *Oritaku shiba no ki*<sup>161</sup> y pueden distinguirse de varias maneras como el estilo ambiguo, 朦朧派 *mōrō-ha*, en estilo claro, 明晰派 *meiseki-ha*, en estilo dilatado, だらだら派 *daradara-ha* o estilo resuelto, テキパキ派 *tekipaki-ha*,<sup>162</sup> también hay otras maneras de llamarlos, como estilo fluido y elegante, 流麗派 *ryūrei-ha*, estilo austero, 質実派 *shitsujitsu-ha*, estilo femenino, 女性派 *josei-ha*, estilo varonil, 男性派 *dansei-ha*, estilo con emoción, 情緒派 *jōcho-ha*, estilo con razón, 理性派 *risei-ha*. **En resumen, son llamados estilo *pro la Historia de Genji* y estilo *anti la Historia de Genji*.** Así pues, parece que haya algún motivo fundamental escondido más que una diferencia de los sentidos. De todos modos, si investigamos incluso nos enteramos de que los expertos en bellas letras tienen un punto de vista un poco parcial. Hablando de mí mismo, diré que me gusta el *sake* seco, pero en texto prefiero el estilo de expresión japonesa, o sea, soy partidario de la *Historia de Genji*. Cuando era joven, me interesaba escribir con el estilo de expresión china, pero con el transcurso del tiempo, a medida que iba teniendo conciencia de mi verdadero ser, no puedo evitar de ningún modo que

<sup>153</sup> Suzuki Miekichi (1882-1936). Nació en Hiroshima. Se hizo discípulo de Natsume Sōseki. Luego se inclinó por la literatura infantil y contribuyó al desarrollo de dicho género.

<sup>154</sup> Satomi Ton (1888-1983). Nació en Yokohama, Provincia de Kanagawa. Tenía la reputación de ser la persona más destacada por sus expresiones psicológicas y su técnica.

<sup>155</sup> Kubo Mantarō (1889-1963). Dramaturgo, poeta de *haiku* y novelista. Presentó muchas obras para el teatro y su estilo era preferentemente el de la atmósfera de los barrios populares de Tokio.

<sup>156</sup> Uno Kōji (1891-1961). Nació en Fukuoka, Kyūshū. Se considera como uno de los escritores que sucedieron a la tendencia naturalista. Sufrió neurastenia e interrumpió las actividades literarias, pero retornó al mundo de la novela en 1933.

<sup>157</sup> Kikuchi Kan (1888-1948). Nació en Takamatsu, en la Región de Shikoku. Junto con Akutagawa Ryūnosuke, Kume Masao y Yamamoto Yūzo, formó parte de un grupo literario llamado 新理知派 *Shin richi-ha*.

<sup>158</sup> Naoki Sanjūgo (1891-1934). Nació en Osaka. Su nombre verdadero es Uemura Sōichi. Contribuyó a difundir la literatura popular. En la actualidad, hay un premio literario que lleva su nombre.

<sup>159</sup> Es un relato histórico recopilado a finales del siglo XII y forma parte de la serie de relatos históricos como 今鏡 *Imakagami*, 水鏡 *Mizukagami* y 増鏡 *Masukagami*.

<sup>160</sup> Fue redactado por Kitabatake Chikafusa el año 1339 en la época de Las Dinastías del Norte y del Sur — las dinastías disgregadas — para justificar el linaje del Emperador Godaigo, llamado la Dinastía del Sur.

<sup>161</sup> Es la biografía de Arai Hakuseki (1657-1725), el político y el primer consejero del sexto y séptimo Shōgun de la época de Edo.

<sup>162</sup> だらだら (*daradara*) y テキパキ (*tekipaki*) son las onomatopeyas que dan una imagen ambigua de “difuso” y “resuelto”, respectivamente.

mi preferencia literaria se vaya volviendo más y más parcial.

Aunque diga esto, no hay nada mejor que la sensibilidad sea receptiva, afinada y equitativa, intentando no ser parcial. Ustedes también tendrán oportunidad de darse cuenta de su propia tendencia mientras lean y compongan muchos textos. Aún así, es mejor que elijan el estilo más adecuado a su carácter e intenten progresar en ese campo.

### III. Los elementos del texto

#### Hay seis elementos en un texto

Como ya he mencionado, es primordial la práctica para aprender a elaborar textos, y puesto que la teoría no sirve de gran ayuda puede parecer inútil comentar la clasificación de algunos de sus elementos; sin embargo, no habría razón entonces para haber escrito este ensayo, por lo que dicho en otras palabras, expondré el tema como sigue:

En primer lugar, clasificaré en seis **los elementos de un texto** tal y como sigue:

1. lenguaje
2. modulación del texto
3. estilo del texto
4. forma del texto
5. elegancia del estilo
6. connotación

Ni que decir tiene que no es una distinción estricta en absoluto ni que tampoco se pueden separar claramente estos elementos, sino que cada elemento está influenciado por los otros cinco y están vinculados estrechamente el uno con el otro; por ello es imposible tratarlos por separado. Por consiguiente, desearía que supieran que cuando esté comentando un elemento, al mismo tiempo estaré hablando de los demás.

Además, sólo pienso hacer comentarios sobre los últimos cuatro —estilo del texto, forma del texto, connotación y elegancia del estilo—. De entre los seis elementos, estos son las características que creo poder encontrar solo en nuestro idioma.

## Respecto al lenguaje

Una frase consiste en uno o varios vocablos, y es indiscutible que una selección adecuada o inadecuada de palabras es fundamental. Así pues, advierto sobre dicha selección y llego a la conclusión de que **“No se presume de algo novedoso”**. Lo expreso a continuación en frases resumidas:

1. **Se deben escoger vocablos fáciles de comprender y de uso habitual.**
2. **Se deben escoger todo lo posible vocablos antiguos de uso familiar desde tiempos pasados.**
3. **Al no encontrar vocablos adecuados entre antiguos, se debe recurrir a vocablos nuevos.**
4. **Aunque no se encuentren vocablos adecuados entre los antiguos ni nuevos, no se debe recurrir a vocablos inventados a su antojo.**
5. **Escoger preferentemente una palabra de origen extranjero o coloquial familiar antes que un modismo de difícil comprensión y poco frecuente, aunque la palabra tenga fundamento.**

De todos modos, es necesario tener conocimiento del mayor número posible de sinónimos; palabras de parecido significado para expresar una misma cosa. Con este fin, es mejor leer libros, cuántos más mejor, aprender tantas palabras como sea posible y almacenarlas en la mente para poder utilizarlas cuando se necesiten. Es difícil recordar innumerables sinónimos y, dependiendo de una necesidad dada, a menos que se trate de una persona con una excelente memoria, es conveniente tener a disposición un buen diccionario de sinónimos o un diccionario inglés-japonés. Sin embargo, en este caso, el diccionario debería ser usado incluso para palabras muy conocidas y familiares. Hay que evitar elegir palabras poco familiares o palabras difíciles, de poco uso, aunque se encuentren en el diccionario, excepto en el caso de que no haya otro remedio. También es erróneo pensar que se podrá encontrar cualquier palabra al consultar un diccionario.

No debemos olvidar que a veces hay palabras que dan la impresión de ser muy apropiadas y vívidas entre las expresiones coloquiales, argot, dialectos, palabras de origen extranjero o neologismos que no están recogidas en un diccionario.

Supongamos que ustedes intentaran decir una frase a la que quisiesen dar el sentido de “haber paseado”; pueden escribir simplemente 散歩した (*sanpo shita* / *haber paseado*). Pero si consultan todos los sinónimos de la palabra 散歩する (*sanpo suru* / *pasear*) antes de escribir, encontrarán lo siguiente:

散歩する	( <i>sanpo suru</i> )
散策する	( <i>sansaku suru</i> )
散歩する	( <i>manpo suru</i> )
そぞろ歩きする	( <i>sozoroaruki suru</i> )
杖を曳く	( <i>tsue wo hiku</i> )
ぶらつく	( <i>buratsuku</i> )
プロムナードする	( <i>puromunādo suru</i> ) <sup>163</sup>

Entre estos sinónimos ustedes elegirán uno pensando en cuál será más apropiado en el caso que tienen ante de sí.

Esta palabra 散歩 (*sanpo* / *paseo*), no es más que un pequeño ejemplo. Es posible que piensen que no habría mucha diferencia entre elegir una y otra palabra cuando se trata de una cosa tan insignificante como esta, pero puesto que en un instante se encuentran siete sinónimos para un tema tan sencillo como “paseo” en japonés, por lo general hay muchos más sinónimos de los que nos imaginamos, a pesar de que los usuarios del idioma japonés no suelen ser elocuentes. Por lo tanto, no es una tarea nada fácil el intentar buscar y elegir la palabra más adecuada para cada ocasión entre incontables sinónimos. Hay casos en que es muy evidente tener que emplear “exactamente esta palabra”, y no es necesario vacilar para hacerlo, pero en la mayoría de los casos no se sabe cuál escoger ya que existen dos o tres vocablos semejantes. Sin embargo, si piensan ustedes que no hay mucha diferencia entre uno y otro mientras

---

<sup>160</sup> Todas estas palabras significan “pasear”, pero presentan un abanico de pequeñas diferencias de matiz tales como: “pasear”, “andar al azar”, “callejear”, “deambular”, “pasear”, “andar sin rumbo fijo” y “callejear”, de la primera a la última respectivamente.

sopesan esos dos o tres sinónimos, eso significaría que muy probablemente su sentido respecto a las palabras y textos no está demasiado afinado. Esto me recuerda unas palabras de un gran escritor francés: “no hay más que una palabra que encaje mejor en una escena” y ustedes tienen que cavilar profundamente este dicho “**no hay más que una palabra que encaje mejor**”. Cuando hay varias palabras semejantes, pensar que son iguales significa que no tienen una mentalidad escrupulosa. Si comparan las palabras reflexionando y con mucha calma, seguro que comprenderán sin duda que una palabra es más apropiada que las demás. Aunque se trate de un asunto tan sencillo como *un paseo*, es imposible que dé el mismo efecto, emplee la palabra que emplee entre 散歩 (*sanpo / paseo*), 散策 (*sansaku / el andar al azar*), そぞろ歩き (*sozoroaruki / el deambular*) o ぶらつき (*buratsuki / el andar sin rumbo fijo*). En un caso, 散策 (*sansaku / el andar al azar*) es más apropiado que 散歩 (*sanpo / paseo*) y en otro そぞろ歩き (*sozoro aruki / el deambular*) será preferible. No se puede elaborar un buen texto si se es insensible a la delicada diferencia de esas palabras o si no se tienen afinados los sentidos para detectarla.

Si aceptamos esta premisa resultará que también es difícil definir, en cada caso concreto, la pauta que defina qué palabra es más adecuada entre las demás. En primer lugar, tiene que ser la palabra que mejor encaje con la idea que uno concibe en su mente. Esto sería conveniente si se diera el orden de que **primero existe la idea y luego se encuentran las palabras idóneas**, pero en realidad no es así. Todo lo contrario, hay casos en que **primero se hallan palabras y luego se resume la idea para poder emplear adecuadamente esas palabras**, o se extrae el concepto gracias a las virtudes de las palabras. De todos modos, aparte de los casos en los que los estudiosos exponen sus teorías, lo normal es que la gente común no tenga concretado con claridad el núcleo del tema del que piensa hablar. De hecho, se llega a formar un texto a medida que la pluma coge el ritmo por sí sola al intentar emplear una combinación de ideogramas hermosos o la musicalidad de palabras agradables al oído, que vienen espontáneamente a la mente. Es decir, suele ocurrir que **la primera palabra empleada decide el concepto al que se llega o qué estilo y ritmo de textos llegar a dominar**. Por ejemplo, si escribiera すずろあるき (*suzuroaruki*) en lugar de そぞろ歩き (*sozoroaruki*),<sup>164</sup> el estilo sonaría más japonés con la primera

<sup>164</sup> Las dos palabras significan lo mismo, “el deambular”, pero la primera es más arcaica que la segunda.

palabra; si fuera *プロムナード* (*puromunādo* / *paseo*) la palabra empleada conduce a redactar un texto de ambiente preferentemente occidental. No se limitará solo a eso, sino que también, aunque les parezca algo extraño, cuando un novelista escribe una narración, puede ocurrir que la historia va tomando otro aspecto del que tenía planificado en un primer momento debido a una palabra empleada accidentalmente. Con franqueza, no es que muchos escritores tengan un plan prefijado desde el primer momento, sino que mientras describen los caracteres de sus personajes, los acontecimientos, los escenarios de las obras van tomando una forma concreta, derivada del empleo de vocablos y letras y del ritmo de textos para llegar a constituir un mundo ficticio de gran armonía. No debe ser mentira, si me refiero a mis propias experiencias, puesto que oí hablar que un gran escritor italiano, Gabriel Dannuncio, hacía vagar sus ojos por las palabras de un diccionario y se había inspirado en esos vocablos para escribir algunas obras en sus días de vejez. Tengo una obra titulada 麒麟 (*Kirin*) que escribí cuando era joven; en dicha obra, a decir verdad, primero se me ocurrieron los logofonogramas del título 麒麟 [*Kirin* / *El hombre santo*] antes de pensar en el argumento. Así que me inspiré en las letras y de ahí evolucionó la historia. Por lo tanto, la virtud de una palabra es tan potente que antiguamente la gente pensaba que las palabras poseían su propia alma, y es natural que la denominara 言霊 (*kotodama*).<sup>165</sup> Si lo digo en lenguaje moderno sería **el encanto de palabras**; cada palabra tiene su propia vida y **los vocablos influyen a los seres humanos a la vez que estos manejan aquellos**.

Al hilo de lo pensado hasta aquí, comprenderán que se requiere un proceso bastante complejo para determinar si un vocablo es apto o no. Es decir, no nos podemos decidir por una palabra solo por el hecho de que su significado queda claro o que el vocablo acompaña bien al pensamiento. En un caso sería sensato aplicar el pensamiento a la palabra y dar coherencia al conjunto, en otro habría que tener cuidado de que el pensamiento no quede distorsionado al ser muy influenciado por las palabras empleadas. A fin de cuentas, los vocablos ejercen su influencia no solo en una parte, sino también en el texto entero. Hay que determinar su aptitud y sopesar siempre el equilibrio, la armonía e inarmonía de todo el conjunto después de tener en cuenta los seis elementos previamente citados, es decir, el lenguaje, la musicalidad, el estilo, la forma, la

---

<sup>165</sup> La palabra significa literalmente: “espíritu que se halla en las palabras”.

elegancia y la connotación del texto. En este sentido, me da la impresión de ser una buena elección el adjetivo 結構な (*kekko na*),<sup>166</sup> que aparece al comienzo de una novela breve titulada 万曆赤絵 (*Banreki akae / Un jarrón con pintura roja de Banreki*) de Shika Naoya:

京都の博物館に一對になった万曆の結構な花瓶がある. . . .<sup>167</sup>

(*Kyōto no hakubutsu kan ni ittsumi ni natta Banreki no kekko na kabin ga aru . . .*)

En este caso, habría varias palabras para elogiar los floreros tales como 見事な (*migoto na / magnífico, maravilloso, estupendo*), 立派な (*rippa na / imponente, maravilloso, destacado*), 藝術的な (*geijutsu teki na / artístico*), pero no hay ninguna que alcance la profundidad de la palabra 結構な (*kekko na*), por mucho que se intente sustituirla por cualquier otra. Dicha palabra expresa con precisión la belleza del jarrón, al mismo tiempo que cumple, de forma excelente, la función de dar la primera imagen sobre la trama de toda la historia. El autor deja entrever su talento literario con el empleo de estas sencillas palabras.

Según mi modo de pensar, desde tiempos pasados, dicen 彫琢する (*chōtaku suru / elaborar texto*) o 推敲する (*suikō suru: elaborar y retocar texto*) porque la mayor parte de la tarea se dedica a los esfuerzos de escoger y seleccionar vocablos. Yo mismo me encuentro a menudo vacilando ante la elección de palabras y tengo que soportar la misma dificultad hoy que cuando era joven, a pesar de que me dedico a esta vocación desde hace decenas de años. No obstante, hay un punto que ahora se diferencia de mi época de juventud: antes no me disgustaba que las palabras me manejaran a mí al ser atraído por el encanto de estas; ahora, en cambio, intento no dejarme llevar y ser yo el que maneje los vocablos. Quiero decir, en los tiempos de mi mocedad, evitaba que las palabras tuvieran connotaciones debido a mi predilección por Occidente, e intenté escribir lo más minuciosa, clara, novedosa y sensorialmente posible, y esforzarme por escoger los vocablos más notables a los ojos de los lectores. Con el tiempo me fui

---

<sup>166</sup> La palabra varía su significado dependiendo del contexto: si es afirmativo, “bueno”, “estar bien”, “magnífico”, “espléndido” y “excelente”, y si es negativo “no, gracias”.

<sup>167</sup> La traducción literal es: “En el Museo de Kioto hay una pareja de jarrón magnífico de la era Banreki . . .”. Traducido por la autora de esta tesis, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

dando cuenta de que ese modo de escribir era indigno; ahora, al contrario de dicha etapa, procuro expresar el significado de la forma más discreta posible y eliminar la singularidad.

A continuación, voy a describirles los temas que he enumerado antes:

### **1. Se deben escoger vocablos fáciles de comprender y de uso habitual.**

Es la norma fundamental del lenguaje y, por supuesto, que **los vocablos** fáciles de comprender incluyan también las correspondientes **letras**. Lo importante de esta norma es muy obvio desde el punto de vista de cualquier persona, pero yo lo recalco especialmente en este punto porque hoy en día todo el mundo prefiere hablar simulando ser intelectual, y está de moda una tendencia viciosa que intenta emplear una palabra complicada a propósito cuando se podría usar una palabra sencilla. Es una anécdota famosa que nos contaban muy a menudo cuando eramos niños. La historia dice que en tiempos antiguos el gran poeta de la dinastía Tang, Bai Juyi, recitaba el borrador de sus nuevos poemas ante unos ancianos incultos antes de presentarlos oficialmente. Si éstos hubieran encontrado alguna palabra ininteligible para ellos, el poeta la reemplazaba sin vacilar por otra más fácil de comprender; la gente de hoy día ya se ha olvidado completamente **del espíritu de Bai Juyi**. En resumen, hay que corregir el carácter ostentoso que hace alarde de sus estudios, su sabiduría y sus facultades, o su presunción de inventar un lenguaje que a nadie se le ha ocurrido emplear o simplemente quiere darse de importancia.

### **2. Se deben escoger todo lo posible vocablos antiguos de uso familiar desde tiempos pasados**

**Los vocablos antiguos** que menciono aquí son las que existían desde antes del comienzo de la era Meiji, es decir, las que existían desde antes de que las **palabras nuevas** se introdujeran a raíz de la llegada de las culturas occidentales a Japón. Disponemos de varias clases de palabras antiguas como las que siguen existiendo desde la época de las mitologías y las que son relativamente nuevas, ya que fueron inventadas en la época Tokugawa. Entre éstas, son más aptas para el uso de cualquier persona las que siguen siendo empleadas habitualmente hoy en día, con las que hay menos posibilidad de empleo erróneo o de comprensión equivocada; son apropiadas para la



norma general de ser “fáciles de comprender”.

Puesto que la educación en nuestros días está bien difundida, no es posible que no se entienda un lenguaje nuevo, por muy apartados que estén los pueblos de las grandes ciudades pero, dicho lenguaje, en su mayoría, es la traslación de palabras occidentales, y son diversos los modos de traducirlas según quién y cuándo lo haya hecho. Por ejemplo, a comienzos de la era Meiji se llamaba 理学 (*rigaku* / *estudios de lógica*) a la filosofía; hoy en día dicha palabra 理学 evocaría la imagen de estudios como la física. También, en la actualidad, la palabra 文明 (*bunmei* / *civilización*) traducida de “civilization” en inglés parece estar cayendo en desuso, y la palabra 文化 (*bunka* / *cultura*) que procede de “kultur” en alemán está de moda; estas palabras tienen cierta diferencia, pero en la mayoría de casos se emplea la palabra “cultura” en lugar de “civilización”. En cuanto a la palabra que correspondería a “idea” en inglés no es una, sino varias. A veces se dice 観念 (*kannen* / *idea*), 概念 (*gainen* / *concepto*) o 理念 (*rinen* / *idea*) y otras veces 想念 (*sōnen* / *idea*), 心象 (*shinshō* / *imaginación*) o 意象 (*ishō* / *imaginación*). Antes se decía la palabra 検査 (*kensa* / *examen, revisión*), 調査 (*chōsa* / *investigación*) o 攻究 (*kōkyū* / *investigación profundizada*), hoy en día se dice 検討 (*kentō* / *estudio, investigación*), 魁 (*sakigake* / *el ser primero, precursor*) del mismo modo que la voz 先頭 (*sentō* / *cabeza*) se cambia por 先端 (*sentan* / *vanguardia, punta*) vemos también que 鋭い (*surudoī* / *afilado, puntiagudo*) o 鋭敏な (*eibin na* / *agudo, penetrante*) se sustituye por 先鋭な (*senei na* / *agudo, radical*), y que 理解 (*rikai* / *comprensión*) o 諒解 (*ryōkai* / *consentimiento, reconocimiento*) se transforma en 認識 (*ninshiki* / *conocimiento, reconocimiento*), 総決算 (*sō kessan* / *balance final*) o 総勘定 (*sō kanjō* / *cuenta final*), que ha pasado a 清算 (*seisan* / *liquidación*). Puesto que vivimos en una época moderna, será mejor que usemos un lenguaje apropiado a ella, pero en nuestro país las vicisitudes de dichas modas son vertiginosas. Suele ocurrir que ya haya aparecido una segunda y acaso una tercera palabra nueva en las grandes ciudades cuando, por fin, se difunde la primera palabra nueva hasta todos los rincones del país. Yo mismo no recuerdo cuántas veces se han transformado las palabras desde que empecé a tomar conciencia del tema. Pese a eso, no es que lean solo gentes contemporáneas los textos, ni tampoco que estos estén dirigidos a los intelectuales de las grandes ciudades. Lo ideal sería que las gentes de generaciones posteriores y los ancianos de pueblos apartados puedan comprender y, por lo tanto, debería emplearse el

menor número posible de vocablos con variaciones frecuentes que aparecen y desaparecen y que son diferentes dependiendo de quien los usa.

Además, entre las palabras que nos acostumbramos a emplear, hay algunas de expresión japonesa y otras de expresión china, y me gustaría recomendar que se empleen más las palabras de expresión japonesa, ya que estas no requieren ser escritas con complicados caracteres chinos. En lo que respecta a las palabras y caracteres de composición china, pienso comentarlo en una próxima sección.

### **3. Al no encontrar vocablos adecuados entre antiguos, se debe recurrir a vocablos nuevos.**

Hay diversos neologismos entre las nuevas palabras, y no creo que sea necesario sentir antipatía por ellas, ya que hay algunas que han sido empleadas durante varios decenios y están tan difundidas como las tradicionales. No obstante, son menos apropiadas las que han sido inventadas recientemente y que solo un puñado de gente de las grandes ciudades emplea; su difusión general es dudosa. Por ejemplo, algunos años atrás, un periódico favoreció la introducción de “uh-pi”, palabra que estaba muy de moda en Estados Unidos en aquellos tiempos, e intentó difundirla, pero acabó no teniendo tanto éxito como se esperaba. Puesto que hay muchísimas palabras nuevas de vida breve como en este caso, si se emplean este tipo de palabras a la ligera, la personalidad de los usuarios también parecerá insustancial.

En cambio, entre los vocablos nuevos hay muchos creados por necesidad espontánea de ajustarse a la estructura de la sociedad contemporánea evolucionada, y no queda otro remedio que emplearlas ya que no tienen sinónimos entre las palabras antiguas. Por ejemplo, 飛行機 (*hikōki* / *avión*) no tiene un sinónimo que le pueda sustituir, y nos vemos obligados a emplear dicha palabra. Aparte de esto, pasa lo mismo con todos los modismos, términos técnicos y científicos creados por la civilización moderna; las palabras como 組織 (*soshiki* / *organización*), 体系 (*taikei* / *sistema*), 有機的 (*yūki teki* / *orgánico*) e イデオロギー (*ideorogī* / *ideología*) no tienen palabras adecuadas entre las palabras ya existentes.

En este momento, querría advertirles a ustedes de que hay que emplear palabras recientemente inventadas **solo cuando no se encuentran las antiguas apropiadas**, y no se debe olvidar la intención de arreglárselas tanto como sea posible

con palabras ya existentes. Lo digo porque hay bastantes ocasiones en que se puede seguir adelante, sin recurrir a palabras nuevas, cuando uno emprende la tarea de escribir con esfuerzo. Por ejemplo, la palabra 組織 (*soshiki* / *organización*) se puede sustituir por 仕組み (*shikumi* / *mecanismo*), 仕掛け (*shikake* / *mecanismo, dispositivo*) o 組み立て (*kumitate* / *composición, montaje*) y hay pocos casos en los que hay que emplear 組織 (*soshiki* / *organización*) sin falta. También, hay veces que se emplea 知っている (*shitte iru* / *tener entendido o saber*), 感じている (*kanjite iru*: *percibir o notar*) o 気が付いている (*ki ga tsuite iru* / *ser consciente*) en lugar de 意識する (*ishiki suru* / *tener conciencia*). Las palabras 概念 (*gainen* / *concepto*) o 観念 (*kannen* / *idea*) no tienen por qué sustituir a 考え (*kangae* / *pensamiento*).

私は彼に見られていることを意識していた。

彼は意識的に反抗した。

彼には国家と云う観念がない。<sup>168</sup>

(Watashi wa kare ni mirarete iru koto wo **ishiki shite** ita.

Kare wa **ishiki teki ni** hankō shita.

Kare niwa kokka to iu **kannen** ga nai.)

Estas frases son sustituibles por:

私は彼に見られていることを知っていた。(または感じていた。ことに気がついていた。)

彼はわざと(または故意に)反抗した。

彼(の頭)には国家と云う考えがない。(または、彼は国家ということを考えていない。)<sup>169</sup>

(Watashi wa kare ni mirarete iru koto wo **shitte** ita. <mata wa **kanjite** ita. **koto ni ki ga tsuite** ita.>

Kare wa **waza to** <mata wa **koi ni**> hankō shita.

Kare <**no atama**> niwa kokka to iu **kangae** ga nai. <mata wa, kare wa kokka to iu koto wo **kangaete** inai.>)

<sup>168</sup> La traducción de la primera frase es "Yo **era consciente** de que él me estaba mirando", de la segunda "Él resistía **intencionadamente** (o **con intención**)", y la tercera "Él no tenía **un concepto** sobre el Estado."

<sup>169</sup> La traducción es: "Yo **sabía** que él me estaba mirando (o bien <**percibía**>, o <**me daba cuenta de**>)", "Él resistía **a propósito** (o bien <**con intención**>, "(**En la cabeza de**) él no tiene un **pensamiento** sobre el Estado (o bien <él no **pensaba** en el Estado>), respectivamente.

y además, estas expresiones son más fáciles de comprender para mucha gente, y dan una impresión más familiar que aquellas.

Por supuesto que las palabras 知る (*shiru / saber o conocer*) y 気が付く (*ki ga tsuku / darse cuenta de*) no equivalen a 意識する (*ishiki suru / tener conciencia*). Tampoco la palabra 考え (*kangae / pensamiento*) es sinónimo de 概念 (*gainen / concepto*) ni 観念 (*kannen / idea*). Estas palabras fueron inventadas porque hubo un motivo para hacerlo y es evidente que, en sentido estricto, no hay palabras que puedan sustituirlas entre las palabras ya existentes; sin embargo, la cuestión es si sería necesario limitar el significado de cada palabra escrupulosa y rigurosamente cuando no se exige tanto la exactitud de la lógica y del hecho. Es cierto que el significado queda un poco ambiguo si se dice 知っていた (*shitte ita / sabía, conocía*) en lugar de 私は彼に見られていることを意識していた (*watashi wa kare ni mirarete iru koto wo ishiki shiteita / yo era consciente de que él me estaba mirando*). Mas ya que la palabra 知る (*shiru / saber, conocer*) abarca el sentido de 意識する (*ishiki suru / tener conciencia, ser consciente*), los lectores comprenden este sentido aunque esté escrito 知っていた (*shitte ita / sabía, conocía*). De hecho, no supone ningún inconveniente. También me gustaría que ustedes recordaran lo que he mencionado en la página trece; es decir, el secreto de los textos es “reconocer el límite de lo que se puede y de lo que no se puede expresar con palabras y letras, y hallarse dentro del límite de lo que es posible expresar”. Si ustedes persiguieran hasta el fin la exactitud del significado y no dejaran de buscar la escrupulosidad, llegarían a no contentarse con ninguna palabra. Por lo tanto, resulta más sensato emplear palabras de significado un poco ambiguo y dejar el resto a la imaginación y comprensión de los lectores.

De todos modos, hoy día la gente está ansiosa por inventar nuevas palabras, más de lo que es necesario porque **la existencia de unas letras tan útiles, como los *kanji*, causa más bien problemas**. Los caracteres chinos, llamados *kanji*, son diferentes a los fonogramas como いろは “*i-ro-ha*”<sup>170</sup> o alfabetos occidentales, y cada signo expresa su propio significado. No habrá ninguna letra más práctica que éstas para crear nuevas palabras. Por ejemplo, la palabra 蓄音機 (*chikuon-ki / fonógrafo*,

---

<sup>170</sup> El fonograma “*i-ro-ha*” es un orden de la pronunciación alfabética de los fonemas japoneses. Otro tipo del orden de la pronunciación alfabética se llama “*a-i-u-e-o*” o “*Gōju-on*”.

*gramófono*) se dice en inglés “fonograph” (音声記録物) (*onsei kiroku butsu / fonógrafo*)<sup>171</sup> o “talking machine” 話す器械 (*hanasu kikai*).<sup>172</sup> Me parece muy ingenioso haber inventado dicha palabra 蓄音機 (*chikuon-ki*). Con solo tres caracteres se ha logrado describir mejor que en inglés de qué aparato se trata. También 活動写真 (*katsudō shashin / películas cinematográficas*)<sup>173</sup> se dice en inglés “moving picture” (動<絵 / *ugoku e*) y en su forma abreviada “movie”, pero ni la palabra “movie” ni sus letras tienen significado y, en consecuencia, no se sabrá qué quiere decir “movie” para la gente que no está al corriente. En cambio, las palabras 活動写真 (*katsudō shashin*) o 映画 (*eiga*)<sup>174</sup> dan explicaciones aproximadas del aspecto y el modo de empleo del objeto. Esto precisamente se atribuye a la virtud de los caracteres chinos. En cambio, es muy difícil pensar en las palabras チクオンキ (*chikuon-ki / fonógrafo, gramófono*) ni カツドーションン (*katsudo shashin / películas cinematográficas*) ni エイガ (*eiga / películas cinematográficas*)<sup>175</sup> sin imaginar los caracteres chinos, ya que si ellos resultan ser una retahíla de sonidos sin significado. Así pues, cuando permitimos introducir estudios, ideologías y culturas occidentales después de la restauración Meiji,<sup>176</sup> no tuvimos mucha dificultad en traducir diversos términos técnicos y científicos porque contábamos con el mecanismo práctico de los caracteres chinos. Al mismo tiempo, nos olvidamos de que **las palabras son un conjunto de signos**, y empezamos a incluir una idea diversa y compleja a la fuerza en dos o tres caracteres chinos. Por ejemplo, es cierto que 蓄音機 (*chikuon-ki / fonógrafo, gramófono*) y 映画 (*eiga / películas cinematográficas*) expresan mejor el funcionamiento del objeto que decir “talking machine” o “movie”. No obstante, para la gente que no conoce el objeto de vista no será convincente a menos que se le explique detalladamente mostrando ilustraciones o se le enseñe el propio objeto. Con lo cual, los sustantivos no dejan de ser unos signos útiles solo para la gente que los conoce, y en consecuencia, no hace falta que se expresen todas las características del objeto; con solo dos o tres signos basta. De hecho, nosotros llamamos “talkie” a 発声活動写真 (*hassei katsudō shashin*),<sup>177</sup> pero esta palabra es una

<sup>171</sup> La palabra significa literalmente “objeto de registrar sonidos y voces”.

<sup>172</sup> La palabra significa “el aparato que habla”.

<sup>173</sup> La palabra significa literalmente “fotos activas” o “fotos en acción”.

<sup>174</sup> La palabra significa literalmente “reflejo de la imagen de cuadros o de pinturas”.

<sup>175</sup> Las palabras son la transcripción de dichas palabras en caracteres chinos al silabario japonés *katakana*.

<sup>176</sup> Restauración de Meiji ocurrió en el año 1868 y la era Meiji duró entre 1868 y 1912.

<sup>177</sup> La palabra significa literalmente “pinturas animadas con voces habladas”.

abreviatura de “talking picture” (話す絵 / *hanasu e*),<sup>178</sup> que se usaba en los Estados Unidos y la introdujimos tal cual era. La gente que tiene conocimientos de inglés podrá suponer algo sobre esta palabra pero, si no es el caso, la palabra no tiene significado. Pese a eso, hoy en día, la palabra “*talkie*” se ha difundido tanto por el país que ha llegado a ser comprendida por todo el pueblo. Otras palabras como タクシー (*takishī / taxi / taxi*), タイヤ (*taiya / tire / neumático*), マッチ (*matchi / match / cerilla*), テーブル (*tēburu / table / mesa*) y ダイヤモンド (*daiyamondo / diamond / diamante*) también son una combinación de sonidos sin significación para los japoneses, pero a pesar de ello no tienen ningún inconveniente en emplearlas. Al fin y al cabo, los sustantivos son suficientes para denominar algún objeto, al igual que los nombres propios de los individuos; son como una identificación. Si existieran varias maneras de denominar un mismo objeto resultarían confusas. No obstante, la gente de nuestros tiempos tienden a quedar cautivos del significado de los caracteres chinos olvidando esta lógica tangible. Como consecuencia, por no gustar la palabra 観念 (*kannen / idea*) se intentó emplear 概念 (*gainen / concepto*), pero tampoco gustaba y se optó por escoger 理念 (*rinen / idea*); así, se fue inventando una nueva palabra tras otra. Incluso en los casos en que los científicos presentan sus teorías, evitan emplear modismos normales y corrientes para hacer alarde de su sabiduría y se las ingenian para crear peculiares combinaciones de logofonogramas. Se dedican a hacer una especie de competición para inventar nuevas combinaciones de caracteres chinos y formar palabras novedosas.

Con todo esto, las nuevas palabras inventadas consisten, en su mayoría, en combinaciones de dos caracteres chinos, o quizás de tres o cuatro caracteres. Me parece que los caracteres chinos usados en la actualidad alcanzarán un número más elevado del que nos imaginamos si añadimos aquí palabras en composición china existentes desde tiempos pasados. A mi modo de ver, en la época Tokugawa era relativamente poca la gente que se entregaba a la poesía y a los textos de expresión china o pronunciaba vocablos de expresión china, aunque en aquel tiempo el estudio de clásicos chinos estaba más extendido que en nuestros días. Siendo así, debería emplearse una manera más japonesa y ordinaria entre la gente común. Dicho en pocas palabras, los cargos como 内閣総理大臣 (*Naikaku sōri daijin / el Primer Ministro del Gobierno*) o 警視総監 (*Keishi sōkan / Superintendente General de la Policía*) no tenían un nombre tan

---

<sup>178</sup> La palabra significa “pinturas que hablan”.

difícil, sino que se llamaban 老中 (*rōjū* / *consejero mayor*), 若年寄 (*wakadoshiyori* / *estadista mayor*) o 目附 (*metsuke* / *superintendente*), y al presunto autor o supuesto reo se le llamaba お尋ね者 (*otazune-mono* / *perseguido por la justicia*); de hecho, me acuerdo de que en mi infancia denominaban お巡り (*omawari*) a los agentes policiales que hacían ronda, 川蒸気 (*kawa jōki*) a un barco de vapor y 陸蒸気 (*oka jōki*) al tren de vapor. En comparación, la gente de hoy día mezcla muy a menudo los caracteres chinos, no solo en textos escritos, sino también en conversaciones de la vida cotidiana. Si se me permite, mencionaré un ejemplo ridículo: cuando fui a un joven dentista, este solía decir una palabra ダコ (*dako*) mientras me hacía el tratamiento. En los primeros momentos no entendía de qué me estaba hablando, pero como repetía constantemente dicha palabra, al pensarlo mejor me di cuenta de que ダコ (*dako*) era 唾壺 (*dako*) y se trataba de una escupidera. Supongo que pensaba que comprometía su honor de especialista el empleo de una palabra vulgar 痰吐き (*tan haki* / *escupidero*). En otro caso, estando yo alojado en una fonda de un pueblo, vino a saludarme el jefe de los empleados del establecimiento y usó la palabra へイカン (*heikan*) varias veces. Me sonaba como si dijera へイカ (*heika*)<sup>179</sup> y no comprendía nada; la palabra era 弊館 (*heikan*)<sup>180</sup> y la usaba para expresar su postura de humildad en el sentido de "nosotros". Hablando de esto, ¿por qué la gente de las grandes urbes como Tokio u Osaka hablan de forma familiar y encantadora y, en cambio, la gente de pueblo suele emplear palabras de composición china de modo forzado? Supongo que se están esforzando en no hablar con acento dialectal delante de la gente de grandes ciudades, pero tampoco me parece que sea exactamente así. Por ejemplo, en un pueblo de la región Chūgoku, 鶏, no se dice ニワトリ (*niwatori* / *gallo, gallina*), sino ケイ (*kei*). 馬鈴薯 es バレイシヨ (*bareisho* / *patata*) en lugar de ジャガイモ (*jagaimo*). También, para contar en números, me da la impresión de que solo la gente de pueblo dice 一個 (*ikko*) y 二個 (*niko*) en lugar de 一つ (*hitotsu*) y 二つ (*futatsu*).<sup>181</sup>

Pese a todo, lo que siempre me resulta extraño es que hoy en día, por un lado,

<sup>179</sup> La palabra podría significar varias cosas, pero en este caso el que en primer lugar vendría a la mente sería 陛下 (*heika*), la de "Su Majestad (el Emperador)".

<sup>180</sup> La palabra significa literalmente "nuestro humilde edificio"; de ahí "nuestro (humilde) establecimiento" ya que el carácter chino 弊 se suele usar para expresar humildad o inferioridad propia, con el fin de mostrar respeto hacia su interlocutor.

<sup>181</sup> En japonés siempre es necesario colocar un sufijo contador para enumerar algún objeto y, dependiendo del objeto, el sufijo varía. Los que vemos aquí 個 (*ko*) y つ (*tsu*) también son sufijos contadores que se usan para cosas o piezas pequeñas.

se exhorta a limitar el empleo de caracteres chinos y se alienta activamente a la difusión de transcripciones alfabéticas de *roma-ji*. Así, políticos y pedagogos reconocen que el aprendizaje de los caracteres chinos supone una carga muy dura para los niños además de derroche de tiempo y energía, y se inclinan por adotar la política de aligerar dicha carga. Aún así, el hecho de ponerse de moda palabras recién inventadas tales como 唾壺 (*dako* / *escupidera*) va en contra de la actualidad y me parece una contradicción. De hecho, no hay ninguna palabra que no parezca ridícula; mucho o poco, como la repetida palabra 唾壺 (*dako*) entre las palabras de composición china, inventadas en el Japón de nuestros días. Ahora, aprovechando esta ocasión, desearía que se evitara en lo posible la manera de hablar siguiendo el estilo de las palabras de composición china, no sólo en palabras nuevas, sino también para palabras ya existentes. Reivindico las sutiles palabras típicas japonesas y, con dicho objetivo, como ya he comentado en las páginas veintiuna y veintidos, también el cultivar la costumbre de leer en voz alta y acostumbrarse a comprender solo por el oído y olvidándose de las letras. Es cierto que los caracteres chinos son muy prácticos para formar modismos, pero también se pueden decir muchas cosas utilizando la expresión japonesa; en este sentido, nos enseñan mucho **los términos técnicos de artesanos** como los del carpintero, albañil, aparejador, ebanista, pintor y empapelador. Observen, por ejemplo, los términos que usan carpinteros como ウチノリ (*uchinori* / *la distancia interior de un pilar al otro*), ソトノリ (*sotonori* / *la medida de un recipiente con el grosor exterior del mismo incluido*), トリアイ (*toriai* / *el espacio que se produce inevitablemente entre un objeto y otro*), ミコミ (*mikomi* / *la combinación*), ツラ (*tsura* / *la superficie de un objeto*), メジ (*meji* / *la juntura de baldosas*) o アリ (*ari* / *la faceta de una ensambladura*), y los que emplean artesanos de muebles o ebanistas como 一本引き (*ippon biki* / *una sola hoja de ventana, de puerta corrediza*), 引キ違イ (*hikichigai* / *doble hoja de ventana, o de puerta corrediza que corre cada una en su propio surco*), 開キ戸 (*hirakido* / *puerta de tipo occidental de doble hoja que se abre de par en par*), マイラ戸 (*mairado* / *doble hoja de puerta corrediza con rejillas delgadas de madera*), 地袋 (*jibukuro* / *armario empotrado pequeño que se encuentra debajo de una estantería colgada en la pared*), 天袋 (*tenbukuro* / *altillo*), ハシバメ (*hashibame* / *un trozo de madera que se coloca en el extremo de la ensambladura*), 鏡板 (*kagamiita* / *panel que se coloca en el techo o en la pared*), 猫脚 (*nekoashi* / *patas de muebles con forma de pie de gato*) o 胡桃脚



(*kurumiashi / patas de muebles con forma de pie de voluta*). Hay palabras sencillas e incluso, entre estas palabras, hay algunas que ni se sabe cómo escribirlas en caracteres chinos aun ingeniándose las, pero en realidad no tiene ninguna inconveniencia y sirve para bastantes cosas. Me da la impresión nuevamente de que el idioma japonés es una lengua ingeniosa y con una aplicación más amplia de lo que nos imaginamos. Si nosotros aprendiéramos el lenguaje de estos artesanos y dijéramos 世の中 (*yo no naka / mundo*) en lugar de 社会 (*shakai / sociedad*), きざし (*kizashi / señal o amago*) en lugar de 徴候 (*chōkō / presagio*), 虫の知らせ (*mushi no shirase / corazonada*) por 豫覚 (*yokaku / presentimiento*), 出っ鼻 (*deppana / punta*) o 切っ先 (*kissaki / punta sacada*) en lugar de 尖端 (*sentan / extremo*), 差引 (*sashihiki / balance*) o さや (*saya / margen*) en lugar de 剰餘価値 (*jōyo kachi / excedente*), en definitiva, si todo el mundo intentara acostumbrarse a ellas y darles un aire novedoso, nos libraríamos de recurrir a la virtud de los caracteres chinos.

#### **4. Aunque no se encuentren vocablos adecuados entre los antiguos ni nuevos, no se debe recurrir a vocablos inventados a su antojo.**

No debería ni tan solo decirlo el porqué.

En caso de que ustedes pretendan mencionar un asunto o una ideología novedosa que no existía hasta ahora, es suficiente con que la expliquen empleando frases confeccionadas por palabras ya existentes, en lugar de inventar un vocablo de manera forzada para que pueda corresponder al tema.

De todos modos, no está bien intentar expresar el significado comprimiéndolo en dos o tres caracteres chinos, aunque se comprenda mejor si se emplean cierta cantidad de vocablos. Es verdad que el hecho de no incluir palabras innecesarias es uno de los requisitos para componer excelentes prosas, pero tampoco servirá para comunicar el significado si se omiten las palabras necesarias, con lo que el texto se vulgarizaría. Se considera que lo mejor de un texto es que tenga un ambiente tranquilo y relajado, al tiempo que se valora su sencillez, mas últimamente se prefiere el ritmo o la vivacidad y se olvida el “aire sosegado”, quizá debido al estado psíquico impaciente de la gente de hoy día. Se divulgan nuevas palabras raras dicha tendencia podría ser una de las causas, pero cuando oigo la palabra 待望 (*taibō / expectación, ilusión*), no puedo evitar que evoque una imagen de gente maleducada que engulle arroz de prisa, sentada en la mesa

con una rodilla levantada.<sup>182</sup> Supongo que dicha palabra 待望 (*taibō*) es la mezcla de 期待 (*kitai* / *expectación o expectativa*) y 希望 (*kibō* / *esperanza*),<sup>183</sup> pero se puede expresar como 期待し、かつ希望する (*kitai shi, katsu kibō suru*)<sup>184</sup> o 必ずそうなるであろうし、またそうなって欲しい (*kanarazu sō naru de arō shi, mata sō natte hoshii*)<sup>185</sup> sin emplear una expresión tan aturdida y abreviada como las palabras comentadas previamente.

En el mismo sentido que estas expresiones, no parece muy refinado emplear en textos **palabras abreviadas** tales como 銀座 (Gin-bura / *pasear por Ginza sin rumbo fijo*),<sup>186</sup> 心ブラ (*Shin-bura* / *pasear por Shinsaibashi sin fijar objetivo*)<sup>187</sup> o 普選 (*fusen* / *sufragio universal*),<sup>188</sup> 高工 (*kōkō* / *obrero de cualificación alta*)<sup>189</sup> y 体協 (*taikyō* / *Institución de atletismo*).<sup>190</sup> Es cierto que hay casos en que las palabras abreviadas son más comunes que las de forma original y da la impresión de ser redundante el uso de éstas. Por ejemplo, lo correcto en 鰻丼 es decir ウナギドンブリ (*unagi donburi*) en lugar de ウナドン (*una don*);<sup>191</sup> también resulta algo extraño decir テンプラドンブリ (*tempura donburi*) en lugar de 天丼 (*ten don*);<sup>192</sup> según la situación y dependiendo del momento, es necesario actuar de manera flexible, pero la mayoría de las veces resulta más educado decir la forma completa, aunque suene demasiado cortés. Pienso comentar de nuevo este tema en la sección “En cuanto a la elegancia”, sobre todo la manera de abreviar las palabras de origen extranjero como プロ (*puro*), アジ (*aji*), デモ (*demo*) y デマ (*dema*),<sup>193</sup> que son incomprensibles no solo para los

<sup>182</sup> Puesto que la gente en Japón tradicionalmente se sentaba sobre *tatami* delante de una mesa con patas cortas, la expresión de “con la rodilla levantada” no es que tome esa postura sobre una silla sino sobre *tatami*. Y esta postura se consideraba y se considera maleducada ya que la forma correcta es sentarse con las rodillas bien dobladas y dejar reposar el trasero sobre los talones.

<sup>183</sup> Escogiendo un carácter chino de cada palabra, el segundo signo de la primera palabra 待 (*matsu* / *esperar*) y el segundo de la segunda 望 (*esperar, desear*), se forma dicha palabra 待望 (*taibō*).

<sup>184</sup> Significa “tener esperanza y desear”.

<sup>185</sup> Significa “se hará realidad sin falta y también desea que se cumpla”.

<sup>186</sup> La palabra completa se dice 銀座をブラつく (*Ginza wo buratsuku*).

<sup>187</sup> La palabra de forma original es 心斎橋をブラつく (*Shinsaibashi wo buratsuku*).

<sup>188</sup> Es la palabra abreviada de 普通選挙 (*Futsū senkyo*).

<sup>189</sup> Es la abreviatura de la palabra 高等工員 (*kōtō kōin*).

<sup>190</sup> Es abreviatura de 体育協会 (*Taiiku Kyōkai*).

<sup>191</sup> 鰻丼 (*unagi donburi*), ウナギドンブリ (*unagi donburi*) y ウナドン (*una don*) son “arroz blanco con anguila asada condimentada con salsa de soja azucarada”; es un plato típico de Japón.

<sup>192</sup> Las palabras テンプラドンブリ (*tempura donburi*) y 天丼 (*ten don*) son “arroz blanco con gambas rebozadas y un poco de caldo a base de salsa de soja”; es un plato tan popular como 鰻丼 (*una don*) en Japón.

<sup>193</sup> Son abreviaturas de palabras como プロフェッショナル (*purofessionaru* / *profesional*), アジテーション (*ajiteshon* / *agitation*), デモンストレーション (*demonsutoreshon* / *demonstration*) y デマゴギー (*demagogi* /

japoneses que no saben idiomas extranjeros, sino también para los extranjeros, y es la peor manera de emplear palabras abreviadas. Parece que, al principio, los trabajadores empezaron a usar estas palabras en clave para que solo sus camaradas comprendieran su significado. Por supuesto que la gente común no debe convertir esas palabras raras en una moda, como por ejemplo *モボ* (*mobo*) o *モガ* (*moga*),<sup>194</sup> imitando la finalidad de uso clandestino.

### 5. Escoger preferentemente una palabra de origen extranjero o coloquial familiar antes que un modismo de difícil comprensión y poco frecuente, aunque la palabra tenga fundamento

También resulta tan obvio que no requiere explicación alguna.

Aunque sean preferibles las palabras de origen japonés, es indiscutible que son superiores las palabras de composición china de amplia difusión generalmente conocidas que aquellas ya en desuso. Por ejemplo, la palabra *しじま* (*shijima*) es adecuada en prosas, pero es mejor decir *沈黙* (*chinmoku*),<sup>195</sup> más generalizada. También, aunque parezca más elegante, se deben evitar palabras rebuscadas desconocidas. Por muy ordinaria que suene, cuando una palabra es empleada por una necesidad verdadera, no da la impresión de ser tan vulgar; al contrario, si se presume que se maneja adrede un lenguaje sofisticado, se produce un efecto contraproducente y suena grotesco. Por ejemplo, ¿qué parecería escribir *珍品五* (*chinpingo*)<sup>196</sup> en lugar de *五万圓* (*go-man en / cincuenta mil yenes*) cuando se habla de cincuenta mil yenes? O, ¿sonaría más elegante decir *唾壺* (*dako / escupidero*) en lugar de *痰吐き* (*tan haki / escupidero*)?

En lugar de expresarse ceremoniosamente empleando palabras de composición china difíciles y menos refinadas, debe emplearse un modo de hablar que sea fácil de entender y que lo de todo asimilado, y que se llama en japonés *世話に碎け*

---

*demagogue*) y significan “profesional”, “agitación”, “demostración o manifestación” y “demagogia”, respectivamente.

<sup>194</sup> Son las abreviaturas de *モダン・ガール* (*modan garu / modern girl*) y *モダン・ボーイ* (*modan boi / modern boy*) y significan “chica moderna” y “chico moderno”. Las palabras se pusieron de moda entre finales de la era Taishō (1912-1926) y comienzos de la era Shōwa (1926-1989). En su día, la palabra “moderno” no solo significaba lo que era, sino que también abarcaba el concepto de “innovación”, “audacia” y “desafío a la antigua usanza”.

<sup>195</sup> Ambas palabras *しじま* (*shijima*) y *沈黙* (*chinmoku*), significan “silencio”.

<sup>196</sup> La palabra significa literalmente “cinco objetos raros”.

る (*sewa ni kudakeru*);<sup>197</sup> yo les recomendaría que aprendan un poco más del lenguaje de ciudadanos comunes y artesanos y lo empleen para elaborar textos. El lenguaje que emplean es coloquial, pero abundan las expresiones ingeniosas y primorosas, y no siempre dan la impresión de ser vulgares. No solo eso, sino que a menudo una sola palabra coloquial encaja exactamente en la escena y da la impresión de haber descrito exhaustivamente el hecho, mucho mejor que alineando muchos modismos de difícil significado. Los escritores como Satomi Ton o Kubota Mantarō, entre otros, llegaron a formar una corriente literaria al compaginar a su antojo vocablos coloquiales; sería beneficioso investigar el lenguaje de dichos escritores. Sobre todo, estoy convencido de que resultaría de gran ayuda ir a escuchar recitadores de cuentos cómicos tradicionales o de hechos históricos, especialmente a los que tienen la reputación de ser maestros en dichas artes.

En cuanto a palabras de origen extranjero, estoy de acuerdo en emplear las palabras –transcribiéndolas al japonés tal como suenan– si dicha palabra transmite mejor el significado sin que por ello deba asignar algún carácter chino de forma forzada. No tiene por qué existir la traducción correspondiente a la palabra トークー (*tōkiī / talkie*), aunque ムービー (*mūbiī / movie*) se traduzca como 映画 (*eiga / película*). Entre traductores, hay algunos que traducen バタ (*batā / butter / mantequilla*) como 牛酪 (*gyūraku*), チーズ (*chiīzu / cheese / queso*) como 乾酪 (*kanraku*) y ライティングデスク (*raitingu desuku / writing desk / escritorio*) como 書物机 (*kakimono zukue*), pero en realidad no hay nadie que utilice dichas palabras japonesas, y si insistieran en seguir aplicando esta forma, habrían de traducir hasta palabras como パン (*pan / pan*), ペン (*pen / pen / pluma*), インキ (*inki / ink / tinta*) y ランプ (*ranpu / lamp / lámpara*). Además, como he comentado antes, si pensamos en los perjuicios que causan las palabras traducidas en nuestro idioma, en la actualidad sería más sencillo, obvio y apropiado permitir la introducción de palabras en la forma original que pretender crear una nueva palabra que se corresponda a la de origen extranjero.

## En cuanto a la musicalidad del texto

La musicalidad es, por decirlo así, el elemento rítmico del texto y, en

---

<sup>197</sup> La frase significa “el lenguaje y el comportamiento son cotidianos y tiene que familiarizarse fácilmente con ellos”.

consecuencia, una cuestión más sensorial que otra cosa, por lo que encuentro muy difícil explicarla verbalmente. Es decir, considero que **lo más difícil de enseñar a alguien y lo más dependiente de su facultad innata en el arte de elaborar textos es la musicalidad del texto.**

Desde tiempos remotos, dicen que el texto refleja la personalidad del autor, pero no solo la revela sin querer, sino que también describe entre líneas **la constitución corporal** y el estado fisiológico, y el elemento que más lo evidencia es **el tono de texto.** Por lo tanto, **la musicalidad en el texto sería equivalente a la evolución psicológica y la corriente sanguínea del autor;** sobre todo, la relación con la constitución corporal, debería de ser muy estrecha. Se considera que algo está oculto entre el texto y la constitución corporal como si de la voz y del color de la piel pudiera deducirse la condición fisiológica de una persona. Así que, sea conscientemente o no, mientras cada uno vaya elaborando textos, va tomando espontáneamente su propia cadencia conforme a la condición corporal del escritor; un carácter apasionado de nacimiento da un tono acalorado y otro sereno demuestra un ambiente tranquilo. También, una persona que tiene débil el órgano respiratorio se trasluce en un aspecto asfixiante, otra que padece una enfermedad en el órgano digestivo refleja el color de su rostro macilento y apagado. Hay personas que prefieren el tono apacible, otras aprecian lo áspero condicionados cada uno desde su nacimiento y, por tanto, me parece que no se conseguirán muchos frutos por mucho que se les enseñen posteriormente sobre el ritmo de texto. Si uno desea cambiar la tonalidad de un texto escrito por él mismo, tendrá que empezar por reformar su mentalidad y su constitución física. Lo que he dicho parece muy ambiguo y, por tanto, voy a ofrecerles unas referencias mencionando algunos tipos de textos con los nombres de escritores representativos pertenecientes a cada tipo.

### **1. Estilo de ritmo fluido y elegante 流麗な調子 *ryūrei na chōshi***

A este pertenecen los textos de estilo como la *Historia de Genji*, que se expresan de forma fluida, como agua que discurre tranquila. Los que escriben este tipo de textos prefieren evitar el empleo de palabras que llamen la atención por sí mismas. Se expresan de forma natural e intentan no destacar la conexión de una palabra con otra. Al mismo tiempo, procuran hacer impreciso el final de una frase y el comienzo de la

otra; no queda claro dónde concluye la frase anterior y dónde empieza la siguiente.

No obstante, escribir muchas frases cuyos comienzos y finales no queden bien concretos da como resultado formar un texto muy largo que requiere una técnica bastante elevada. En japonés no existe el pronombre relativo que sirva para unir dos frases. Por eso las frases suelen ser cortas, y si se procura seguir las de forma forzada suenan desagradables al oído ya que **aparecen las partículas て (te) y が (ga) demasiado a menudo**. Es muy cierto que desde tiempos pasados se califican como frases mal elaboradas aquellas que emplean la partícula て (te) repetidas veces. Entonces, por lo que respecta a la técnica de cómo dejar impreciso el final de una frase y el comienzo de la siguiente, el capítulo de *Suma* en la *Historia de Genji* es un buen ejemplo, que ya he citado en las páginas treinta y seis y treinta y siete de este ensayo. Recomiendo que lean ese pasaje de nuevo. Aquel texto parece continuo desde *かの須磨は (kano Suma wa / la costa de Suma)* hasta *いと本意なかるべし (ito hoi nakaru beshi / la alternativa parecía peor aún)*,<sup>198</sup> pero depende del modo de interpretarlo, y se podría tomar como una frase hasta *思し乱るる (obohoshi midaruru / ¿sería capaz de quitarse los asuntos de la corte de la cabeza?)*.<sup>199</sup> La razón es que el pasaje desde *かの須磨は (kano Suma wa)* hasta la frase anteriormente dicha trata de la emoción del fuero interno del príncipe Genji, y la parte de *いと本意なかるべし (ito hoi nakaru beshi)* concluye como estructura de la frase, pero no como el sentimiento. Por cierto, si seguimos interpretando de esta forma, la frase *よろづの事云々 (yorozu no koto un-nun / los asuntos de la corte)*,<sup>200</sup> que empieza después de *思し乱るる (obohoshi midaruru)*, da la impresión de ser independiente aunque, en realidad, está unida emocionalmente con la anterior. Así pues, se puede decir que este texto de cuatro líneas consiste en tres frases y, al mismo tiempo, que todo el

---

<sup>198</sup> Se refiere al pasaje de *かの須磨は、昔こそ人のすみかなどもありけれ、今はいと里ばなれ、心すごく、海人の家だに稀になむと聞き給へど、人しげく、ひたたけたらむ住ひは、いと本意なかるべし (Kano Suma wa, mukashi koso hito no sumika nado mo arikere, ima wa ito sato banare, kokoro sugokute, ama no ie dani mare ni namu to kiki tamaedo, hito shigeku, hitatake taramu sumai wa, ito hoi nakaru beshi.)* Su traducción correspondiente es: "en la costa de Suma: se decía que gente principal había estado viviendo allí, pero que ahora la había abandonado y sólo quedaban unas cuantas cabañas de unos pocos pescadores y fabricantes de sal. (...) Y, sin embargo, la alternativa parecía peor aún." Traducida por Xavier Roca-Ferrer, Barcelona, Ediciones Destino, S.A., 2007, p. 351.

<sup>199</sup> Después de las frases de la nota 105 sigue como: *さりとて都を遠ざからむも、古里覚束なかるべきを、人わろくぞ思し乱るる (saritote miyako wo toozakaramu mo, furusato obotsuka nakaru beki wo, hito waroku zo omooshi midaruru.)* y la traducción es: "Pero si se decidía a partir, ¿sería capaz de quitarse los asuntos de la corte de la cabeza? (...) se debatía en un mar de dudas." Idem., p. 351.

<sup>200</sup> La frase sigue como: *よろづの事、きし方行末思ひつづけ給ふに、悲しき事いとさまざまなり (yorozu no koto, kishi kata yukusue omoi tsuzuke tamau ni, kanashiki koto ito samazama nari.)* y la traducción es: "El príncipe, con veintiséis años cumplidos, se debatía en un mar de dudas." Idem., p. 351.

texto es una única frase. Por supuesto que esto se puede atribuir no solo a sentimientos o emociones, sino también al hecho de que no se empleó ninguna palabra destacable en el final de cada frase, mas también es atribuible a que no hay ninguna parte unida por la partícula て (*te*).

Ahora, a guisa de prueba, si lo traduzco al lenguaje moderno intentando no perder la tonalidad fluida del texto original, quedará como sigue:

あの須磨と云う所は、昔は人のすみかなどもあったけれども、今は人里を離れた、物凄う土地になっ  
ていて、海人の家さえ稀であるとは聞くものの、人家のたてこんだ、取り散らした住まいも面白くない。  
そうかと云って都を遠く離れるのも、心細いような気がするなどときまりが悪いほどいろいろにお迷いに  
なる。何かにつけて、来し方行く末のことどもをお案じになると、悲しいことばかりである。<sup>300</sup>

(Ano Suma to iu tokoro wa, mukashi wa hito no sumika nado mo atta keredomo, ima wa hitozato wo hanareta, monosugoi tochi ni natte ite, ama no ie sae mare dearu towa kiku mono no, jinka no tatekonda, torichirakashita sumai mo omoshiroku nai. Sōka to itte miyako wo tooku hanareru nomo, kokorobosoi yōna ki ga suru nado to kimari ga warui hodo iroiro ni o-mayoi ni naru. Nanika ni tsukete, koshikata yukusue no kotodomo wo o-anji ni naru to, kanashii koto bakari dearu.)

Al transcribirlo, no se encuentra mucha diferencia con el texto original en cuanto al aspecto de imprecisión en las partes del final de una frase y el comienzo de la siguiente. Por lo tanto, no es imposible escribir una frase larga empleando el estilo coloquial.

Sin embargo, la gente de hoy en día no suele escribir tal como hemos visto previamente, sino que sería habitual hacerlo de manera siguiente:

あの須磨と云う所は、昔は人のすみかなどもあったけれども、今は人里を離れた、物凄う土地になっ  
ていて、海人の家さえ稀であると云う話しであるが、人家のたてこんだ、取り散らした住まいも面白くな  
かった。しかし源氏の君は、都を遠く離れるのも心細いような気がするので、きまりが悪いほどいろいろ

---

<sup>300</sup> Al no corresponder exactamente la versión de Xavier Roca-Ferrer con la versión en el japonés de lenguaje coloquial de Tanizaki, la traducción que sigue está hecha por la autora de la tesis: “aquel lugar llamado Suma, en tiempos pasados había si morada de gente, pero hoy día se había convertido en un lugar desolado y apartado de otras aldeas, en el que decían había muy pocas chozas de pescadores; no obstante, no sería interesante una casa muy desordenada cerca de un lugar atestado de casas. Pese a eso, se sentía desamparado por alejarse mucho de la capital y se encontraba tan perplejo que le daba vergüenza. Se entristecía cada vez que pensaba en cualquier cosa sobre su pasado o su futuro.”

に迷った。彼は何かにつけて、来し方行く末のことを思うと、悲しいことばかりであった。<sup>202</sup>

(Ano Suma to iu tokoro wa, mukashi wa hito no sumika nado mo atta keredomo, ima wa hitozato wo hanareta, monosugoi tochi ni natteite, ama no ie sae mare dearu toiu hanashi dearu ga, jinka no tatekonda, torichirashita sumai mo omoshiroku nakatta. Shikashi Genji no kimi wa, miyako wo tooku hanareru nomo kokorobosoi yona ki ga suru node, kimari ga warui hodo iroiro ni mayotta. Kare wa nanika ni tsukete, koshikata yukusue no koto wo omou to, kanashii koto bakari de atta.)

En este caso, la parte que une una frase con la otra, queda interrumpida y, evidentemente, se divide en tres frases.

No digo que esta manera de componer textos sea mala. Me da la impresión de que hay mucha gente que se ha olvidado de que existen distintas maneras de escribir, tal como he demostrado anteriormente. A pesar de la profusión de frases cortas de hoy en día, es posible escribir una frase larga en japonés sin causar confusión alguna, aunque no exista pronombre relativo. Por eso me gustaría recalcar especialmente la cualidad de un texto en dicho estilo.

Ahora bien, los aspectos que diferencian una de otra al comparar las dos maneras de escribir mencionadas previamente:

- a) se han omitido del lenguaje las expresiones respetuosas.
- b) en el final de las frases se ha empleado el modo informal た (*ta*).
- c) se ha empleado el caso nominativo en la segunda y la tercera frase.

De entre estos puntos, no voy a comentar ahora el aspecto a), puesto que tendré oportunidad de detallarlo más tarde. En cambio, me gustaría dar una explicación de cómo los aspectos b) y c) ejercen una influencia en la sonoridad de los textos.

Por lo que respecta a b), en primer lugar, mencionaré que, en la lengua

---

<sup>202</sup> Idem., la traducción es: “aquel lugar llamado Suma, en tiempos pasados, había moradas de gente pero hoy día se había convertido en un lugar desolado y apartado de otras aldeas y en el que decían que había muy pocas chozas de pescadores; no obstante, no le parecía ser interesante una casa desordenada cerca de un lugar atestado de casas. Pero el príncipe Genji se sentía desamparado al alejarse mucho de la capital y quedaba tan perplejo que le daba vergüenza. Para él era entristecedor cada vez que se ponía a pensar en cualquier cosa sobre su pasado y su futuro.” Traducida por la autora de esta tesis, por la variación de algunos vocablos, comparando con el pasaje citado anterior.



japonesa, la mayoría de frases tienen un adjetivo, un verbo o un verbo auxiliar al final, difiriendo del chino y las lenguas europeas. Rara vez hay frases que concluyan colocando un sustantivo al final, estructura que es llamada 名詞止め (*meishi dome / finalizada con un sustantivo*), pero normalmente terminan con una de las tres palabras dichas anteriormente; sobre todo, con el verbo auxiliar, siendo poco variado el último fonema de la frase. Dicen que en tiempos pasados hubo un maestro presuntuoso que tenía la manía de escribir たりき (*tariki*) al final de las frases. Le pusieron el apodo de たりき先生 (*Tariki sensei / el señor Tariki*); aunque pudo dar una mayor variación en textos de estilo literario clásico, resulta evidente su aspecto defectuoso en estilo literario de lenguaje coloquial. La mayoría de frases terminan con la partícula silábica final de frase る (*ru*), た (*ta*) o だ (*da*). Aunque haya casos que concluyen en う (*u*) como あるう (*arō*) o しよう (*shiyō*), otros casos de verbo en infinitivo como 行く (*iku / ir*), 休む (*yasumu / descansar*), 消す (*kesu / apagar, borrar*) o en adjetivo como 多い (*ōi / mucho o abundante*), 少ない (*sukunai / poco, escaso*), 良い (*ii, yoi / bien, bueno*), 悪い (*warui / mal, malo*), etc. Hoy en día, está de moda añadir el verbo auxiliar のである (*node aru*), のであった (*node atta*) o のだ (*noda*) como en 行くのである (*iku node aru / ir*), 休むのであった (*yasumu node atta / descansar*), 多いのだ (*ooi noda / ser numeroso, ser abundante*), 少ないのだ (*sukunai noda / ser poco*), 良いのである (*ii node aru / estar bien*) y 悪いのであった (*warui node atta / estar mal*), con lo que la palabra final contiene la partícula final る (*ru*) o た (*ta*). Al repetir el mismo tipo de fonema, se quiera o no, destaca el final de la frase. Sobre todo, las palabras finales のである (*node aru*) y た (*ta*) quedan más grabadas en el oído. La razón es que のである (*node aru*) es una palabra especialmente impuesta para recalcar el final, y como el sonido de た (*ta*) resuena fuerte y agradable al pronunciarlo, su efecto también es patente. Así es que se procura no añadir のである (*node aru*), のであった (*node atta*) innecesariamente para dejar ambigua la parte final de una frase y el comienzo de la siguiente. También, cuando se termina en verbo se emplea la forma de infinitivo, se intenta eludir la terminación た (*ta*). Sobre todo, si se me permite decir la impresión que me da, aunque el sonido de のである (*node aru*) es suave y no causa tanto dicho efecto, en cambio, el sonido del final de た (*ta*) resulta más resonante.

En cuanto al caso nominativo っ (*wa*), como he comentado en las páginas cuarenta y cuatro, cuarenta y ocho y cuarenta de este ensayo, generalmente se elimina,

por ser innecesario en textos japoneses. No existe nada equivalente al caso nominativo como sucede en inglés; además, comprenderán en cuanto se comparen estas dos traducciones, que el método de eliminar el caso nominativo es el que más eficacia produce para dejar ambigua la parte final de una frase y el comienzo de la siguiente. Si observan el texto de *Ugetsu monogatari* (*Cuentos de lluvia y de luna*) yendo a las páginas cuarenta y nueve y cincuenta, verán que no tiene caso nominativo, pese a que desde el comienzo あふ坂の関守にゆるされてより (*Osaka no sekimori ni yurusarete yori / después de haber franqueado el paso de la Barrera de Osaka*) hasta しばらくつえをとどむ (*shibaraku tsue wo todomu / se detuvo momentáneamente*) es una frase. Ahora bien, el pasaje 草枕はるけき旅路の勞にもあらで、観念修行の便せし庵なりけり (*kusamakura harukeki tabiji no itawari nimo arade, kannen shugyō no tayori seshi iori narikeri / había allí una ermita propicia para la meditación y el ejercicio ascético budista, necesarios para su peregrinación*) que va a continuación también constituye una frase, pero si lo interpretamos desde el punto de vista de la gramática inglesa, este tipo de pasaje es un fragmento que forma parte de una frase y será insuficiente para que pueda significar algo. En esta frase todo está omitido, una locución larga puede sustituir el caso nominativo en lugar de 彼がつえをとどめた所は (*kare ga tsue wo todomete tokoro wa / el sitio en el que él detuvo los pies, cansados del viaje*). Sin embargo, si se insertara esa frase o algo por estilo se estropearía la tonalidad fluida y elegante de todo el texto. Es muy natural y muy sutil que empiece por 行く行く讃岐の真尾坂の林といふにしばらくつえをとどむ (*yukuyuku Sanuki no Maosaka no hayashi to iu ni shibaraku tsue wo todomu / anduvo, anduvo, y al llegar a los bosques de Miozaka, en la provincia de Sanuki, se detuvo momentáneamente*) y siga a continuación 草枕はるけき旅路の... (*kusamakura harukeki tabijo no... / no hacía este alto por el cansancio del largo viaje...*). Además, en este caso se comprende suficientemente el significado sin necesidad de emplear una frase como 彼がつえをとどめた所は (*kare ga tsue wo todomete tokoro wa / el sitio en el que él detuvo los pies, cansados del viaje*) y si se incluyera de forma forzada no sería más que para complementar las formas gramaticales. Así, lo que he dicho de 文法に囚われるな (*bunpō ni torawareru na / no quedar obsesionado por la gramática*) trata justamente de esto, y es muy razonable juzgar que, tanto en el pasaje de la *Historia de Genji* mencionado anteriormente como en la descripción de *Cuentos de lluvia y de la luna*, **estos textos no tienen una separación clara entre frases y todo el**

**conjunto es como una serie.** Si se intentara dividir en varias frases teniendo en cuenta la gramática de los idiomas europeos, habría de complementar con los correspondientes casos nominativos, ahora bien; en textos japoneses no hace falta arreglar la estructura. En resumen, son **los protagonistas reales**, *el príncipe Genji* en la primera obra y *el monje Saigyō* en la segunda, y no precisan otro tipo de caso nominativo.

Con todo, aunque he explicado de forma global el estilo fluido y elegante, francamente, no puedo creer que esta explicación sirva de gran ayuda. La causa es, como he mencionado previamente, que el hecho principal depende de la propia naturaleza de cada uno y, por último, de la técnica. Aunque suponga que ustedes han adquirido todas las técnicas, si no tienen una facultad innata no serán capaces de dar un aspecto elegante al texto que elaboren. Pese a que las formas de las letras parezcan sutiles, una imitación hecha a la ligera da la impresión de ser insípida y no tiene vitalidad en el texto. En cambio, a los individuos que poseen ese don se les ocurre un argumento para escribir con un cierto ritmo desde el primer momento, y aunque descuiden el sentido técnico o empleen letras sin apariencia bonita o combinen palabras que suenan mal al oído, esos aspectos defectuosos no se notan sin saber por qué, y se transmite a los lectores un ritmo fluido. Algunas veces ese ritmo musical produce un placer sensual inexplicable.

En mi opinión personal, creo que los escritores como Izumi Kyōka, Satomi Ton, Uno Kōji y Satō Haruo<sup>203</sup> escriben obras con esta cualidad en nuestros tiempos. Si leen las obras de estos literatos, comprenderán aún mejor el significado de la “musicalidad de texto” en la que yo insisto. De todos modos, en tiempos pasados, se empleaban habitualmente las palabras “con soltura” o “fluida y elegante” para elogiar textos; se consideraba como la primera condición el hecho de ser fácilmente legibles, mas ahora este modo de escribir ya casi está pasado de moda, puesto que se aprecian más las expresiones claras y precisas. No obstante, pienso y creo en mi fuero interno que me gustaría recuperar un poco más la virtud comentada anteriormente, ya que es **el estilo que más pone en manifiesto la característica de los textos japoneses.**

---

<sup>203</sup> Satō Haruo (1892-1964). Poeta. Se hizo discípulo de Yosano Tekkan y Nagai Kafū. Es conocido como escritor del romanticismo japonés y del esteticismo, *Tanbi-ha*.

## 2. Estilo de ritmo conciso y claro 簡潔な調子 *kanketsu na chōshi*

Desde cualquier punto de vista, es un estilo que da un aspecto totalmente contrario a la característica que he mencionado en la sección anterior. Los que escriben textos con este tono prefieren que la impresión de cada palabra dé un contraste nítido. Por lo tanto, también escriben el final de cada frase para que destaque, como si fueran marcando enérgicamente las huellas de cada paso. Por eso, aunque no da la sensación de ser un texto fluido, produce una especie de ritmo marchoso el hecho de repetir la evolución de la tonalidad con un intervalo determinado. Si la sección 1. se trata del estilo *pro la Historia de Genji* y de estilo de expresión japonesa, la 2 es del estilo *anti la Historia de Genji* y de expresión china. Así, la belleza del ritmo tiene la misma importancia que la hermosura del texto elaborado en expresión china.

Por suerte, como buen ejemplo, se encuentran las obras de Shiga Naoya entre los textos de dicho estilo, que sería bueno saborear repetidamente. El aspecto más peculiar en los textos de este insigne escritor es que la superficie de las páginas en la que están impresas las letras se ve muy nítidas. Esto no quiere decir que haya caracteres especiales de molde solo para sus obras. Lo cierto es que, sean publicaciones en forma de libros o sean revistas, tienen impresas letras de molde normales pero, aún así, dan una impresión muy hermosa. A la vista acuden solo partes en caracteres grandes y en papeles inmaculados y claros. Es curioso, pero esta sensación se produce porque el literato presta especial atención en escoger palabras y combinar letras con el fin de no descuidar ninguna letra. Por eso, incluso las letras de molde sin alma transmiten el ambiente espontáneamente y conmueven de modo profundo a los lectores, como si un calígrafo hubiera escrito con toda la energía letras de forma cuadrada con la tinta negra y con pincel grueso, sin menospreciar ni un detalle.

No es muy fácil llegar a un texto con este nivel. En lo que respecta a la escritura de la gente normal, las letras impresas dan una impresión frívola; parecen moverse por sí solas o flotar en el aire, pero los caracteres empleados por Shiga demuestran su sutilidad como si tuvieran su propia alma incluso después de ser impresos. Aunque diga esto, no es que empleara letras o modismos extraños y sorprendentes. Entre muchos escritores, a Shiga no le gusta usar palabras pomposas o caracteres chinos complicados, y su lenguaje es sobrio y austero. Simplemente, el secreto de sus textos es reducir todo lo posible la descripción, reducir a más no poder el

número de letras y resumir en cinco o seis líneas el contenido que los demás relatan en diez o veinte; así pues, escoge por ejemplo solo un adjetivo, el que es más ordinario, más fácil de entender y más apropiado para la escena. Con todo esto, cada palabra llega a tener mucho más peso y acude a la mente como si fueran letras completamente diferentes, pero que suponen una doble o triple importancia, pese a que es una letra cualquiera.

Sin embargo, no es preciso decir que no es una tarea tan fácil que se pueda hacer sin complicación alguna. En primer lugar, como método de ejercicio, se procurará componer textos lo más resumidos posible conforme a la norma que acabo de comentar. Pero es cierto que en un primer momento no se será capaz de escribir un texto en el que no haya algo innecesario y que se noten rodeos al leerlo. Así que, hay que volver a leer tachando los pasajes inútiles y repetir esta maniobra hasta el límite. En esta operación, se produce la necesidad de modificar la estructura de las frases o el orden de los vocablos, o incluso cambiar totalmente el lenguaje. Voy a explicarlo empleando un pasaje de *En Kinosaki*, que he citado en la página siete de este ensayo y que dice en su final:

他の蜂が皆巣に入って仕舞った日暮れ、冷たい瓦の上の一つ残った死骸を見る事は淋しかった。<sup>284</sup>

(*Hoka no hachi ga mina su ni haitte shimatta higure, tsumetai kawara no ue ni hitotsu nokotta shigai wo miru koto wa sabishikatta.*)

Sin embargo, los literatos noveles no tienen habilidad para elaborarlo tanto y suelen escribir como sigue:

日が暮れると、他の蜂は皆巣に入って仕舞って、その死骸だけが冷たい瓦の上の一つ残って居たが、それを見ると淋しかった。<sup>285</sup>

(*Hi ga kureru to, hoka no hachi wa mina su ni haitte shimatte, sono shigai dake ga tsumetai kawara no ue ni hitotsu nokotte ita ga, sore wo miru to sabishikatta.*)

---

<sup>284</sup> La traducción del pasaje es: “Al atardecer cuando todas las abejas habían vuelto a su panal, era triste ver los restos inertes que quedaban a solas sobre las tejas frías”. Traducida por la autora de esta tesis.

<sup>285</sup> La traducción correspondiente al pasaje es: “Al atardecer, cuando todas las abejas habían vuelto a su colmena y solo los restos del bicho muerto quedaban abandonados sobre las tejas frías; era triste verlo”. Traducida por la autora de esta tesis.

Si se redacta y se resume al máximo, por fin el texto llega a ser como el primer pasaje.

Como pueden comprender al ver el texto de *En Kinosaki*, hay que dejar el texto en un estilo conciso y sencillo y hacer ver claro el final de una frase y el inicio de la otra. Por ello se emplea todo lo posible el modo de finalizar la frase た (*ta*),<sup>206</sup> pero también es conveniente usar el tiempo presente para dar de vez en cuando una sensación de firmeza. No obstante, las formas のである (*node aru*) y のであった (*node atta*)<sup>207</sup> —sobre todo la segunda forma— causan una impresión difusa, y es mejor evitar su empleo. También, en un texto como el que sigue:

それは三日ほどその儘になっていた。それは見ていかにも静かな感じを与えた。淋しかった。……しかしそれはいかにも静かだった。<sup>208</sup>

(Sore wa mikka hodo sonomama ni natte ita. Sore wa miteite ikanimo shizukana kanji wo ataeta. Sabishikatta. ....Shikashi sore wa ikanimo shizuka datta.)

Se las arregla poniendo énfasis en la primera parte de la frase al colocar precisamente una palabra como *それは (sore wa)*.<sup>209</sup>

Tal vez, los lectores tengan la impresión de que el texto sea algo parecido a un texto en inglés, puesto que en este caso la palabra *それは (sore wa)* tiene la misma función que el caso nominativo de la gramática inglesa, pero es evidente que el autor no emplea ninguna palabra innecesaria obsesionándose por la gramática si nos fijamos en que construyó una frase con solo una palabra *淋しかった (sabishikatta / era triste)* (véase las páginas siete y ocho); este *それは (sore wa)* tendría la misma función que *た (ta)* como forma de finalizar la frase, y fue empleada de modo repetitivo con el fin de mantener el tono del texto, como he interpretado en las páginas veintiseis y veintisiete. De todos modos, una belleza escueta tiene que ser, por otro lado, significativa. No solo

---

<sup>206</sup> Es el final de la conjugación verbal en la forma informal afirmativa de tiempo pasado, ya que los verbos japoneses no conjugan por pronombre personal ni singular ni plural, sino que lo hacen por el tiempo o la condición como informal o formal.

<sup>207</sup> También son formas para finalizar frases. La primera en presente y la segunda en pasado pero estas formas son más literarias que la forma た (*ta*).

<sup>208</sup> La traducción del pasaje citado es: “Estuvo en la misma posición durante unos tres días. Daba una impresión muy tranquila a quien lo contemplaba. Era triste. . . . . No obstante, era verdaderamente sosegado”. Traducida por la autora de esta tesis.

<sup>209</sup> Es pronombre demostrativo y corresponde en castellano a “ése”, “ésa” y “eso” depende del contexto.

se trata de ir alineando frases cortas simplemente, sino que cada frase debe contener también muchas connotaciones para poder dar una profundidad de diez veces o incluso veinte veces más que una larga. Si no se hiciera así se interrumpiría a menudo el texto con contenido redundante al emplear la forma ち (ta) para finalizar frases. Ciertamente podrá producir un impacto rítmico, pero también dará un tono frívolo. No suena solemne y vigoroso, sino que da la impresión de que estuviera dando brincos. Por lo tanto, la escasez de vocablos y su sencillez de la mentalidad oriental son requeridas para textos en este estilo más que en el estilo de textos que he comentado en la sección 1. En cualquier caso es incompatible con la elocuencia del estilo occidental. Es innegable que se deja ver una influencia de la ideología occidental en las obras de Shiga, y estas hacen sentir una sensibilidad contemporánea con su sentido observador, pero aun así su modo de escribir es oriental y se puede decir que la firmeza, la profundidad y la sensación completa de los textos de expresión china son trasladadas al estilo literario de lenguaje coloquial.

### 3. Estilo de ritmo sereno y calmado 冷静な調子 *reisei na chōshi*

Al clasificar globalmente el carácter de los autores, que se puede ver en la tonalidad de los textos, los partidarios de la *Historia de Genji* son del estilo fluido y elegante, y los partidarios de *anti la Historia de Genji* son del estilo conciso y sencillo; si procuro clasificar más detalladamente, hay algunas variaciones más, pero serán derivaciones de estas dos ramas. Al pensar en algo que se encuentre fuera de estos casos, se me ocurre una a la que denomino tonalidad serena.

En otras palabras, es **un texto sin musicalidad**. La mayoría de los textos escritos hace sentir **una corriente de palabras** en algún modo, sea fluido y elegante, sea conciso y sencillo, sea bueno o malo, pero a veces hay gente que escribe textos en los que el transcurso del tiempo está paralizado. Estos textos tienen un estilo a veces cercano al mencionado en la sección 1. Y, otras veces, al mencionado en la sección 2., por lo que no hay una pauta determinada. Por eso sería un poco difícil que los principiantes fueran capaces de distinguirlo, pero comprenderán, al leerlos bien, que no producen en absoluto **ninguna sensación de dejarse llevar**. Es como un cuadro de un torrente que muestra la corriente pero, en realidad, está inmovilizada con ese aspecto. No obstante, el hecho de no dar la sensación de fluidez no siempre significa que sea un

texto mal redactado. También existe **una prosa excelente con la corriente parada**. Lo más destacado de este tipo de textos es la impresión de agua límpida remansada, rebosante en una balsa que estuviera reflejando con claridad los aspectos de toda la creación de la naturaleza en la superficie del agua, tan tranquila como un espejo. Lo escrito queda tan claro que causa la sensación de que se ponga en orden el interior de la mente de los lectores.

Por lógica general, los que escriben textos sin tonalidad son los que tienen madera de sabio. Por ejemplo, hace mucho tiempo, cuando estaba de moda el *giko-bun*, que emulaba textos de estilo literario clásico, los japonólogos solían elaborar textos en japonés escritos en dicho estilo. Los especialistas conocen muy bien la gramática, el lenguaje y las técnicas referentes a la retórica y son capaces de escribir tanto en estilo fluido y elegante como en estilo lacónico y conciso, según la necesidad o el deseo. Puede parecer que el estilo está bien aplicado y que no hay ningún punto criticable, pero es frío y no evoca la sensación de fluidez que es primordial al leerlo. El tono de todo el texto es apagado, estático, parece como un torrente en un cuadro. Este es un mal ejemplo; como buen ejemplo, hay muchos estudiosos que escriben una prosa excelente que puede compararse con el agua en un remanso. Eso es natural, porque los científicos observan cosas desde un punto de vista objetivo, juzgan conforme a su inteligencia, requieren el equilibrio y la serenidad psicológicos más que la pasión; por lo tanto, sus escritos se van a parecer espontáneamente al aspecto del autor. Se puede atribuir a una cuestión de su naturaleza.

He leído en algún libro que los textos de Kant, el famoso filósofo alemán, son lacónicos, pero dan la impresión de ser brillantes; debería sugerir el tipo de textos que he mencionado previamente. Precisamente, no solo los textos de Kant, sino también los de otros grandes filósofos tendrán que serlo. Gracias a la pluma de estos intelectuales, de prosa excelente, quedan reproducidas las imágenes móviles del mundo, sea guerra, sea explosión o erupción volcánica, sea terremoto, como un solemne cuadro de objetos muertos. Por muy agitada y desordenada que sea la forma, se describe de modo tan majestuoso como una estatua de piedra bien esculpida, al quitar las facetas de confusión y embrollo. Entre los textos de literatos, las obras de los que tienen madera de sabios se inclinan a tener dicho aspecto, y las obras de Sōseki que corresponden a la época de 濛



虚集 [*Yōkyo-shū / Antología de Yōkyo*],<sup>210</sup> sobre todo, 薙露行 [*Kairo iki / El viaje a El Cairo*]<sup>211</sup> y 倫敦塔 (*Rondon-tō / La Torre de Londres*)<sup>212</sup> serían su prototipo. Antes he incluido a Ōgai en el grupo de la *anti-Historia de Genji*, pero tampoco podría decir con claridad que pertenezca al grupo de textos concisos y sencillos. Si me veo obligado a clasificarlo, diría que debe de pertenecer al estilo sereno y calmado. Al echar un vistazo al pasaje de 即興詩人 (*Sokkyō shijin / El improvisador*) que he citado en la página cincuenta y siete,<sup>213</sup> efectivamente me da la impresión de serlo, sin embargo quedará aún más claro si se leen las obras como 阿部一族 (*Abe ichizoku / La familia Abe*),<sup>214</sup> 高瀬舟 [*Takase Bune / El barco del río Takase*],<sup>215</sup> 山椒大夫 (*Sanshō dayū / El intendente Sanshō*)<sup>216</sup> y 雁 (*Gan / El ganso salvaje*).<sup>217</sup>

Así, he terminado una clasificación simple de las tonalidades, pero voy a añadir algo más sobre los puntos que se me ocurren; como una variante de la tonalidad fluida y elegante de la sección 1., hay una que se llama:

#### 4. Estilo de ritmo jovial y despreocupado 飄逸な調子 *hyōitsu na chōshi*

Los ensayos de Minakata Kumakusu<sup>218</sup> y las tesis de Miyake Setsurei<sup>219</sup> son los

<sup>210</sup> 虚集 [*Yōkyo-Shū / Antología de Yōkyo*], publicado 1906. Antología de Natsume Sōseki (1867-1916) que consiste en siete novelas cortas de géneros distintos.

<sup>211</sup> 薙露行 [*Kairo iki / El viaje a El Cairo*], una de las siete novelas cortas que contiene *Yōkyo-shū*, publicada en 1906. Recogió el tema en la Inglaterra medieval y dicen que la imagen de color negro que aparece a través de la obra refleja el estado psíquico de Natsume Sōseki en el momento de escribir la obra.

<sup>212</sup> 倫敦塔 [*Rondon-to / La torre de Londres*], una de las siete novelas cortas que contiene *Yōkyo-shū*, basada en las vivencias del propio Natsume Sōseki en Londres (1900-1902); traducido y publicado por la editorial José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2014.

<sup>213</sup> Dicho pasaje se encuentra en las páginas 61-62 en esta traducción.

<sup>214</sup> 阿部一族 [*Abe Ichizoku / El clan Abe*], una obra de Mori Ōgai (1862-1922), publicado en 1913. El tema trata del suicidio colectivo de vasallos por la muerte de su señor con el fin de demostrar su lealtad; traducido por Jesús Carlos Álvarez Crespo, Gijón, Satori, 2014.

<sup>215</sup> 高瀬舟 [*Takase Bune / El barco Takase*], publicado en 1916 con el tema de un hermano mayor que ayudó a su hermano menor, gravemente enfermo, a suicidarse y luego fue acusado de parricidio.

<sup>216</sup> 山椒大夫 (*Sanshō dayū / El intendente Sanshō*), publicado en 1915. Es un relato de la madre y sus dos hijos, procedentes de una familia noble, vendidos como sirvientes esclavizados en la época de Heian; traducido por Elena Gallego, Zaragoza, Contraseña, 2011.

<sup>217</sup> 雁 [*Gan / El ganso salvaje*], presentado entre 1911 y 1913. La historia se basa en un posible enredo de un joven y la concubina de otro hombre. Es una novela del estilo realista; traducido por Lourdes Porta, Barcelona, El Acantilado, 2009.

<sup>218</sup> Minakata Kumakusu (1867-1941), biólogo. Después de estudiar en los Estados Unidos y viajar por América Central y del Sur, se estableció en Inglaterra. Volvió a Japón el año 1900. Se dedicó a estudios de biología y folclore.

<sup>219</sup> Miyake Setsurei (1869-1945), crítico de sociología. Propuso el nacionalismo propio de Japón oponiéndose a una occidentalización brusca. Siempre criticó al gobierno y los capitalistas desde el punto de vista del socialismo.

textos más cercanos a dicho estilo. No me acuerdo de un buen ejemplo entre las novelas; pero creo que las obras de una cierta época de Mushanokōji Saneatsu<sup>220</sup> y 小妖精伝 [Shō yōsei den / Cuento de una pequeña hada]<sup>221</sup> de Satō Haruo reflejan un poco dicho gusto.

Aunque esta tonalidad es una variante de la fluida y elegante, como indica su denominación, el estilo da la impresión de ser despreocupado e indefinible a la vez que no hay manera de explicar su aspecto técnico. De todos modos, no se debe concebir ningún deseo material para poder escribir textos de este estilo. No podemos hablar de que tengan ambición de escribir una prosa excelente. También se debe prescindir de cualquier heroísmo mundano como, por ejemplo, beneficiar espiritualmente al público o aniquilar males sociales. Es decir, no es recomendable que tengan tenso el espíritu, se jacten o se entusiasmen por algo, sino que han de escribir con desahogo, despreocupación, desenfado y con espíritu de ermitaño. Por lo tanto, no es posible mostrarlo por mucho que se intente. Si alcanzan dicho estado psicológico, pueden crear este ambiente por sí mismos, escriban como escriban, y si quieren alcanzar el nivel referido, una solución rápida sería hacer unos ejercicios de meditación *Zen*.

Sin embargo, este tono es un auténtico gusto de los orientales y no será inconveniente decir que no hay ningún escritor occidental que tenga capacidad para esta espiritualidad.

También, hay un estilo derivado de la tonalidad lacónica y sencilla de la sección 2:

## **5. Estilo de ritmo rudo y poco elaborado ゴツゴツした調子 *gotsugotsu shita chōshi***

Si leen los textos con esta tonalidad sin preparación mental previa, tendrán la impresión de que se trata de un pasaje mal escrito. De hecho, podemos tacharlos de textos mal redactados; pero el punto en que difiere de un texto verdaderamente mal escrito es que el autor redacta, a propósito, textos parecidos a caminos llenos de baches para evitar precisamente una tonalidad fluida y elegante u otra lacónica y concisa. Así

---

<sup>220</sup> Mushanokōji Saneatsu (1885-1976), novelista. Es el escritor representativo de la tendencia humanista, *Shirakaba-ha*.

<sup>221</sup> No se encuentra dato alguno sobre dicha obra.

pues, no es que el autor no comprenda la belleza de la tonalidad. Tiene sentimiento como para poder comprenderlo, pero escribe intencionadamente unos textos difíciles de leer buscando algún objetivo. Teme quizás que los lectores lean de un tirón el texto por estar escrito en una musicalidad fluida y que por ello no presten suficiente atención a cada palabra. Es como si bajaran la corriente de un raudal en una barca. Es un placer el hecho de ir corriente abajo, pero ¿qué aspecto tenía en ambas orillas el paisaje, las montañas, los bosques, los árboles, las colinas, los pueblos y los campos? Si se piensa en ellos después de haber pasado por dicha zona, no recuerdan nada debido a que no les daba tiempo a prestar atención a esos paisajes. Los textos con una cadencia de siete y cinco sílabas son el mejor ejemplo que muestra el defecto causado por lo previamente dicho. Las obras de Bakin pertenecen a este género. Al leer sus obras, el ritmo de texto está bien compuesto, pero da la impresión de que su contenido carece de sentido. Chikamatsu Monzaemon era guionista de teatro de títeres japoneses, *jōruri*, pero indicó en su obra 難波土産 [*Naniwa Miyage / Recuerdos de Naniwa*]<sup>222</sup> que sería mejor evitar el empleo del tono con la métrica de siete y cinco sílabas, dado que proporcionaba un efecto muy difuso. Los escritores del ritmo conciso y sencillo no gustan de textos del ritmo fluido y elegante por esta razón, pero los literatos del ritmo rudo y poco elaborado consideran que incluso los textos del ritmo conciso y sencillo presentan un excesivo aspecto fluido. Es cierto que, comparando con los textos del ritmo fluido y elegante, el estilo conciso y sencillo no suena tan apacible como el primero. Enfatizan en puntos claves al detener el curso del relato y atraen la atención de los lectores hacia aspectos de la historia, como si quisieran grabar en la mente de los viajeros los paisajes de las orillas. Pese a eso, el curso del texto propicia una sensación agradable. No es apacible pero, con ciertos intervalos en la distancia, la corriente rauda choca contra alguna roca y los pasajeros se embriagan en lo refrescante que es el remolino del agua, siendo propensos a desatender la contemplación del paisaje de las orillas. Por esta razón, los escritores del ritmo rudo y poco elaborado piensan que lo mejor es no dar la sensación agradable de la corriente plácida en ningún caso para que se fijen bien en los textos, que se hacen llamar “las orillas”.

---

<sup>222</sup> Es un ensayo que estudia la ideología de Chikamatsu sobre el arte de *jōruri*, teatro de títeres con una música tradicional japonesa que usa la guitarra japonesa *shamisen* y unos cantos, recopilado por su amigo Hozumi Ikan. El dramaturgo distinguía estrictamente el hecho de expresar la belleza a través de las palabras o las escenas y el hecho de exclamar lo bello que es.

Por lo tanto, los literatos de este estilo procuran crear a propósito un ritmo adusto y desagradable. Escriben de manera que provoca choques por aquí y estallidos por allí en cuanto la historia empieza a evolucionar. Al lector le da la impresión de estar pisando piedras, caerse en un agujero o tropezar con la raíz de un árbol continuamente. Sin embargo, queda una impresión inolvidable de esos “agujeros”, “piedras” y “raíces de árboles” debido a la imposibilidad de seguir plácidamente el curso del relato. No es que este modo de escribir no tenga tonalidad alguna como en el caso del ritmo sereno y calmado de la sección 3. Puesto que son conocedores del ritmo por naturaleza, reprimen dicha tonalidad a propósito y, por tanto, se produce ahí una musicalidad seca pero ingeniosa. Para conseguir el tono deseado, no solo hacen ásperos los elementos rítmicos y musicales. También toman otras medidas tales como escribir palabras en las sílabas *katakana* a propósito buscando un efecto visual, emplear una combinación inventada y extraña de las letras, cambiar el modo gráfico de *hiragana* o dejar desconcertante la impresión visual de las letras. Por consiguiente, aparenta un texto infantil, como si lo hubiera escrito una persona un poco corta de inteligencia, pero en cambio posee un buscado **encanto de texto mal compuesto** que resulta atractivo para los lectores.

Al comentar esta forma, puede dar la impresión de que el texto esté lleno de artificios mezquinos y de estar muy manipulado, pero también puede atribuirse a la naturaleza corporal: no es que uno siempre se dedique a hacer trampas, sino que es capaz de escribirlo de forma espontánea. De vez en cuando, yo pretendo cambiar la tonalidad para romper el estereotipo de mi estilo literario, pero el texto queda perverso e incompleto. No es un texto mal redactado, pero no es ni mucho menos atrayente; por el momento, el escritor innato de la tonalidad tosca y destemplada sería únicamente Takii Orishiba.<sup>223</sup>

Creo que ya no es necesario diversificar más y voy a parar aquí; pero me gustaría advertir a los señores lectores que no pretendo que todos los escritores puedan quedar clasificados rígidamente en uno de estos cinco grupos. La constitución corporal es una cosa de nacimiento, pero también se va alterando en función de las circunstancias del momento en que cada uno se encuentra, su edad, y su estado de salud. Por lo tanto,

---

<sup>223</sup> Takii Orishiba (1894-1984), novelista. El nombre verdadero es Kosaku. Poeta de *haiku*. Primero se hizo discípulo de Kawahigashi Hekigotō y luego a Akutagawa Ryūnosuke y Shiga Naoya. Escribió varias novelas con rasgos autobiográficos y novelas psicológicas.

puede ser muy variado, tanto que, por ejemplo, alguien que de joven pertenecía al grupo del ritmo fluido y elegante se convirtió en un escritor del ritmo conciso y sencillo al hacerse mayor, o al contrario. En realidad, hay pocos literatos que pertenezcan íntegramente a única tonalidad, sino que tienen mezclados los ritmos; como ejemplo, un poco de tonalidad fluida y elegante y la mayor parte de la concisa y sencilla, o bien la mitad en tonalidad serena y calmada y la otra mitad en concisa y sencilla. Kōda Rohan es tan erudito como Ōgai, pero el ritmo del primero no es ni sereno ni sosegado sino, más bien, apasionado y entusiasta; es una mezcla del ritmo fluido y elegante y al mismo tiempo conciso y sencillo.

Cada estilo tiene su virtud así que de lo íntegro hay que captar el aspecto purificado y recto, y de lo mezclado se ha de disfrutar del gusto multilateral y variado; no se puede decir en una palabra cuál es mejor. Aunque no haya leído las obras de Goethe en idioma original, la impresión que me dieron las traducciones en inglés o japonés es que una misma frase, dependiendo del punto de vista, en un momento muestra aspectos del ritmo fluido y elegante, en otro momento conciso y sencillo o sereno y calmado. Me parece que el texto tiene suficientemente provisión de virtudes en esas tres tonalidades. Este es un texto excelente que se encuentra raramente y atestigua la riqueza de sus dotes literarias.

## **En cuanto al estilo**

El estilo quiere decir la forma o el aspecto de textos, pero la verdad es que ya he argumentado casi todo lo referente al tema en el capítulo anterior *En cuanto a la musicalidad del texto*. Porque, tanto la musicalidad como el estilo, son como una misma cosa. El resultado es que se los contempla desde puntos de vista distintos, pero en sustancia no hay diferencia. Si se considera que el modo de escribir un texto es un cierto curso de palabras y se comenta desde el punto de vista de la sensación audiovisual se trata de la tonalidad, pero si se juzga que dicho curso es su aspecto, ello pasa a ser el estilo. Por lo tanto, también se pueden llamar estilo fluido y elegante, el conciso y sencillo y el sereno y sosegado, en lugar del ritmo fluido y elegante, el conciso y sencillo y el sereno y calmado, respectivamente.

Sin embargo, hay varias medidas para saber la naturaleza de objetos. Para cortar una pieza de tela, se puede hacer tanto con las antiguas medidas japonesas,

*kujira-jaku*, como con las medidas occidentales por metros. De forma semejante, no sólo se pueden clasificar los textos basándose en la musicalidad, sino también basándose en el estilo como el de texto literario 文章体 *bunshō-tai*, el de lenguaje coloquial 口語体 *kōgo-tai*, el de expresión japonesa 和文体 *wabun-tai* o el mixto de expresión sinojaponesa 和漢混交体 *wakan konkō-tai*. Por lo general, el "estilo literario" significaba optar por clasificar según determinada forma de escribir.

Si seguimos de conformidad con el modo de clasificación, hoy en día solo se emplea de manera general un tipo de estilo: el de lenguaje coloquial. Hasta mediados de la era Meiji (1868-1912) se aplicaba en los textos novelísticos **un estilo llamado 雅俗折衷體 *gazoku setchū-tai***,<sup>224</sup> que daba al estilo literario de lenguaje coloquial un matiz de texto explicativo; sin embargo, hoy día este estilo también ha desaparecido por completo.

Por consiguiente, si hay que clasificar forzosamente, el estilo literario de lenguaje coloquial se puede diversificar aún más. De forma provisional, lo divido en las cuatro formas siguientes:

1. **Estilo de conferencia, 講義體 *kōgi-tai***
2. **Estilo de lenguaje militar, 兵語體 *heigo-tai***
3. **Estilo de mensaje verbal, 口上體 *kōjō-tai***
4. **Estilo de conversación, 會話體 *kaiwa-tai***

Hemos denominado el estilo literario de lenguaje coloquial o de unificación de la lengua oral y de la escrita al estilo que se emplea en nuestros tiempos pero, en sentido estricto, no escribimos tal y como pronunciamos verbalmente. Al comparar el estilo literario clásico, se aproximan mucho al lenguaje coloquial; sin embargo, aún queda bastante trecho entre la lengua hablada auténtica, de modo que este se puede considerar como una especie de estilo literario. Con lo cual, mi método de clasificar se basa en el nivel diferencial entre los estilos y el lenguaje hablado auténtico; quizá, la denominación no sea muy apropiada, pero pienso llamarlos de esta manera, ya que no se me ocurren otros nombres más adecuados.

---

<sup>224</sup> Es un estilo literario que se escribía mezclando japonés literario clásico para el texto explicativo y japonés literario de lenguaje coloquial para textos de conversaciones.

## 1. Estilo de conferencia, 講義體 *kōgi-tai*

Esta forma es, de hecho, la más alejada de la lengua oral real y, por tanto, más cercana al estilo literario.

Ahora bien, supongamos que vamos a traducir al estilo literario de lenguaje coloquial un texto como el siguiente:

彼は毎日学校へ通ふ。 (*Kare wa mainichi gakkō he kayou / Él va a la escuela cada día*)

Si empleamos el estilo de conferencia, una frase en presente tan sencilla como ésta queda exactamente igual que en el estilo literario:

彼は毎日学校へ通う。 (*Kare wa mainichi gakkō he kayou / Él va a la escuela cada día*)<sup>235</sup>

Pero si la pasamos al pasado puede ser:

彼は毎日学校へ通ひたりき。 (*Kare wa mainichi gakkō he kayohitariki / Él iba a la escuela cada día*)

y se convierte en:

彼は毎日学校へ通った。 (*Kare wa mainichi gakkō he kayotta / Él iba a la escuela cada día*)

En futuro, la frase:

彼は毎日学校へ通ふらん。 (*Kare wa mainichi gakkō he kayofuran / Él irá a la escuela cada día*)

pasa a ser:

---

<sup>235</sup> Hay una diferencia de escritura entre una y otra en japonés: la letra ふ (*fu*) y う (*u*). Sin embargo, son fonéticamente iguales. La ortografía antigua existió hasta después de la Segunda Guerra Mundial, pero fue modificada e introducida la ortografía actual como una de las medidas para democratizar el país por las directrices del Cuartel General de las Potencias Aliadas, liderado por los Estados Unidos.

彼は毎日学校へ通うであらう。(Kare wa mainichi gakkō he kayoudearō / Él irá a la escuela cada día)

También, las frases que terminan con adjetivos en infinitivo como las siguientes:

彼は賢し。(Kare wa kashikoshi / Él es inteligente)

彼は賢かりき。(Kare wa kashikokariki / Él fue inteligente)

se convierten en:

彼は賢い。(Kare wa kashikoi / Él es inteligente)

彼は賢かった。(Kare wa kashikokatta / Él fue inteligente)

Son las formas más simples del estilo de conferencia pero en realidad, las frases con el fin de enfatizar su final, quedan como sigue y suelen transformarse añadiendo のである (*nodearu*), のであった (*nodeatta*), のだ (*noda*) y だった (*datta*).<sup>226</sup>

彼は毎日学校へ通うのである。

(Kare wa mainichi gakkō he kayou nodearu / Él va a la escuela cada día)

彼は毎日学校へ通うのであった。

(Kare wa mainichi gakkō he kayou nodeatta / Él va a la escuela cada día)

彼は毎日学校へ通ったのである。

(Kare wa mainichi gakkō he kayottanodearu / Él iba a la escuela cada día)

彼は毎日学校へ通ったのであった。

(Kare wa mainichi gakkō he kayottanodeatta / Él iba a la escuela cada día)

彼は毎日学校へ通うのだ。

(Kare wa mainichi gakkō he kayounoda / Él va a ir a la escuela cada día)

彼は毎日学校へ通うのだった。

(Kare wa mainichi gakkō he kayounodatta / Él va a ir a la escuela cada día)

---

<sup>226</sup> Son la partícula de relación y los finales conjugados del verbo auxiliar の (*no*) y です (*desu*) en presente y en pasado, respectivamente. Estas formas son informales.



彼は賢いのである。(Kare wa kashikoi nodearu / Él es inteligente)

彼は賢いのであった。(Kare wa kashikoi nodeatta / Él es inteligente)

彼は賢かったのである。(Kare wa kashikokatta nodearu / Él fue inteligente)

彼は賢かったのであった。(Kare wa kashikokatta nodeatta / Él fue inteligente)

Nosotros no empleamos habitualmente estas formas para hablar con la gente pero, cuando hacemos una conferencia ante público o cuando un profesor imparte clases situado encima de tarima, es normal emplear este estilo que da una impresión un poco ceremoniosa.

Por lo general, los textos están más dedicados a un público indeterminado que hacia individuos concretos, y es natural que se recurra al estilo de conferencia. La mayoría del texto de estilo en lenguaje coloquial, que se difunde hoy en día, es este. Por lo tanto, no hay inconveniente en decir que los textos en estilo de conferencia es lo mismo que los en estilo de lenguaje coloquial moderno y, la época posterior a la aparición de Rohan y Kōyō, se corresponden con dicho estilo la mayoría de las obras de prosa de destacados escritores en las eras Meiji y Taishō.

## 2. Estilo de lenguaje militar, 兵語體 *heigo-tai*

En este estilo se añade *であります* (*dearimasu*) o *でありました* (*dearimashita*) en lugar de *である* (*dearu*) o *であった* (*deatta*).<sup>227</sup> Las formas más simples de este estilo quedan como sigue:

彼は学校へ通います。(Kare wa gakkō he kayoimasu / Él va a la escuela)

彼は学校へ通いました。(Kare wa gakkō he kayoimashita / Él iba a la escuela)

彼は賢くあります。(Kare wa kashikoku arimasu / Él es inteligente)

pero, en su lugar, modificando *のである* (*nodearu*) o *のであった* (*nodeatta*) del estilo de conferencia por *あります* (*arimasu*) o *ありました* (*arimashita*),<sup>228</sup> y las frases quedan:

<sup>227</sup> Los cuatro finales conjugados del verbo *です* (*desu*) representan el tiempo: en presente informal, en pasado informal, en presente formal y en pasado formal, respectivamente.

<sup>228</sup> Prácticamente, estos cuatro verbos conjugados en forma enfática son iguales: consisten en la partícula relacionante *の* (*no*) y el verbo auxiliar *です* (*desu*).

通うのであります。(Kayou nodearimasu / frecuente, va)

通ったのであります。(Kayotta nodearimashita / frecuentaba, iba)

賢いのであります。(Kashikoi nodearimashita / era inteligente)

Esta forma de hablar se emplea cuando un soldado responde a su superior en el ejército y da la sensación de cortesía y obediencia aunque parezca demasiado ceremonioso. Por lo tanto, se usa bastante puesto que suena más atento y familiar que el estilo de conferencia, pese a que está no muy difundido; 大菩薩峠 [Daibosatsu tōge / *El paso montañoso de Daibosatsu*]<sup>229</sup> de Nakazato Kaizan<sup>230</sup> y este ensayo mismo pertenecen al estilo en cuestión.

### 3. Estilo de mensaje verbal, 口上體 *kōjō-tai*

En dicho estilo, se usan ございます (*gozaimasu*) o ございました (*gozaimashita*) en lugar de あります (*arimasu*) o ありました (*arimashita*) y resulta ser más cortés que el estilo de lenguaje militar.

Esta forma de hablar, aún hoy en día, se emplea a menudo cuando la gente de ciudad asiste a algún evento importante o a alguna ceremonia oficial y pronuncia un discurso o intercambia saludos. Si uno tiene un comportamiento demasiado cortés no se contenta solo con la forma de tipo conferencia normal, por ejemplo:

通うのでございます。(Kayou node gozaimasu / frecuente, va)

通ったのでございました。(Kayotta node gozaimashita / frecuentaba, iba)

sino que también añade algo del estilo de lenguaje militar:

通いますのでございます。(Kayoimasu node gozaimasu / frecuentaba, iba)

通いましたのでございました。(Kayoimashita node gozaimashita / frecuentaba, iba)

---

<sup>229</sup> 大菩薩峠 [Daibosatsu-tōge / *El paso montañoso de Daibosatsu*]: se publicó entre 1913-1941, la obra no está acabada y consiste en 42 volúmenes. Relata los avatares de un samurái solitario con el fondo de la época confusa y de transición en las eras de Shōgunato de Tokugawa (Edo) y Meiji.

<sup>230</sup> Nakazato Kaizan (1885-1944). Novelista. Nacido en Tokio. Quedó absorto en las ideologías budistas. Introdujo el género esotérico en la literatura popular.

En el caso más extremo diría *ございますのでございます (gozaimasu node gozaimasu)*.<sup>231</sup> Esto es demasiado redundante y difuso; creo que Kubota Mantarō empleó una vez esta forma, pero no es muy frecuente su uso, a menos que sea un escritor muy peculiar el que quiera emplear dicho estilo.

Sin embargo, referente a la redundancia, no solo el estilo de mensaje verbal, sino también el estilo de conferencia y el de lenguaje militar muestran la tendencia negativa mencionada. Es porque cuando se acostumbra a escribir *あるのである (aru node aru)*, *あるのであった (aru node atta)*, *あったのであった (atta node atta)*, *あるのでありました (aru node arimashita)* o *ありましたのであります (arimashita node arimasu)*<sup>232</sup> pese a que es suficiente con escribir *ある (aru)* o *あった (atta)*, al escritor le da la sensación de que el estilo no está completo y el texto le resulta difuso sin querer. Aunque hay casos convenientes, los tres estilos mencionados previamente suelen repetir la partícula de finalización como *る (ru)*, *た (ta)*, *だ(da)* y *す (su)* y debe tenerse en cuenta un defecto a causa de la carencia de variantes de terminaciones en comparación con las del estilo literario clásico. Por consiguiente, se llega a la conclusión de que hay que proponerse escribir de forma tan libre como se habla verbalmente, sin emplear estilos tan esteotipados o autoritarios como los expuestos anteriormente, y eso es:

#### 4. Estilo de conversación, 会話體 *kaiwa-tai*

**Este es, verdaderamente, un estilo literario de lenguaje coloquial.**

De hecho, cuando ustedes hablan de modo habitual, los finales de las frases son ricos en variación de sonidos. Por ejemplo, seguro que no dirán como es debido *彼は毎日学校へ通う (kare wa mainichi gakkō he kayou / él va a la escuela cada día)*. Añadirán varias sílabas como *通っているさ (kayotte iru sa)*,<sup>233</sup> *通うんでね (kayoun de ne)*, *通いますよ (kayoi masu yo)* o *通うんだからなあ (kayoun dakara naa)*.<sup>234</sup> Si son mujeres las que hablan, la sílaba añadida podría ser *通うわ (kayou wa)*, *通うわよ (kayou wayo)*,

<sup>231</sup> La frase significa literalmente: “es que es”. Gramaticalmente, no tiene sentido.

<sup>232</sup> La palabra *ある (aru)* significa “ser”, “estar” o “haber” depende del contexto. Por lo tanto, las frases pueden significar, según el tiempo, literalmente “es que es”, “hay que hay” en presente, y “fue que fue”, “era que era”, “hubo que hubo” o “había que había” en pasado.

<sup>233</sup> El verbo *通う (kayou)* significa “ir” y según la función del sujeto, la forma conjugada puede variar.

<sup>234</sup> Las cuatro sílabas finales *さ (sa)*, *ね (ne)*, *よ (yo)* y *なあ (naa)* sirven para enfatizar y la diferencia, si la hay, es que la última *なあ (naa)* puede expresar una especie de admiración hacia su interlocutor o lamento hacia sí mismo.

通いますの (*kayoi masu no*) o 通いますのよ (*kayoi masu noyo*) pero estas sílabas さ (*sa*), ね (*ne*), よ (*yo*), なあ (*naa*), わ (*wa*), わよ (*wayo*), の (*no*) o のよ (*noyo*) no son partículas que se colocan de modo negligente: enfatizan o suavizan el final de la palabra o transmiten sentimientos sutiles que no se quieren demostrar con claridad como, por ejemplo, ironía, simpatía, sarcasmo o antífrasis. Antes he comentado que al expresarse verbalmente se cuenta con elementos como la voz del hablante, el intervalo entre palabras, la mirada, los semblantes y las gesticulaciones, pero en el texto no existe tal factor; no obstante, **estas sílabas** compensan los elementos que no existen en los textos y **cumplen el papel de evocar en la imaginación de los lectores la voz o la mirada del autor**. Seguramente ustedes se imaginarán una voz masculina si se ha escrito 通うんだからね (*kayoun dakarane / voy*) y una voz femenina si leen 通いますのよ (*kayoimasu noyo / voy*). Pensando en ello, es posible distinguir el sexo del autor según los sonidos.

**Es la ventaja que únicamente el lenguaje coloquial de la lengua japonesa posee, el hecho de que sean distintos los lenguajes masculino y femenino.** No se encontrará en otros idiomas del mundo ningún ejemplo parecido al caso del idioma japonés.

En inglés, se puede imaginar que el personaje que está hablando es hombre o mujer al oír la voz que dice:

He is going to school every day.

(彼は毎日学校へ通う / *Kare wa mainichi gakkō he kayou / Él va a la escuela cada día*)

pero al leer esta frase es difícil de determinar si ha sido escrito por un hombre o por una mujer. En cambio, escrito en estilo de conversación japonés, puede distinguirse perfectamente.

No es que exista realmente un determinado estilo llamado *de conversación*, sino que se emplea mezclando diversos estilos como el de conferencia, el de lenguaje militar y el de mensaje verbal. No importa que interrumpa una frase en medio o que empiece a medias tintas en un texto. Por lo tanto, se puede terminar la frase con un sustantivo o con un adverbio; es muy diverso el tipo de palabra con la que finaliza una frase. Voy a intentar poner en orden de nuevo estas características:

- 1) **la manera de expresar es libre.**
- 2) **el sonido de la última sílaba de la frase es variado.**
- 3) **se nota, de verdad, la entonación del hablante y hace que el lector imagine sus emociones y semblantes.**
- 4) **se distingue el sexo de la persona que escribió el texto.**

Supongo que el dicho de Satō Haruo “hay que escribir un texto tal y como lo expresas verbalmente” sería el fruto en el que se han advertido estas ventajas, pero también tiene sus propios límites. Si en realidad escribiera tal como se habla, habría tal derroche de palabras e inconvenientes tales como redundancias innecesarias, lenguaje inculto o confusión contextual, entre otros, como los que podemos apreciar al leer los textos taquígrafados de las asambleas.

Me esfuerzo en encontrar manera alguna de aplicar el estilo libre de conversación a un texto de japonés moderno al pensar en lo poco prácticos que son los estilos de conferencia y de lenguaje militar. Además, dicho estilo no se emplea en textos comunes, aunque se suele encontrar en correspondencia privada, sobre todo, en la de las colegialas. Naturalmente, se usa para anotar recitaciones dramáticas de hechos históricos, 講談 *kōdan*, y cuentos cómicos tradicionales, 落語 *rakugo*. Así pues, no sería un experimento inútil emplear dicho estilo para escribir no solo novelas, sino también redactar tesis y observaciones y, con ello, estudiar poco a poco el método y el límite de su aplicación.

Hoy día hemos perdido la costumbre de leer en voz alta, pero no es posible leer sin tener en cuenta la voz. Ya he comentado en la página veintiuno que la gente pronuncia en su fuero interno en voz alta y lee escuchando dicha voz con el oído mental; **no obstante, sobre la cuestión de qué voz, masculina o femenina, se imagina mientras lee, nosotros los varones nos imaginamos una voz masculina (en la mayoría de casos, la propia voz) cuando leemos**, aunque no se sabe cómo será el caso de las lectoras y no nos importa si es hombre o mujer quien ha escrito el texto. Sin embargo, ¿cómo quedaría si se percibe el sexo de la autoría en todos los textos? **Probablemente, lo leeríamos escuchando una voz masculina si la autoría se atribuye a un hombre o una voz femenina si quien escribió el**

texto fue una mujer. Pensando en esta cuestión, es muy conveniente aplicar el estilo de conversación en el texto.

### En cuanto al aspecto

Por lo que respecta al aspecto de textos, en este capítulo voy a clasificar a los elementos visuales del texto como sigue:

- a) los *furigana*, las letras minúsculas que se colocan al lado de una palabra en caracteres chinos para ayudar a pronunciarlas, y los 送り仮名 *okurigana*, las sílabas que no corresponden a la pronunciación de un carácter chino pero es necesario para formar una palabra
- b) el modo de emplear los caracteres chinos, *kanji*, y los alfabetos silabarios japoneses, *kana*
- c) la cuestión de las formas de letras de molde
- d) la puntuación

Yo he comentado en la página diecisiete que la lengua es imperfecta y no tenemos inconveniente en completar la falta de expresiones aprovechando todos los elementos que llaman la atención a la vista y al oído de lectores. También me he referido en la página diecinueve a que el aspecto visual de la forma de las letras ejerce una influencia en el contenido del texto, sea negativa o positivamente, y es natural que se considere que dicha influencia sea coherente con el objetivo de escribir un texto, puesto que la influencia resulta aún más evidente cuando se emplean mezclando ideogramas y fonogramas como en el caso de nuestro idioma. Por lo tanto, el aspecto de textos se puede interpretar como una parte del texto en sí y no se debe descuidar.

#### a) La cuestión de los *furigana* y los *okurigana*

Una vez, el difunto Akutagawa Ryūnosuke dijo: “el método más conveniente para los lectores es añadir letras 振り仮名 *furigana* para facilitar la pronunciación a todas las palabras”. Esta es, aparentemente, una opinión muy razonable y no es solo respetuoso para los lectores, sino también menos molesto para los autores.

Por ejemplo, tengo una obra que se titula 二人の稚児<sup>235</sup> que querría que leyeran como フタリノチゴ (*Futari no chigo*), pero hubo una persona bastante culta que lo leyó ニニンノチゴ (*Ninin no chigo*). Aunque este tipo de errores no son agradables para los autores, suelen ocurrir en textos de estilo literario de lenguaje coloquial en nuestro idioma. De hecho, he escrito ahora mismo 好い気持ち<sup>236</sup> pero algunas personas pronunciarán esta palabra ヨイキモチ (*yoi kimochi*) y otras イイキモチ (*ii kimochi*). Lo más complicado es que son más equívocas las letras fáciles de leer que las difíciles; estas tienen una lectura casi determinada, y si los lectores no saben cómo leerlas optarán por consultar el diccionario o prestarán más atención al leerlas. En cambio, cuando emplean letras fáciles de leer, los autores suelen descuidar el poner letras auxiliares *furigana* para facilitar la pronunciación y además hay veces que, aunque consulten el diccionario, se van a encontrar con varias formas de pronunciación. Como ejemplo cercano a nosotros, la letra 家 (*casa / hogar*) no se sabe si se lee イエ (*ie*) o ウチ (*uchi*), a menos que lleve puestas las letras auxiliares. También, la palabra 矢張<sup>237</sup> se lee ヤハリ (*yahari*) o ヤッパリ (*yappari*), la 己一人<sup>238</sup> es オレヒトリ (*ore hitori*), オノレヒトリ (*onore hitori*) o オノレイチニン (*onore ichinin*); 如何 (¿cómo?) sería イカガ (*ikaga*), イカン (*ikan*) o ドウ (*dō*) y la 何時<sup>239</sup> se pronuncia ナンドキ (*nandoki*) o イツ (*itsu*); ya que estas palabras se pueden leer de todas las maneras que he indicado previamente, no se puede decir que sea errónea la pronunciación elegida, aunque no sea conforme a la pretensión del autor ni tampoco tiene nada que ver con el nivel educativo de los lectores. No obstante, en una obra literaria de textos refinados, estas distintas maneras de pronunciar, sean adecuadas o no, y aun siendo aparentemente insignificantes, a veces poseen una influencia importante sobre el ritmo y el ambiente contextual, y es natural que nosotros los autores nos pongamos meticulosos con estos detalles. Pensando en estos aspectos, un método garantizado sería poner letras auxiliares *furigana* para facilitar la pronunciación de todas las palabras.

---

<sup>235</sup> 二人の稚児 [*Futari no chigo / Los dos monaguillos*], publicado en 1918 por Chūō Kōron, Tokio.

Describe dos monaguillos de un templo budista como protagonistas, representando en los dos niños la doble personalidad del bien y del mal, y su enfrentamiento y la rivalidad interno.

<sup>236</sup> Se pronuncia “yoi kimochi” o “ii kimochi” como vemos en el texto. Significa “agradable” o “cómodo”.

<sup>237</sup> La segunda pronunciación “yappari” es una forma enfatizada y la palabra significa “como se imaginaba” o “a fin de cuentas”.

<sup>238</sup> Se puede pronunciar en varias formas, como se ve en el texto, y su significado es “yo solo”, “solitario” o “a solas”.

<sup>239</sup> La palabra significa “en qué momento” o “cuándo”, y depende del contexto también puede significar “¿a qué hora?”.

Llegados a este punto, se produce la cuestión de la forma de las letras; si se decide poner **letras auxiliares en todas las palabras**, 総振り仮名 *sō-furigana*, para facilitar la pronunciación, hay que sacrificar el placer visual que aporta la belleza del impreso. Porque el tamaño de las letras que se emplean en la actualidad en la prensa y las revistas dificulta la caligrafía japonesa que incluye muchos caracteres chinos, difiriendo aquí de las letras europeas. Los caracteres pequeños con muchos trazos quedarán borrosos, y en ellos no se podrán distinguir los trazos de la escritura con claridad. Sea mucha o poca la cantidad de tinta empleada, a menos que se imprima utilizando papeles de buena calidad y con letras de molde recién acuñadas, la forma de las letras quedará fea, de lo que se desprende que no se puede disfrutar del encanto que poseen los caracteres chinos, aunque queden más o menos legibles. Esta tendencia se hace cada vez más evidente y, por ello, hoy día se emplean letras de molde de tamaño más pequeño y de trazos muy finos, si las comparamos con las de la era Meiji en la que se utilizaban letras del tipo cinco y se montaban páginas con más espacio. Los periódicos van aumentando más las columnas, por lo que hacen acuñar letras de molde de tamaño especialmente bajas con el fin de estrechar el espacio del final de la línea. Solo con esto la página ya se ve negruzca y poco estética; si además se pusieran unas letras auxiliares más pequeñas al lado, las páginas se convertirían en una masa negra. Por lo tanto, hoy en día, incluso los periódicos más vulgares han llegado a poner limitación al número de emplear letras auxiliares *furigana* para evitar su aspecto poco interesante y la molestia de la tarea.

La impresión de libros, normalmente, es más nítida que las publicaciones periódicas, y la forma de las letras también está mejor elaborada, así que no habría inconveniente en poner letras auxiliares *furigana* al lado de todos los caracteres chinos de los textos de ritmo fluido y elegante de algunas obras literarias como las de Izumi Kyōka, las de Uno Kōji o las de Satomi Ton, porque los textos de dicho estilo no pretenden que cada letra quede clara, sino que requieren que los lectores lean el texto de manera global. Por esto, es un buen método indicar la pronunciación de las letras para que la lectura no quede detenida al encontrar una letra difícil de leer. No solo eso; las letras auxiliares *furigana* ayudan a suavizar el aspecto cuadrado de los caracteres chinos



y dejar ambigua la parte unida en las palabras en *hiragana* y caracteres chinos.<sup>240</sup> En cambio, el efecto que aportan las letras auxiliares *furigana* es un serio perjuicio en textos de ritmo conciso y sencillo, puesto que en este estilo se requiere que el aspecto de la superficie del texto sea limpia, y el espacio, aparte de la superficie ocupada por las letras necesarias, tiene que quedar de un blanco immaculado. Un pequeño punto negro que se encuentre en torno a una letra de molde rompe el encanto. Al mismo tiempo, los autores no dan ninguna importancia a que los lectores se queden retenidos al tropezar con una letra difícil de leer; al contrario, consideran que eso sirve para profundizar más en la impresión del texto. Se puede decir lo mismo con el estilo del ritmo sereno y calmado que requiere más sencillez y blancura en la superficie de las páginas que en el caso del de ritmo conciso y sencillo, puesto que su estilo induce a un ambiente intelectual, y si 薙露行 [*Kairo iki / El viaje al El Cairo*]<sup>241</sup> de Sōseki hubiera sido impreso poniendo letras auxiliares en todas las letras *sō-furigana*, su valor artístico hubiese quedado reducido a la mitad.

Los trabajadores de imprenta llaman ルビ *rubi* a estas letras auxiliares para facilitar lecturas y denominan 総ルビ付き *sō-rubi tsuki* al texto con letras auxiliares en todos los caracteres chinos o パラルビ *para-rubi* a las letras auxiliares puestas en algunas letras que la necesiten. Las obras literarias contemporáneas son las que más se emplean *para-rubi*. No obstante, es inesperadamente difícil determinar la pauta que ha de seguirse para poner las letras auxiliares *rubi* en algunos caracteres y en otros no. Porque, como he dicho antes, las letras fáciles de leer son a veces más complicadas de tratar que las difíciles de pronunciar, y se suele producir un error de lectura en pasajes que ni siquiera el autor se imaginaba. Hace tiempo yo mismo me impuse un criterio y decidí no poner las auxiliares *rubi* en los caracteres que los lectores podrían saber cómo leer si consultaban un diccionario, y colocarlas sólo en palabras que ya he comentado previamente, como 家, 如何, 何時, 己, 一人 o 二人. Sin embargo, también aquí existe un inconveniente, porque el hecho de poner イエ (*ie*) al lado del carácter no indica que el autor desea que lean siempre el carácter 家 como イエ (*ie*). Incluso, en una misma obra, el autor quiere que en un pasaje lean イエ (*ie*) y en el otro ウチ (*uchi*), por tanto,

---

<sup>240</sup> Una palabra, como por ejemplo, 憂鬱な日々 (*yūutsu na hibi*: los días melancólicos). Son caracteres chinos excepto la tercera letra y los dos primeros caracteres son tan difíciles de leer que suelen llevar las letras auxiliares *furigana*.

<sup>241</sup> Véase la nota de pie 122 de la página 95.

ha de poner la letra auxiliar en todos los caracteres de 家 para distinguir en cada caso el tener que leer イエ (*ie*) o leer ウチ (*uchi*). Además, son varios los tipos de caracteres que presentan dicha necesidad, y si se decidiera a poner *rubi* en todos esos caracteres sería bastante complicado y, encima, la apariencia quedaría afectada.

De todos modos, no conviene usar las letras auxiliares *furigana* en cualquier caso, y si se acuerda que no las pondremos excepto en los casos imprescindibles, aparecen nuevos problemas difíciles de resolver: el primero son 送り仮名 **okurigana**, las sílabas que no corresponden a la pronunciación de un carácter chino pero es necesario para formar una palabra.

Si se pusieran las letras auxiliares *furigana* a todas las palabras, conforme a la opinión de Akutagawa, las sílabas *okurigana* las podríamos olvidar en palabras como nombres, que no conjugan el final de palabra, y pensar en añadirlos solo en los finales conjugados de verbos, adjetivos y adverbios siguiendo la regla del empleo de *kana* según está determinado por la gramática japonesa. No obstante, si se prescinde de letras auxiliares *furigana*, surgirán otras cuestiones que no se resuelven solo con la gramática. Por ejemplo, la palabra コマカイ (*komakai*) será correcta si se escribe:

細い

Pero es posible que se lea ホソイ (*hosoi*) si está escrito de esa manera. Para evitar dicha posibilidad hay que escribir:

細かい<sup>20</sup>

Entonces, es natural que piensen que también se habrá de escribir 短かい (*mijikai* / *corto*) o 柔かい (*yawarakai* / *blando, suave*) cuando son correctas 短い y 柔い respectivamente para unificar el modo de escribir. Lo mismo es que hay que escribir:

苦しい

---

<sup>20</sup> Cuando se lee “HOSOI” significa “delgado” o “fino” y cuando se lee “KOMAKAI” el significado es “minucioso”, “menudo” o “escrupuloso”; aunque se escribe con el mismo carácter chino, dependiendo de las sílabas *okurigana*, el significado puede variar.

la palabra クルシイ (*kurushii* / *doloroso, angustiado*) para evitar que lean ニガイ (*nigai* / *amargo*) cuando se tiene que escribir:

苦い

y también, 酷い (*mugoi*) debería escribirse:

酷ごい

para que no se lea ヒドイ (*hidoi* / *terrible, horroroso*) la palabra 酷ごい (むごい) (*mugoi* / *cruel, inhumano*). 賢い debería ser 賢こい (*kashikoi* / *inteligente, listo*) para que no se lea サカシイ (*sakashii* / *astuto*)<sup>23</sup>.

Con lo observado hasta aquí, llegamos a la conclusión de que los adjetivos que tienen la raíz similar, como estos adjetivos previamente citados, deben mostrar el mismo tipo de *okurigana*, o si no causarán un desorden gramatical. Así pues, vemos que no hay inconveniente en escribir todos los adjetivos como 長がい (*nagai* / *largo*), 清よい (*kiyoi* / *puro o inocente*) o 明るい (*akarui* / *alegre o luminoso*) o que puede dejarse la cuestión al capricho de cada autor de un texto. Pasa lo mismo con verbos: la palabra ア  
ラワス (*arawasu* / *aparecer, hacer aparición*) sería correcto escribirla 現す, pero si tuviéramos la frase,

観音様がお姿を現して

(*Kannon-sama ga o-sugata wo arawashite* /

*La divinidad Kwannon hizo su aparición*)

habrá gente que leerá アラワシテ (*arawashite*) y otra que dirá ゲンジテ (*genjite*). Por eso, si se escribe 現わして (*arawashite*) se podrá evitar el posible error de lectura.

También, si la frase アワヲクラッテ (*awa wo kuratte*) se escribe como sigue:

泡を食ッて (atolondrado, aturrullado)

<sup>23</sup> En japonés "SAKASHII" puede tener sentido negativo, como "taimado" o "tramposo".

habrá mucha gente que lea アワヲクツテ (*awa wo kutte*). Así que lo mejor será escribir como sigue:

泡を食らって (*Awa wo kuratte*)

Con todo esto, resulta correcto poner las sílabas *okurigana* como 働らいて (*hataraitte / trabajando*), 眠むって (*nemutte / durmiendo*) o 勤とめて (*tsutomete / trabajando*), pero también se dará por sentado la posibilidad del libre arbitrio de cada uno.

Como acabamos de ver, no se limitan solo a verbos y adjetivos los casos que necesitan del sonido de la raíz en forma de sílabas *okurigana*. También suele ocurrir a menudo con los nombres. Yo procuraba escribir 誤り (*ayamari / error, fallo*)<sup>24</sup> puesto que temía que los lectores leyeran アヤマチ (*ayamachi*) en el carácter 誤, y luego adquirí la costumbre de poner las sílabas *okurigana* en los nombres derivados de verbos. Así mismo, ya que el carácter 後 se puede leer tanto ノチ (*nochi / después, más tarde*) como アト (*ato / después, detrás*) y ウシロ (*ushiro / detrás, tras*), cuando deseo que se lea ウシロ (*ushiro*), incluso hoy día, escribo 後ろ (*ushiro*). Si deseaba que no leyeran el carácter 先 como セン (*sen / antes*) sino que leyeran サキ (*saki / más adelante*), escribía 先き (*saki*) y 先つき (*sakki*) o 先つき (*sakki*) para que leyeran サツキ (*sakki / antes, hace poco*), pero me parecía absurdo y últimamente lo he corregido escribiendo simplemente en *kana*. No obstante, se suele ver muy a menudo semejantes casos tan absurdos como estos en periódicos y revistas; un caso extremo es lo que vi escrito:

少くない (*sukunakunai / no pocos*)

en lugar de debería poner letras auxiliares *rubi* para facilitar la pronunciación:

すくな

少くない (*sukunakunai*)<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Se lee “ayamari” y significa “error” o “fallo”.

<sup>25</sup> La pronunciación correcta de este carácter chino es “SUKUNAI” y las sílabas “SUKUNA” se incluyen en el *kanji* y la sílaba que corresponde a la *okurigana* es solo “I”. Por lo tanto, la forma negativa de este adjetivo es “SUKUNAKUNAI” e, igual que en la forma afirmativa, las sílabas “SUKUNA” sigue

hay gente que lo ejecuta de esta manera:

す

少なくない (sukunakunai)

Dado el error cometido al poner expresamente las letras auxiliares, resultaría ser objeto de risa, pero que no se puede dejar zanjado tomando como burla el sopesar aspectos anteriormente mencionados.<sup>246</sup>

Aquí he enumerado solo dos o tres puntos inconvenientes de las sílabas *okurigana* que se me ocurrieron, pero sería interminable si empezara a averiguar el desorden y la contradicción del uso de dichas sílabas en textos de estilo literario de lenguaje coloquial de nuestros tiempos. Me doy cuenta de que era destacable la opinión de Akutagawa de poner letras auxiliares en todas las palabras, pero se hace más complejo cuando se involucra la cuestión **del empleo de caracteres chinos**.

## b) El modo de emplear caracteres chinos y las sílabas *kana*

En primer lugar, presten la atención a las siguientes palabras que tienen dos pronunciaciões:

生物	イキモノ／セイブツ	(ikimono / seibutsu)
食物	クイモノ／ショクモツ	(kuimono / shokumotsu)
帰路	カエリミチ／キロ	(kaerimichi / kiro)
振子	フリコ／シンシ	(furiko / shinshi)
生花	イケバナ／セイカ	(ikebana / seika)
捕縄	トリナワ／ホジョウ	(torinawa / hojō)
往来	ユキキ／オウライ	(yukiki / ōrai)
出入	デイリ／シュツニュウ	(deiri / shutsunyuū)

---

incluyéndose en el *kanji* y las sílabas “KUNAI” resultan ser la *okurigana*.

<sup>246</sup> La cuestión de poner o no las letras auxiliares de pronunciaciões será difícil de comprender para la gente que no es japonesa ya que, en primer lugar, un carácter puede tener más de dos sílabas y, además, hay sílabas que no corresponden a la pronunciaciões del carácter mismo, aunque no se puede formar una palabra sin esas sílabas no correspondientes al carácter. Incluso, este hecho será difícil de comprender para los chinos, puesto que ellos no tienen este tipo de sílabas.

生死	イキシニ／セイシ(ショウシ)	(ikishini / sheishi, shōshi)
往復	ユキカエリ／オウフク	(yukikaeri / ōfuku) <sup>247</sup>

No queda más remedio que dejar al libre juicio de los lectores si las leen en 音読み *on-yomi* o en 訓読み *kun-yomi*, a menos que estén puestas las letras auxiliares *furigana*. Por lo tanto, si deseamos que lean en *kun-yomi*, hay que escribir las sílabas *okurigana* correspondientes en los verbos que forman parte de estos nombres:

生き物	(ikimono / seres vivos)
食い物	(kuimono / alimentos, comestibles)
帰り路	(kaerimichi / el camino de vuelta)
振り子	(furiko / péndulo)
生け花	(ikebana / flores frescas)
捕り縄	(torinawa / soga para prender detenidos)
往き来	(yukiki / aluencia de transeúntes)
出入り	(deiri / el salir y entrar)
生き死に	(ikishini / vida y muerte)
往き帰り	(yukikaeri / ida y vuelta)

Por lo tanto, llegué a la conclusión de que sería conveniente determinar mi propia regla habitual de escribir; es decir, cuando se leía en *on-yomi* no se ponía las sílabas *okurigana*, y cuando se leía en *kun-yomi* debía contener el *okurigana*; 生花 sería siempre セイカ (*seika*) e イケバナ (*ikebana*) sería una pronunciación errónea, 出入 sería シュツニュウ (*shutsunyū*) sin falta y デイリ (*deiri*) sería errónea, de modo que se podría evitar la complejidad de las letras si se determinaba de esta forma. No obstante, también aquí se produce una complicación ya que no se sabe cómo deberían escribirse las palabras siguientes:

<sup>247</sup> Los significados de las palabras son: “seres vivos”, “alimentos o comestibles”, “el camino de vuelta”, “péndulo”, “flores frescas”, “sogas para prender detenidos”, “afluencia de transeúntes”, “el salir y entrar”, “vida y muerte” e “ida y vuelta”, de arriba abajo respectivamente. En referencia a las pronunciaciones, la primera es *kun-yomi*, que es la pronunciación de expresión japonesa, y la segunda *on-yomi*, de expresión china.

指物  
死水  
請負  
振舞  
抽出

Si no se las escribe como sigue:

指し物	(sashimono / productos de ebanistería)
死に水	(shinimizu / agua con la que se mojan los labios de un moribundo)
請け負い	(ukeoi / contrata)
振る舞い	(furumai / conducta, comportamiento)
引き出し	(hikidashi / cajón)

sería posible leerlas シブツ (*shibutsu*), シスイ (*shisui*), セイフ (*seifu*), シンブ (*shinbu*) o チュウシュツ (*chūshutsu*). Como consecuencia, si intentáramos aplicar este modo de escribir a todas las palabras, serían admisibles palabras como 股引き (*matahiki* / *calzoncillo largo*), 穿き物 (*hakimono* / *calzados*), 踊り場 (*odoriba* / *descansillo*), 球撞き (*tamatsuki* / *billar*), 年寄り (*toshiyori* / *ancianos*), 子守り (*komori* / *niñera*) o 仕合い (*shiai* / *partido deportivo*), pero también surgirían palabras como 場合い (*baai* / *caso, ocasión*) o 工合い (*guai* / *estado, condición*). Son correctas desde un punto de vista lógico, mas también es bastante molesto. No solo esto; una cierta combinación de caracteres chinos que forman palabras como 若年寄り (*wakadoshiyori* / *consejero del gobierno de la época del Shōgunato de Edo*), 目附 (*metsuke* / *inspector de la policía de la época del Shōgunato de Edo*), 関守 (*sekimori* / *centinela del control de la época feudal*) o 賄方 (*makanaikata* / *contables de la época feudal*) contienen la historia, la costumbre y la tradición en sus letras mismas, y es imposible unificar criterios, ya que son muy diversos los puntos de vista que se imponen en casos excepcionales y que dependerán del estado anímico en el momento de escribir de los autores.

También, hay muchas palabras a las que se han aplicado los caracteres chinos teniendo en cuenta el significado, sin que tengan nada que ver con las pronunciaciones *kun-yomi* ni *on-yomi*.

Por ejemplo, los siguientes:

寝衣	(ネマキ / nemaki / camisa de dormir)
浴衣	(ユカタ / yukata / kimono de algodón para verano)
塵芥	(ゴミ / gomi / basura, desperdicio)
心算	(ツモリ / tsumori / intención, idea)
姉妹	(キョウダイ / kyōdai / hermanas)
母子	(オヤコ / oyako / madre e hija)
身長	(セイ / sei / estatura)
泥濘	(ヌカルミ / nukarumi / lodazal, cenagal)
粗笨	(ゾンザイ / zonzai / negligente, desatento)
可らしい	(オカシイ / okashii / gracioso, divertido)
怪しい	(オカシイ / okashii / sospechoso, extraño)
五月蠅い	(ウルサイ / urusai / molesto, fastidioso)
酷い	(ヒドイ / hidoi / horrible, cruel)
急遽に	(ヤニワニ / yaniwa ni / de repente)
威嚇する	(オドス / odosu / amenazar, intimidar)
強要る	(ユスル / yusuru / extorsionar)

No hay criterio alguno en el modo de emplear caracteres chinos para estas palabras, sino que hay combinaciones de caracteres inventadas de modo arbitrario como 五月蠅い (*urusai*), y no son pocas las que parecen como escritura cifrada. Aunque las palabras 寝衣 (*nemaki*) y 浴衣 (*yukata*) se han popularizado, hay palabras que emplean diversos caracteres, dependiendo de quien las emplee. ゴミ (*gomi*) se escribe 塵芥 pero también se puede escribir 塵埃. ヤカマシイ (*yakamashii*) se escribe tanto 喧しい como 矢釜しい. オドス (*odosu*) es 威嚇す o 嚇す, y ヌスル (*yusuru*) se puede escribir 強要る, 強請る o 脅迫る. Por cierto, entre estas palabras, los verbos y adjetivos, si se escriben con las sílabas *okurigana* son relativamente fáciles de leer sin cometer errores, pero el adjetivo 酷い (*hidoi*) se puede leer también ムゴイ (*mugoi*). De estas palabras las que no llevan la *okurigana* es posible que se lean como シンイ (*shini* / en lugar de "nemaki"), ヨクイ (*yokui* / en lugar de "yukata"), ジンカイ (*jinkai* / en lugar de "gomi"), シンサン (*shinsan* / en lugar de "kokorozumori"), シマイ (*shimai* / en lugar de "kyōdai"), ボシ (*boshi* / en



lugar de "oyako"), シンチョウ (*shinchō* / en lugar de "sei"), デイネイ (*deinei* / en lugar de "nukarumi"), ソホン (*sohon* / en lugar de "zonzai") o キュウキヨニ (*kyūkyo ni* / en lugar de "yaniwa ni"), y este aspecto no hay modo de solucionarlo.

**Mori Ōgai**, muy interesado en esta cuestión, nos da a entender cuán cuidadoso era con el empleo de caracteres chinos y *kana* al leer sus novelas y obras teatrales; el hecho no se puede atribuir solo a que él fuera un escritor erudito. Los escritores de tiempos pasados, quienes hacían alarde de sus conocimientos, pretendían que se leyera las pronunciaciones de manera forzada al inventar una combinación de caracteres peculiares, y eso contribuyó aún más a favorecer la situación desconcordante; difiriendo de ellos, Ōgai consideró bien las cualidades de nuestro idioma y sopesó las complicadas circunstancias sobre el uso de letras, ya que da la impresión de que procuró superar dichas dificultades y poner orden aplicando un cierto criterio. A decir verdad, no he vuelto a leer los textos de Ōgai desde dicho punto de vista y no lo puedo asegurar, pero creo que los lingüistas opinarán que son los textos de estilo literario de lenguaje coloquial menos defectuosos vistos bajo cualquier tipo de criterio. Así, si investigara sistemáticamente la sintaxis y lexicología leyendo a fondo sus obras literarias, supongo que se podría llevar a cabo una excelente recopilación de bibliografía sobre la gramática del estilo literario de lenguaje coloquial. Si me permiten enumerar dos o tres ejemplos sobre la exactitud de su modo de emplear *kana*, los que me vienen a la mente son los casos 感心しない (*kanshin shinai* / no es admirable) o 記憶しない (*kioku shinai* / no acordarse de): Ōgai escribía 感心せない (*kanshin senai*) o 記憶せない (*kioku senai*) sin excepción, siguiendo la norma de conjugación de verbos irregulares de la línea *sa*, サ行変格 (*sa-gyō henkaku*).<sup>248</sup> También, cuando se trataba de escribir 勉強しやう (*benkyō shiyau*) o 運動しやう (*undō shiyau*),<sup>249</sup> Ōgai los consideró como una forma derivada de せう (*seu*) de 勉強せう (*benkyō seu*) o 運動せう (*undō seu*), y siempre los transcribió como 勉強しよう (*benkyō shiyou*) y 運動しよう (*undō shiyou*), respectivamente.

---

<sup>248</sup> Por lo que respecta a la conjugación verbal de japonés, la mayoría de verbos son de conjugación regular, y hay dos verbos de conjugación irregular: する (*suru* / hacer, ejercer o realizar) y くる (*kuru* / venir). La característica de los verbos irregulares es que la raíz del verbo desaparece al conjugarlo, pero se mantiene el fonema de la primera sílaba de la raíz. Es decir, el caso del verbo する (*suru*) se mantiene el sonido de "s", y de ahí viene el modo de llamar サ行変格 (*sa-gyō henkaku*: la conjugación irregular de la línea *Sa*).

<sup>249</sup> La palabra "shiyau" es la ortografía antigua del verbo "shiyō" y es una forma de manifestar su decisión o proponer algo a sus interlocutores, y así pues, "benkyō shiyau" significca "voy / vamos a estudiar" o "undō shiyau" es "voy / vamos a hacer deporte".

También, cuando escribía 向ふの丘 (*mukafu no oka* / *la colina de allá*) y 向ふの川 (*mukafu no kawa* / *el río de allá*), él consideró que eran la transformación del fonema ひ (*hi*), como los casos 向ひの丘 (*mukahi no oka*) o 向ひの川 (*mukahi no kawa*) y los escribió como 向うの丘 (*mukou no oka*) y 向うの川 (*mukou no kawa*).<sup>250</sup> El modo de emplear *kana* de Ōgai ha ejercido influencia de manera inconsciente sobre los escritores jóvenes de hoy día, que normalmente se desprecupan de este aspecto; hay casos que incluso hoy día siguen respetando este modo de solucionar la cuestión, y no debemos pasar por alto su contribución en el campo del empleo de *kana* al pensar que mantiene una cierta cohesión.

Por consiguiente, la cuestión de cómo venció Ōgai las combinaciones convenientes de los caracteres, 宛て字 *ate-ji*, confundibles como los que he mencionado previamente:

浴衣 (*yukata* / *kimono de algodón para verano*)

塵芥 (*gomi* / *basura, desperdicio*)

寝衣 (*nemaki* / *camisón de dormir*)

酷い (*hidoi* / *horroroso, terrible*)

escribió como sigue:

湯帷子 (*yukata* / *kimono de algodón para verano*)

五味 (*gomi* / *basura, desperdicio*)

寝間着 (*nemaki* / *camisón de dormir*)

非道い (*hidoi* / *horroroso, terrible*)

Me acuerdo, entre ellos, que los caracteres de 湯帷子 (*yukata*) llevaban las letras auxiliares *furigana* con el fin de evitar que leyeran ユカタビラ (*yukatabira*), pero al escribir de esta manera reduce al mínimo la necesidad de poner las *furigana*, de tal manera que es más soportable que los lectores leyeran 湯帷子 como ユカタビラ

---

<sup>250</sup> En la transcripción antigua del japonés, a veces, lo escrito y lo pronunciado no coincidían como en los casos que aquí vemos. Esto se debe a la diferencia de lenguaje hablado y lenguaje escrito. Por ejemplo, 勉強しやう (*benkyō shiyau*) es lo escrito y 勉強しよう (*benkyō shiyō*) es lo pronunciado. En ese sentido, Ōgai empleó una forma de escribir más cercana a la ortografía actual.

(*yukatabira*), puesto que es más lógico que el empleo de los dos caracteres chinos de 浴衣 (*yukata*). Es decir, el modo de aplicar los caracteres chinos de Ōgai es aquel en que se emplea los caracteres correctos desde el punto de vista etimológico conforme al origen de la palabra, más que escogerlos por la interpretación del significado. Si respetamos esta pauta, 心算 (*tsumori / tener intención o idea*) tiene que escribirse 積もり (*tsumori*), 急遽に (*yaniwa ni / de repente*) se escribiría 矢庭に (*yaniwa ni*) y 強要る (*yusuru / extorsionar*) ha de escribirse 揺する (*yusuru*). Lo mismo pasa con la palabra キョウダイ (*kyōdai*); aunque la palabra siempre tenga el significado de hermanas, se tendrían que emplear los caracteres chinos de 兄弟 (*kyōdai*) y la palabra オヤコ (*oyako*) con los caracteres de 親子 (*oyako*),<sup>251</sup> aunque se trate de madre e hija.

Pese a eso, como aplican forzosamente caracteres que no coinciden con la pronunciación *kun-yomi* de estos signos se produce la irracionalidad y el desorden al quedarse atrapados en el significado del contexto. Así pues, si quieren indicar de todos modos que son hermanas pueden expresar 女の兄弟 (*onna no kyōdai / hermanos femeninos*), 姉妹 (*shimai / hermanas*) o 姉と妹 (*ane to imōto / hermanas mayor y menor*), y si quieren aclarar que es la madre pueden anotar 母子 (*boshi*) o 母親と子 (*hahaoya to ko*).<sup>252</sup> También será un buen remedio escribir en *katakana* las palabras como ヌカルミ (*nukarumi / lodazal, cenagal*), ゾンザイ (*zonzai / negligente, desatento*), オカシイ (*okashii / gracioso, extraño, sospechoso, extraño —dependiendo del contexto—*) o ウルサイ (*urusai / molesto, fastidioso*) cuando no se encuentra adecuadamente la reinterpretación de signos, *ate-ji*, a los que se llega a dar nueva pronunciación.<sup>253</sup> Es una suposición que hago de manera general, pero creo que el principio de Ōgai era más o menos el mismo como lo que he opinado en esta parte.

<sup>251</sup> La palabra “*kyōdai*” (hermanos), al escribir en *kanji*, 兄弟 (*kyōdai*) se trata de hermanos varones. Si se escribe 姉妹 (*shimai*), es para indicar hermanas, que a veces hace leer también “*kyōdai*” con estos caracteres chinos, respetando más el significado que la pronunciación de la palabra en sí. Por otro lado, cuando la palabra “*oyako*” se escribe 親子 con los caracteres chinos, puede significar “*padre e hijo*”, “*madre e hija*”, “*padre e hija*” o “*madre e hijo*”. Por la inexistencia del género en vocalos de la lengua japonesa, hay casos que no se puede distinguir el sexo a través de los *kanji* empleados.

<sup>252</sup> Estas dos palabras “*boshi*” y “*hahaoya to ko*”, ambas, significan “*madre e hijo (o hija)*”, ya que la palabra “*shi*” o “*ko*” significa “*niño*” o “*hijo*”, y no aclara su género.

<sup>253</sup> Los *ate-ji* son una nueva pronunciación que no se admite gramaticalmente pero coloquialmente sí. Por ejemplo, 母子 se lee “*boshi*”, pero el significado es “*madre e hija (o, hijo)*”. Eso también significa “*progenitor y su vástago*” en sentido general. De ahí se produce la pronunciación de “*oyako*”, que significa “*padre e hijo (o hija)*” o “*madre e hijo (o, hija)*” ya que en japonés no existe el género.

Yo me inspiré mucho en el modo de redactar textos de Ōgai, y hubo una época en la que decidí aprender de él a mi manera y ponerlo en práctica. Es cierto que aún ahora ejerce una notable influencia sobre mí, pero me encuentro con muchos casos en los que no sé cómo tomar decisiones y poco a poco estoy volviendo al modo arbitrario. Me parece que esto no siempre se puede atribuir a mi pereza o a la falta de educación. Voy a mencionar sucintamente, para evitar ser difuso, un texto aportando una razón tras otra, con ejemplos para cada caso pero, en una palabra y pase lo que pase, se va a producir de todas formas un problema por la cuestión de cómo tratar el empleo de *kana* y el uso de la combinación conveniente de caracteres chinos *ate-ji* de modo difícil de quedar satisfactorio. Si empleara la forma de escribir de Ōgai, 単衣 (*hitoe / kimono sin forrar*) sería 一と重 (*hitoe*), 袷 (*awase / kimono forrado*) es 合わせ (*awase*) y 家 (*uchi*) tendría que ser 内 (*uchi*),<sup>254</sup> por lo que me parecería difícil seguir la pauta de forma tan íntegra. De todos modos, la pronunciación *kun-yomi*, en su origen, era una aplicación de palabras japonesas que correspondían al significado de un carácter chino, y no hay mucha diferencia en lo que hacemos hoy en día, por ejemplo, leer テーブル (*tēburu*) al escribir 卓子 o バス (*basu*) escribiendo 乗合自動車.<sup>255</sup> No hay ninguna razón para que el carácter 家 (*ie*) no deba pronunciarse solo イエ (*ie*); las pronunciaciones nuevamente formuladas en *kun-yomi* también son correctas. Las palabras como 単衣 (ひとえ) (*hitoe / kimono sin forrar*) o 浴衣 (ゆかた) (*yukata / kimono de algodón para verano*) también se pueden considerar como las pronunciaciones *kun-yomi* otorgadas a caracteres chinos. Al desarrollar más esta idea, llegará a la conclusión de que no hay ninguna pronunciación *kun-yomi* definitiva y se puede leer de cualquier forma si esa no es errónea. La cuestión de poner o no el *okurigana*, su necesidad, ambigüedad y molestia para palabras como 食べ物 (*kuimono / alimentos, comestibles*), 出入り (*deiri / el salir y entrar*) y 請け負い (*ukeoi / contrata*), no fueron solucionadas tampoco por el ingenio de Ōgai y, aunque logremos solucionarlo, no podrá evitarse que la palabra con los caracteres 寝台<sup>256</sup> pueda leerse de

<sup>254</sup> La palabra 家 (*uchi*) y 内 (*uchi / interior*, literalmente) son la pronunciación informal de "ie" que significa "casa" u "hogar".

<sup>255</sup> La palabra en *katakana* "tēburu" significa "mesa" y los caracteres chinos 卓子 indican "tabla" o "tarima", y "basu" es "autobús" y sus caracteres chinos correspondientes significan 乗合自動車 "automóvil de pasajeros colectivos".

<sup>256</sup> Las dos pronunciaciones que corresponden a la palabra 寝台 en caracteres chinos significan "cama" o "catre".

dos maneras シンダイ (*shindai*) y ネダイ (*nedai*). **A fin de cuentas, es totalmente imposible evitar que las palabras de textos en japonés puedan leerse de varias maneras.**

Por lo tanto, descarto la intención de emplear de manera racional las letras a favor de la lectura, y últimamente he construido una teoría que parte desde un punto de vista completamente distinto. Es decir, **las utilizo solo para los efectos visuales y musicales del texto.** Dicho de otra forma, **sopeso el uso de la combinación conveniente de caracteres chinos, *ate-ji*, y el modo de emplear los *kana* desde el punto de vista de la sonoridad, y las aplico solo para que produzcan una armonía con las emociones del contexto al observar las letras desde el punto de vista estético.**

En primer lugar, voy a comentar el efecto visual: el empleo de la combinación reinterpretada de los caracteres chinos, *ate-ji*, para アサガオ (*asagao* / *dondiego de día*) son 朝顔 y 牽牛花. Cuando quiero expresar un ambiente sutil de estilo japonés, escribo 朝顔 y si prefiero un aspecto inflexible de estilo chino, lo hago con los caracteres 牽牛花. Las letras de タナバタ (*tanabata*)<sup>257</sup> son, normalmente, 七夕 o 棚機, pero si el trasfondo de la historia está en China, no sería inconveniente aplicar los caracteres 乞巧奠. Las palabras ランボウ (*ranbō*) y ジョサイナイ (*josai nai*) se escriben hoy en día 乱暴 (*ranbō*) y 如才ない (*josai nai*)<sup>258</sup> respectivamente, pero también utilizo los caracteres chinos 濫妨 (*ranbō*) y 如在ない (*josai nai*) en las novelas históricas, ya que se expresaban con estos caracteres chinos en los tiempos turbulentos de los siglos XV y XVI. En cuanto al uso de las sílabas *kana*, ateniéndome también a la misma pauta, escribo con cuidado las sílabas *okurigana* que no forman parte de la pronunciación de la palabra en caracteres chinos, así doy más importancia a lo fácil de comprender y, si es una emoción especial la que tiene más peso en el texto, escojo las letras de forma adecuada intentando no contradecirlas. Así que, a veces escribo 振舞 (*furumai* / *actitud, postura, comportamiento*) y otras veces 振る舞い (*furumai*). Por ejemplo, en los textos de *En Kinoshita* de Shiga se emplean combinaciones de *ate-ji* como 其処で (*sokode*),

---

<sup>257</sup> 七夕 (*Tanabata*) es la fiesta de las estrellas Vega y Altair. Según la leyenda china, los novios que eran la tejedora celestial y el vaquero celestial estaban tan enamorados el uno del otro que no cumplían sus tareas en el Cielo. Dios se enfadó con ellos y les castigó para que pudieran verse sólo una vez al año, el día siete de julio por la noche.

<sup>258</sup> La primera palabra 乱暴 que se lee “*ranbō*” significa “violento” o “brutal”, y la segunda 如才ない se lee “*josai nai*” cuyo significado es “hábil en manejar a la gente”.

丁度 (*chōdo*), 或朝の事 (*aru asa no koto*) y 仕舞った (*shimatta*),<sup>29</sup> pero cuando se quiere crear un ambiente sutil lo escribe en *kana*, por lo que no es nada inconveniente escribir そこで (*sokode*), ちょうど (*chōdo*), 或る朝のこと (*aru asa no koto*) o しまった (*shimatta*).

Hace tiempo, cuando escribí la obra titulada 盲目物語 (*Mōmoku monogatari / Relato de un ciego*), procuré emplear lo menos posible caracteres chinos y escribí mayoritariamente en *hiragana*, puesto que esta historia tiene un estilo de monólogo en el que un masajista ciego, en los momentos bélicos del siglo XVI, narra su pasado al llegar a la vejez. Pretendí crear el efecto visual que he comentado previamente y también pensé en dar un ritmo un poco pausado al texto entero, dicho en otras palabras, el efecto musical. Ya que un anciano, en voz que casi inaudible, carraspea al tomar el hilo de su memoria y va contando los hechos pausadamente, hice que el texto fuera a propósito un poco dificultoso de leer, empleando más *hiragana* que otros signos con el fin de transmitir a los lectores una corriente de tonalidad entrecortada. También seguí, conforme con la disonancia más conveniente, cuando tenía que distinguir según el caso 感ずる (*kanzuru / sentir, percibir*), 感じる (*kanjiru / sentir, percibir*), 感じない (*kanjinai / no sentir, no percibir*) o 感ぜない (*kanzenai / no sentir, no percibir*). Por tanto, no siempre está unificado el modo de emplear la palabra que significa lo mismo en un mismo texto.

Al adoptar estas pautas, la cuestión de las letras auxiliares *furigana* para facilitar la lectura se resuelve por sí sola y a veces ni las letras auxiliares que se colocan en todas las palabras en caracteres chinos, *sō-rubi*, ni las que se colocan parcialmente, *para-rubi*, suponen ningún inconveniente. Sin embargo, el hecho que decide si se emplean o no depende de si quedará bien o no con el contexto, y ya no cuenta el esmero de cara hacia los lectores. Ya ha dejado de preocuparse si los lectores leerán de forma correcta o no; hay que confiar en el sentido común y sensibilidad literaria de cada lector. Se da por sentado que los lectores sin sentido común ni sensibilidad tampoco tienen capacidad para comprender de ningún modo el texto.

Aunque esto pueda llamarse pauta, en realidad son juicios arbitrarios aplicados a cada caso, y es igual que no exista ninguna pauta. Ahora, pensándolo bien, **la**

---

<sup>29</sup> Las palabras significan “ahí”, “justo en ese momento”, “fue una mañana cuando” y “ha sido”, respectivamente.

exactitud en el modo de emplear letras de Ōgai también es un efecto visual en textos eruditos, profundos y nobles, y si el argumento del texto hubiera sido apasionante, su modo tan perfecto de emplear letras habría supuesto un estorbo para transmitir emociones. Llegados a este punto, el modo de emplear las letras en 我が輩は猫である (*Wagahai wa neko de aru / Yo, el gato*)<sup>260</sup> de Sōseki es un poco peculiar; escribe la palabra ゾンザイ (*zonzai / descortés, desatento*) como 存在 y la ヤカマシイ (*yakamashii / ruidoso, alborotado o bullicioso*) como 矢釜しい, y no están puestas las letras auxiliares *rubi* pese a que hay combinaciones de caracteres chinos *ate-ji* extrañas que no se sabe cómo leerlas ni pronunciarlas. Lo indiferente y lo disparatado del texto produce un buen contraste con el estilo de Ōgai, pero recuerdo que dicho aspecto encajaba extrañamente bien con la graciosa historia de la obra y contenía un encanto popular y sobrio como el gusto del *zen*.

A fin de cuentas, soy totalmente escéptico sobre las cuestiones del modo de empleo de las letras y no tengo derecho a recomendarles a ustedes que actúen así o así. Es la libre voluntad de cada uno el que tome parte por Ōgai o por Sōseki o incluso por nadie; no obstante, aquí comento lo complicada que es la cuestión e intento captar su atención sobre el tema.

Al mismo tiempo, el Periódico de Osaka-Mainichi repartió a sus empleados e interesados un folleto llamado *Style Book* que recopilaba una determinada normativa de la combinación conveniente de caracteres chinos 宛て字 *ate-ji* y el modo de usar *kana* en las prensas de su periódico; creo que era bastante práctico y mostraba una pauta, por lo que recomiendo que le echen un vistazo si tienen la oportunidad de adquirirlo.

### c) La cuestión de las formas de letras de molde

He mencionado antes, que en nuestro país, normalmente el tamaño de letras de molde empleado es bastante pequeño. Quizá sea porque yo tenga la vista cansada, pero si son letras del tamaño 5-*gō* o de tamaño 9-*point*,<sup>261</sup> no puedo distinguir la consonante

---

<sup>260</sup> 我が輩は猫である (*Wagahai wa neko de aru / Soy un gato*), la primera entrega fue publicada en 1905 y se concluyó en 1906. Se considera una obra maestra de Natsume Soseki y aún hoy día goza de una cierta popularidad. El protagonista es un gato y la historia se desarrolla a través de la observación del gato. La obra recibió una acogida favorable de los lectores porque satirizó fuertemente la estupidez de los hombres, sobre todo, de los intelectuales de finales de la era Meiji (1868-1913). Traducido por Jesús González Vallés bajo el título de "Yo, el gato", Madrid, Editorial Trotta, 2017, y por Ogihara Yōko y Fernando Cordobés bajo el título de "Soy un gato", Madrid Impedimenta, 2010.

<sup>261</sup> En Japón se emplean, principalmente, dos tamaños para impresión. Uno es tipo japonés cuya unidad de

sonora ぶ (bu) de la consonante labial ぷ (pu), aunque me ponga las gafas para lectura. Los nombres de personajes o de lugares occidentales están impresos en *katakana* y hay trazos que quedan recubiertos de negro y no puedo reconocer si se ha escrito ナポリ (Naponi) o ナボリ (Nabori), o si es プルーデル (Purūderu) o ブルーデル (Burūderu), aunque intente leerlo con una lupa. Por lo tanto, ¿por qué no quieren poner de moda las letras de molde de tamaño 4-gō<sup>262</sup> en la edición de libros? En Occidente, pese a que no haya inconveniente en que sus letras sean pequeñas, hay muchos libros impresos con letras de molde tan grandes que equivalen al tamaño 4-gō. Entonces, ¿por qué hay tan pocos libros impresos en este tipo de letras en Japón? Si emplearan letras del tamaño 4-gō, las letras auxiliares para facilitar la lectura, *furigana*, también serían más grandes conforme al tipo de letras a las que acompañan; la lectura no sería tan dificultosa aunque se pusieran letras auxiliares en todos los caracteres chinos, *sō-rubi*.

También, en la actualidad, **la tipología de letras de molde** se divide en dos: 明朝 *minchō* y ゴシック *gótico*.<sup>263</sup> En Occidente, tienen cuatro tipos si contamos la letra alemana aparte de la gótica y la itálica. Sería equivocado que no aprovecháramos la variación de letras como un elemento del efecto visual en un país como el nuestro, que posee letras tan artísticas como la escritura de molde 楷書 *kai-sho*, la letra semi-cursiva 行書 *gyō-sho*, la cursiva 草書 *sō-sho*, la letra para redactar documentos oficiales en tiempos antiguos 隸書 *rei-sho*, la letra para cincelar sellos oficiales antiguos 篆書 *ten-sho*, los silabarios *kana* transformados 変態仮名 *hentai-gana* y los silabario, *katakana*, entre otros. Que yo sepa, Satō Haruo utilizó *katakana* en su novela titulada 陳述 [*Chinjutsu / La declaración*],<sup>264</sup> pero no he visto ninguna otra obra que lo haya utilizado.

Por otro lado, las letras de molde aplicadas a los silabarios *kana* transformados, *hentai-kana*, fueron empleadas en una época y hoy día también se usan letras arcaicas de *rei-sho*, y letras semi-cursivas *gyō-sho* para la impresión de tarjetas de visita, y estoy

---

clasificar el tamaño es *gō* de 5-gō; 0-gō es más grande y 9-gō es más pequeño. Otro es el tipo norteamericano cuya unidad de clasificaciones es el tamaño *point* de 9-point, el más grande es el 72-point y el más pequeño es el 4-point.

<sup>262</sup> Con la clasificación mencionada en la nota anterior, 4-gō es más grande que 5-gō.

<sup>263</sup> Se trata del tipo de letras. El 明朝 *minchō* es, por ejemplo あいうえお y el ゴシック *gótico* es あいうえお. El trazo del tipo *gótico* es más grueso y cuadrado, mientras el del *minchō* es más redondeado y delicado.

<sup>264</sup> 陳述 [*Chinjutsu / La declaración*] (1929) es una obra de Satō Haruo y describe el conflicto psicológico de un joven cirujano, que llegó a intentar asesinar a la jefa de enfermeros, en el interrogatorio.



convencido de que se deben de ampliar más el ámbito de su aplicación.

#### d) La puntuación

Los signos de puntuación que se utilizan en nuestros textos de estilo literario de lenguaje coloquial son ocho: “ 。” que indica el término de frases, “ 、 ” que indica la división de frases, “ ・ ” que sirve para dividir las palabras, las paréntesis 「 」 o 『 』 que se utilizan para las citas, el signo de interrogación “ ? ” y el de exclamación “ ! ” que fueron importados de Occidente, guión, o sea “ — ” y línea de puntos, que es “ … ”. En referencia a los signos de citas, hay gente que utiliza comillas occidentales “ ” en lugar de 「 」, pero su uso aún no está tan extendido.

Dado que mi principio es que los textos en japonés no requieren la estructura de frases al estilo occidental, no pienso manejar la puntuación de esta manera. Dicen que “ 。” es el signo para terminar frase y “ 、 ” es para dividir frases pero, por ejemplo, leamos la traducción de la *Historia de Genji* en la página ochenta y cinco. En aquel texto, si se considera que son tres frases independientes, se pondrían en tres sitios el signo de la puntuación “ 。”: después de 面白くない (*omoshiroku nai / no le levanta el ánimo*), después de お迷いになる (*omaoi ni naru / se vuelve indeciso*) y tras ことばかりである (*koto bakari de aru / solo le surgen cosas*). No obstante, si se consideran como una sola frase, podría ponerse la puntuación “ 。” después del último pasaje ことばかりである (*koto bakari de aru*). También puede ponerse la puntuación de división “ 、 ” después de todas dichas frases si se decide que aún no ha concluido el pasaje. Hay opiniones que apuntan que de esta manera produce un mayor encanto. De hecho, ahora mismo, he escrito: “ . . . se puede poner la puntuación de división ‘ , ’ (...) Hay opiniones . . . ”; si interpretamos que la frase “*si se consideran como una sola frase*” califica la frase “*produce un mayor encanto*”, no hay ningún inconveniente en poner tanto el signo de puntuación “ 。” como el “ 、 ” después de “*se puede poner*”. Al mismo tiempo, si consideramos que “*hay opiniones*” está calificando el pasaje que se encuentra siete líneas antes,<sup>265</sup> “*dicen que es el signo de . . .*”, incluso el signo de puntuación “ 。” que está después de “*leamos*”<sup>266</sup> se podría convertir en el “ 、 ”.

---

<sup>265</sup> En la traducción, dicha frase se encuentra once líneas anteriores.

<sup>266</sup> El orden de las palabras en japonés y castellano es diferente. Por lo tanto, en la traducción, no se encuentra el signo de puntuación “ 。” después de la palabra “leamos”.

Como consecuencia, **la puntuación no puede tratarse jamás de forma lógica, igual que la combinación conveniente de caracteres chinos, 宛て字 *ate-ji*, o el empleo de *kana*.**

Por consiguiente, yo trato esta cuestión como un efecto sensorial y pretendo poner las puntuaciones en un sitio en el que los lectores recobren un poco de aliento después de haber leído en un tirón, y cuando pretendo que el “*descanso*” sea corto utilizo “、” y si que sea un poco más largo pongo “。 ”. Este modo de empleo suele coincidir con la estructura de frases, mas en realidad no siempre ocurre así. El texto de mi obra 春琴抄 (*Shunkin-shō / Retrato de Shunkin*) es un intento en el que propulsé de forma exhaustiva esta regla mía. Por ejemplo, veamos lo siguiente:

女で盲目で独身であれば贅沢と云っても限度があり美衣美食を恣にしてたかが知れているしかし春琴の家には主一人に奉公人が五六人も使われている月々の生活費も生やさしい額ではなかった何故そんなに金や人手がかかったと云うとその第一の原因は小鳥道楽にあった就中彼女は鶯を愛した。今日啼きごえの優れた鶯は一羽一万圓もするのがある往時といえども事情は同じだったであろう。もつとも今日と昔とでは啼きごえの聴き分け方や翫賞法が幾分異なるらしいけれどもまず今日の例を以て話せば ケツキョ、ケツキョ、ケツキョ、ケツキョと啼くいわゆる谷渡りの声ホーキーベカコンと啼く所謂高音(こうね)、ホーホケキョウの地声の外にこの二種類の啼き方をするのが値打ちなのであるこれは藪鶯では啼かないたまたま啼いてもホーキーベカコンと啼かずにホーキーベチャと啼くから汚い、ベカコンと、コンと云う金属性の美しい餘韻を曳くようにするには或る人為的な手段を以て養成するそれは藪鶯の雛を、まだ尾の生えぬ時に生け捕って来て別な師匠の鶯に付けて稽古させるのである尾が生えてからだと親の藪鶯の汚い声を覚えてしまうのでもはや矯正することが出来ない。<sup>267</sup>

(Onna de mōmoku de dokushin de areba zeitaku to ittemo gendo ga ari bii-bishoku wo hoshii mama ni shitemo takaga shirete iru shikashi Shunkin no ie niwa aruji hitori ni hōkō-nin ga gorokunin mo tsukawarete iru tsukizuki no seikatsuhi mo namayasashii gaku dewa nakatta naze sonnani kane ya hitode ga kakatta to iuto sono daiichi no gen'in wa kotori dōraku ni atta nakanzuku kanojo wa uguisu wo aishita. Konnichi nakigoe no sugureta uguisu wa ichiwa ichiman-en mo suru noga aru ōji to iedomo jijō wa onaji datta de arō. Mottomo konnichi to mukashi to dewa nakigoe no kikiwake-kata ya ganshō-hō ga ikubun kotonaru rashii keredomo mazu konnichi no rei wo motte hanaseba kekkyo, kekkyo, kekkyo, kekkyo to

<sup>267</sup> Tanizaki Jun'ichirō, 春琴抄 (*Shunkin-shō / Retrato de Shunkin*), Tokio, Chūō Kōron, 1933; traducido por María Luisa Balseiro; la obra está incluida en un recopilatorio bajo el título *Siete cuentos japoneses*, Barcelona, Random House Mondadori, S.A., 2011

naku iwayuru taniwatari no koe hōkibekakon to naku iwayuru kōne, hōhokeyo no jigoe no hoka ni kono ni-syurui no nakikata wo suru noga neuchi nanode aru kore wa yabu-uguisu dewa nakanai tamatama naitemo hōkibekakon to nakazu ni hookibecha to naku kara kitanai, bekakon to, kon to iu kinzokusei no utsukushii yoin wo hiku yōni suru niwa aru jin'i-teki na shudan wo motte yōsei suru sore wa yabu-uguisu no hina wo, mada o no haenu toki ni ikedotte kite betsu na shishō no uguisu ni tsukete keiko saseru node aru o ga haete kara dato oya no yabu-uguisu no kitanai koe wo oboete shimau node mohaya kyōsei suru koto ga dekinai.)<sup>268</sup>

Y, si modifico el empleo de los signos de puntuación haciéndolas coincidir con la estructura de las frases, quedaría como sigue:

女で盲目で独身であれば、贅沢と云っても限度があり、美衣美食を恣にしてもたかが知れている。しかし春琴の家には主一人に奉公人が五六人も使われている。月々の生活費も生やさしい額ではなかった。何故そんなに金や人手がかかったと云うと、その第一の原因は小鳥道楽にあった。就中彼女は鶯を愛した。今日啼きごえの優れた鶯は一羽一万圓もするのがある。往時といえども事情は同じだったのである。もともと今日と昔とは啼きごえの聴き分け方や、翫賞法が幾分異なるらしいけれども、まず今日の例を以て話せば、ケッキョ、ケッキョ、ケッキョ、ケッキョと啼くいわゆる谷渡りの声、ホーキーベカコンと啼くいわゆる高音(こうね)、ホーホケキョウの地声の外に、この二種類の啼き方をするのが値打ちなのである。これは藪鶯では啼かない。たまたま啼いてもホーキーベカコンと啼かずに、ホーキーベチャと啼くから汚い。ベカコンと、コンと云う金属性の美しい餘韻を曳くようにするには、或る人為的な手段を以て養成する。それは藪鶯の雛を、まだ尾の生えぬ時に生け捕って来て、別な師匠の鶯に付けて稽古させるので

---

<sup>268</sup> La traducción del pasaje citado: "Si una mujer es ciega y no se casa, su derroche tiene un límite. Aunque se conceda gustos caros en el comer y el vestir, las sumas que gaste no serán muy elevadas. Sin embargo, en casa de Shunkin había media docena de criados, y el dispendio mensual era considerable. En cuanto a las razones de que gastara tanto dinero y mantuviera una servidumbre tan numerosa, la principal era su afición a los pájaros, con especial debilidad por los ruiseñores. Hoy un ruiseñor que cante bien puede costar hasta diez mil yenes, y sin duda ocurría lo mismo en la época de Shunkin. Desde entonces el gusto de los aficionados parece haber variado un tanto, pero lo normal es que los ruiseñores de mayor precio sean aquellos que, aparte de su llamada natural, *hōhokeyō*, sepan hacer tanto la «llamada de vuelo por el valle», *kekkyo-kekkyo*, como las «notas altas» o *hōkiibekakon*. Los ruiseñores salvajes no saben producir esas dos melodías. A lo sumo lograrán un desagradable *hōkiibecha*; para ser capaces de dar esa nota hechicera, prolongada y campanil del *kon* necesitan un adiestramiento intensivo. Hay que capturar a los polluelos antes de que les nazcan las plumas de la cola, y seguidamente adiestrarlos con otro ruiseñor, un «pájaro maestro». Si ya les ha crecido la cola habrán aprendido las llamadas nada melodiosas de sus padres y no habrá nada que hacer." Traducido por María Luisa Balseiro, Barcelona, Random House Mondadori, S.A., 2011, p. 251-252.

ある。尾が生えてからだと、親の蕨鶯の汚い声を覚えてしまうので、もはや矯正することが出来ない。<sup>299</sup>

(Onna de mōmoku de dokushin de areba zeitaku to ittemo gendo ga ari bii-bishoku wo hoshii mama ni shitemo takaga shirete iru shikashi Shunkin no ie niwa aruji hitori ni hōkō-nin ga gorokunin mo tsukawarete iru tsukizuki no seikatsuhi mo namayasashii gaku dewa nakatta naze sonnani kane ya hitode ga kakatta to iuto sono daiichi no gen'in wa kotori dōraku ni atta nakanzuku kanojo wa uguisu wo aishita. Konnichi nakigoe no sugureta uguisu wa ichiwa ichiman-en mo suru noga aru ōji to iedomo jijō wa onaji datta de arō. Mottomo konnichi to mukashi to dewa nakigoe no kikiwake-kata ya ganshō-hō ga ikubun kotonaru rashii keredomo mazu konnichi no rei wo motte hanaseba kekkyo, kekkyo, kekkyo, kekkyo to naku iwayuru taniwatari no koe hōkibekakon to naku iwayuru kōne, hōhokeyo no jigoe no hoka ni kono ni-syurui no nakikata wo suru noga neuchi nanode aru kore wa yabu-uguisu dewa nakanai tamatama naitemo hōkibekakon to nakazu ni hookibechea to naku kara kitanai, bekacon to, kon to iu kinzokusei no utsukushii yoin wo hiku yōni suru niwa aru jin'i-teki na shudan wo motte yōsei suru sore wa yabu-uguisu no hina wo, mada o no haenu toki ni ikedotte kite betsu na shishō no uguisu ni tsukete keiko saseru node aru o ga haete kara dato oya no yabu-uguisu no kitanai koe wo oboete shimau node mohaya kyōsei suru koto ga dekinai.)

Al comparar estos dos pasajes, supongo que comprenderán que mi modo de poner el punto y coma tiene su objetivo primordial en 1) hacer difuso el final de una frase y el comienzo de la otra, 2) alargar el efecto de suspensión tras la lectura, 3) expresar un sentimiento vacilante y frágil para que dé una impresión sutil.

Referente a **los signos de interrogación y de exclamación**, hay que ponerlos sin falta en las frases de idiomas occidentales, pero en Japón no existe ninguna pauta para ponerlas, por lo que se colocan arbitrariamente. Así pues, no hay inconveniente en utilizar los signos de línea punteada o guión como signos de entonación o de cita en dependencia de la ocasión y necesidad; parece quedar mejor el guión para los textos en japonés, aunque a veces no encajan bien los signos de exclamación y de interrogación. Últimamente, en China también está de moda emplearlos. A veces encuentro poemas clásicos con dichos signos:

---

<sup>299</sup> Las puntuaciones marcadas en negrita y subrayadas son las que Tanizaki añadió para indicar donde se pondrían si la estructura de las frases fuera la del método habitual.

白髮三千丈 縁<sub>レ</sub>愁似<sub>レ</sub>箇長！

ノウチ レノ ニカ タル ヲ

不<sub>レ</sub>知明鏡裏 何処得<sub>二</sub>秋霜<sub>一</sub>？

(*Hakuhatsu sanzenjō*

*Urei ni yotte kaku no gotoku nagashi*

*Shirazu meikyō no uchi*

*Shūsō wo izure no tokoro nika etaru*)<sup>20</sup>

Nos hace comprender con más claridad que en textos chinos estos signos quedan poco congruente. De todos modos, somos un pueblo cuya idiosincrasia califica ser de mala educación hablar gritando o preguntar con posturas arrogantes, así que sería prudente emplear poco este tipo de signos.

No obstante, hay casos excepcionales referentes a los signos de interrogación, que son cuando forman parte de frases interrogativas con la misma estructura, que puede ser tanto afirmativa como negativa como, por ejemplo, *君は知らない？* (*kimi wa shiranai?* / ¿tú no lo sabes?) o *知っている？* (*shitteiru?* / ¿lo sabes?) en el estilo de conversacion. También están los casos *え* (*e*) y *ええ* (*ee*) que sirven para afirmar y *え？* (*e?*) y *ええ？* (*ee?*) utilizados para pedir la repetición de la pregunta. Estas frases cortas no causarían confusión en una conversación ya que se distinguen por la entonación, pero no se aclara dicha entonación al escribirlas. Así que en estos casos es más conveniente añadir el signo “?” para aclarar que son frases de interrogación. Por lo menos, así llama más la atención de los lectores.

Además, en referencia a **los signos de cita**, las comillas occidentales que se utilizan en la actualidad son adecuadas para textos occidentales que se escriben horizontalmente, de izquierda a derecha, pero ni que decir tiene que no quedan bien en textos en japonés que se escriben, verticalmente, de arriba abajo; es más conveniente emplear los corchetes convencionales como 「 」 o 『 』. Por cierto, los corchetes 『 』 y 「 」 se emplean por el mismo motivo y se dejan al uso y costumbre de cada

<sup>20</sup> La pronunciación en chino y la en japonés son diferentes y, por tanto, la transcripción silábica es japonesa. La traducción del texto es: “el pelo blanco largo de unos nueve mil metros. La congoja me lo hizo crecer tan largo. Aunque no sé cómo se ve en un espejo brillante. ¿Dónde he estado yo tantos años?” Traducido por la autora de esta tesis, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

uno, pero sería mejor que establezcamos una cierta pauta para su uso, ya que hay dos tipos de corchetes: 「 』 equivale a ‘ ’ y 『 』 a “ ” en inglés. Yo, personalmente, las empleo de este modo y aquí lo comento para referencia de los lectores.

Sin embargo, repito que los textos japoneses muestran su encanto por lo irregulares que son, y resulta más interesante si el uso de puntuaciones para dividir frases y otros signos queda ambiguo. Con eso no digo que se respeten todas las reglas sobre los signos de interrogación y comillas tal como he dicho anteriormente. Dicho de otro modo, la frase de 知らない? (*shiranai?* / ¿no lo sabes?) se entiende por el contexto si este indica la forma negativa o la de pregunta, aunque no lleve puesto el signo “?”, así que también se puede dejar al juicio de cada lector sin que seamos cuidadosos. Se puede opinar lo mismo con las comillas y lo cierto es que no son tan necesarias los corchetes 「 』 ni 『 』, que en la actualidad empleamos para describir las conversaciones en narrativa. Lo digo porque aquellos signos sirven originalmente para distinguir el texto explicativo de las frases de conversación, o la conversación entre dos personajes señalando las frases de uno y otro, pero en la mayoría de las obras contemporáneas se escriben frases de conversación poniendo punto y aparte cada vez que cambia el hablante. Además, los textos explicativos suelen escribirse en estilo de conferencia y son distintos de las frases de conversación. También, cuando va pasando de una conversación a otra, el lenguaje es un poco diferenciado dependiendo del hablante. He comentado en las páginas ciento y cinco y ciento y seis que el lenguaje masculino difiere del femenino; también en japonés, que respeta mucho las buenas maneras, hay diferencia en el empleo de pronombres, verbos y verbos auxiliares conforme a la edad, el rango social, la profesión o la personalidad del hablante; por ejemplo, A llama a B お前 (*omae* / tú), B lo hace a A con あなた (*anata* / tú, usted),<sup>271</sup> o uno emplea ございます (*gozaimasu*), otro です (*desu*) o だ (*da.*)<sup>272</sup> En cuanto a este aspecto se comprenderá mejor al leer el siguiente capítulo *En cuanto a la elegancia*,

---

<sup>271</sup> La diferencia entre お前 (*omae*) y あなた (*anata*) es que el primero es el lenguaje masculino, y quiere decir que solo los hombres pueden usarlo. Si las mujeres se atreven a usarlo serán socialmente mal vistas; el segundo es un lenguaje formal, por tanto las mujeres pueden usarlo sin problema alguno en referencia a la formalidad.

<sup>272</sup> Estas tres expresiones “gozaimasu”, “desu” y “da” denotan todas el verbo “ser”. La diferencia es que la primera es más formal y la tercera más informal, por tanto la segunda es formal, pero de grado menor y uso más normal.

pero lo que quiero decir aquí es que no es posible que no se pueda distinguir un texto explicativo de las frases de conversación, o que se confundan las frases de conversación de un personaje con las de otro, aunque no empleen corchetes. Por lo tanto, creo que sería mejor emplear adecuadamente dichos signos cuando se valora la congruencia del aspecto de las letras en cada página. Dependerá, por tanto, de las características del texto, y no debemos permitir quedarnos atrapados en las normas.

## **En cuanto a la elegancia**

**La elegancia es**, dicho en otras palabras, **la cortesía y los buenos modales**, y si ustedes tienen que saludar a mucha gente o hacer un discurso delante de ellos se arreglarán bien y moderarán el modo de hablar y la actitud. De la misma manera, un texto está dirigido al público, y excusado es decir que hay que mantener una cierta dignidad y respetar la regla de la urbanidad.

Ahora bien, las condiciones de cómo poder mantener las buenas formas en un texto son las siguientes:

- 1. Abstenerse de charlatanería.**
- 2. No descuidar el lenguaje.**
- 3. No desatender los tratamientos honoríficos y la dicción respetuosa.**

Aun así, la dignidad y los buenos modales surgen de la naturaleza de cada uno y, por mucho que se intente embellecer la superficie, si no se tiene alma, no solo no sirve de nada, sino que además da una impresión falsa e ingrato. Por ejemplo, una persona mezquina, cuando dice algo noble sin creerlo de corazón o se comporta haciendo muchas reverencias de manera elegante, nunca parecerá refinada, sino que más bien realzará aún más su vulgaridad. Por lo tanto, las condiciones que he comentado previamente son una cuestión secundaria. **Lo primordial para redactar un texto con elegancia es desarrollar una mentalidad adecuada a ello; hablando de dicha mentalidad, se llega a la conclusión de que hay que adquirir un espíritu refinado.**

Anteriormente, cuando he opinado sobre la relación entre el idioma y la

idiosincrasia del pueblo, desde la página veintiocho hasta la treinta y tres, ya he comentado que nuestra idiosincrasia no es ser elocuente. Valoramos menos las cosas y tenemos la costumbre de creer que poseemos unos setenta u ochenta por ciento de la inteligencia de lo real, de que no podemos llevar a cabo algo en realidad,<sup>273</sup> e incluso hacemos creerlo a los demás: ese carácter se atribuye a la personalidad introvertida, típica de los orientales, y nosotros lo consideramos como la virtud de la modestia. Por consiguiente, me gustaría que se acordasen una vez más de aquel pasaje; **el espíritu refinado, según mi opinión, es algo que tiene mucho que ver con nuestro carácter introvertido y la virtud de la modestia de los orientales.** No se trata de que no sea posible que en Occidente no exista el sentido de la modestia, pero la gente de aquellas tierras es propensa a hacer resaltar su propia dignidad y demostrar su cualidad y presencia por encima de los demás. Por tanto, no son tan humildes como nosotros frente al destino, las reglas de la naturaleza y de la historia, o también hacia reyes, personajes importantes y la gente mayor, ni piensan que es humillante si se sobrepasa el límite de la modestia; pretenden demostrar su superioridad sacando a la luz todo lo que tienen en su interior cuando se les da la oportunidad de hablar de sus ideas, emociones y observaciones. Parece como si estuvieran disgustados por sentir que les faltan palabras para explicarse, pero los orientales, tanto japoneses como chinos, siempre se han comportado de la forma contraria a la de ellos desde tiempos remotos. Nosotros no desobedecemos al destino, sino que encontramos placer en el hecho de adaptarnos a él. No sólo somos obedientes a la Naturaleza, sino que también nos familiarizamos con ella, como amigos. Por ello, tampoco tenemos tanto apego como ellos hacia los objetos terrenales. Nos contentamos con nuestra vida y rendimos acatamiento hacia personas superiores a nosotros mismos, tanto en el sentido de la edad como en los de la inteligencia, del rango social o formación. Así que seguimos todo lo posible las costumbres a la antigua usanza y las tradiciones, y respetamos, como norma, los pareceres de eruditos y filósofos antiguos. Aunque alguien se atreve a presentar su propia idea original, no lo hace como su idea particular, sino que intenta no quedarse al descubierto de “sí mismo” recurriendo al dicho de un filósofo antiguo o citando un

---

<sup>273</sup> Hay un refrán japonés que dice literalmente: “el halcón inteligente esconde sus garras”. Lo que indica es que los japoneses prefieren fingir ser un poco torpes a jactarse de su inteligencia. Este refrán equivale a “aguas tranquilas no hacen ruido” en castellano.



precedente o una referencia. Procura esconder su “personalidad” a la sombra de personajes destacados de tiempos pasados. En consecuencia, nosotros intentamos no contar todo lo que hemos pensado ni visto cuando hablamos o redactamos un texto, sino que procuramos dejar adrede algo en la ambigüedad, y nuestro idioma y textos se desarrollaron para adaptarse a esta naturaleza. La elegancia es una forma de nuestra mentalidad que atañe a la actitud de acatar al cielo, a la naturaleza y al prójimo rebajándose a uno mismo. Partiendo de ese punto, es una demostración de que nos abstenemos de opinar de nosotros mismos de modo directo; la formalidad y la cortesía, a fin de cuentas, forman parte de las virtudes de la elegancia.

Hoy en día vamos perdiendo poco a poco la actitud mental para la cortesía y el espíritu de la modestia que nuestros antepasados nos fueron transmitiendo una generación tras otra. La razón es porque han sido importadas ideologías y modos de pensar occidentales, y nuestro sentido de la moral ha sufrido un cambio bastante drástico, aunque por supuesto que no se puede calificar todo como algo negativo. Si nosotros siguiéramos siendo introvertidos igual que éramos en tiempos pasados, es evidente que en los tiempos actuales nos extraviaríamos y no podríamos lograr éxito alguno en el mundo de la civilización científica. Si pensamos en eso, debemos aprender del carácter positivo y emprendedor de los occidentales. Pero, como he mencionado anteriormente, nuestra idiosincrasia y su cualidad lingüística poseen una larga historia que es difícil de modificar de la noche a la mañana; más aún, es imposible cambiarlas completamente. Semejante perspectiva irrealizable sólo provocaría un resultado negativo. Tampoco debemos olvidar la virtud y la ventaja en nuestras formas. La introversión, discreción y modestia evocan una imagen humilde, poco emprendedora, de actitud tímida, mas en nuestro caso, sin tener en cuenta ciertos casos de los occidentales, guardamos auténticos valores, talento, sabiduría y audacia dentro de nuestro carácter reservado. Dicho de otro modo, cuando hay algo que surge del interior, hacemos lo imposible para intentar contenerlo. La discreción es una belleza causada por la riqueza interior. Estar lleno de energía enriquecedora y retenerla al límite es una virtud que demuestra el aspecto modesto que he comentado previamente. Por lo tanto, hay poca gente entre nosotros que destaque por ser elocuente y por ser fuerte en el arte del debate. El que posee una auténtica virtud, sea político, científico, militar o artista, es mayoritariamente poco hablador y siempre esconde su verdadero talento sin intentar

demostrarlo, a menos que llegue el momento clave. Aunque, desafortunadamente, no llegue el momento esperado y termine su vida sin que haya sido reconocido y nadie llegue a conocer su auténtico valor, no se queja de su existencia; al contrario, se contenta por estar libre de preocupaciones.

Dicha idiosincrasia nuestra no ha cambiado desde tiempos pasados ni cambiará en el futuro. En nuestro tiempo, da la impresión de que habitualmente las ideologías y culturas occidentales dominan nuestra vida, pero las personas que se ocupan de los asuntos importantes del Estado en el momento crucial son quienes pertenecen al arquetipo de los grandes hombres orientales tradicionales. Está bien que completemos nuestros defectos con las virtudes occidentales, pero no debemos abandonar nuestra cualidad de la modestia, de *良賈は深く蔵する (ryōka wa fukaku zōsuru: guardar el talento verdadero en lo profundo)*: la virtud que nos transmitieron nuestros antepasados.

Me da la impresión de haberme desviado mucho del argumento principal, pero me he tenido que remontar hasta tal punto para comentar el aspecto psicológico sobre la elegancia del texto. Por cierto, el punto en el que me gustaría despertar la atención de ustedes es que **nuestro idioma posee una característica que no podemos pasar por alto**: pese a que la lengua japonesa tiene como defecto que el vocabulario es escaso, **hay muchas maneras de expresarse y estas son sorprendentemente variadas poniéndose a sí mismo en una posición humilde y elevando la de su interlocutor o tercera persona al mostrarles respeto**. Estas formas las tenemos mucho más desarrolladas y de forma muy compleja si las comparamos con idiomas de otros países. Por ejemplo, hay múltiples maneras de decir el pronombre de primera persona como *わたし (watashi / yo)*, *わたくし (watakushi / yo)*, *私儀 (watakushi gi / en cuanto a mí)*, *私共 (watakushi domo / nosotros)*, *手前共 (temae domo / nosotros)*, *僕 (boku / yo)*, *小生 (shōsei / yo)*, *迂生 (usei / yo)*, *本官 (honkan / yo)*, *本職 (honshoku / yo)*, *不肖 (fushō / yo)* y en segunda persona como *あなた (anata / tú, usted)*, *あなた様 (anata sama / usted)*, *あなた様方 (anata sama gata / ustedes)*, *あなた方 (anata gata / vosotros, ustedes)*, *君 (kimi / tú)*, *おぬし (onushi / tú)*, *御身 (onmi / tú, usted)*, *貴下 (kika / usted)*, *貴殿 (kiden / usted)*, *貴兄 (kikei / usted)*, *大兄 (taikei / usted)*, *足下 (sokomoto / usted)*, y *尊台 (sondai / usted)*. Estas maneras de expresarse tan variadas son de distinción, dependiendo de la circunstancia en la que se encuentran uno mismo y su interlocutor, pensando en la igualdad o la diferencia del

rango social entre el primero y el segundo. También existen muchos sinónimos de distinción en nombres, verbos y verbos auxiliares. La diferencia entre los estilos como el de conferencia, el militar, el de mensaje verbal, el de conversación, como ya he comentado previamente, se produjo teniendo en cuenta la misma atención; se emplean *です (desu)*, *であります (de arimasu)*, *でございます (de gozaimasu)* o *でございます (de gozarimasu)* dependiendo de a quién se dirige uno o cuándo lo hace en lugar de *である (de aru)*.<sup>274</sup> También, pasa lo mismo con el verbo *する (suru)*, con el que hay maneras de decir como *なさる (nasaru)*, *される (sareru)*, *せられる (serareru)*, *遊ばす (asobasu)*.<sup>275</sup> Una sencilla respuesta *はい (hai / sí)* transforma en *へい (hei / sí)* hacia quien debe mostrar su respeto. Además, nosotros tenemos los nombres y verbos especiales no sólo para el emperador, sino incluso para los miembros de la Casa Imperial y la nobleza como *行幸 (gyōko)*, *行啓 (gyōkei)*, *天覧 (tenran)* o *台覧 (tairan)*.<sup>276</sup> No es que no haya ninguna palabra de misma categoría en idiomas extranjeros, pero no conozco otro idioma como el nuestro que tenga varias distinciones en partes de la oración o maneras muy diversas de expresión. Incluso hoy día se vigila esa distinción y, en tiempos pasados, se exigía aún más acatar estas distinciones, aún más en las épocas en las que todo el país sufría disturbios, no había el orden social y era dominado por los vencedores como en las épocas de las cortes del Norte y del Sur, *Nanboku-chō*,<sup>277</sup> de Ashikaga y en las guerras civiles, ningún agricultor se olvidó de la forma de dirigirse a los samuráis, ni los guerreros hacia señores feudales, ni estos a los nobles y el *shōgun*, el gobernador del país, en términos adecuadamente corteses. Es evidente que nunca emplearon ningún lenguaje rudo al leer las crónicas militares y los documentos de la época. Consideraron que era una vergüenza no saber comportarse con buenos modales por muy fieros que fuesen los guerreros. Al pensar en estos términos, llegamos a la conclusión de que **no hay ningún pueblo que respete tanto las buenas costumbres como el pueblo japonés** y, por lo tanto, **el idioma refleja la**

<sup>274</sup> Todas estas expresiones en japonés tienen el significado correspondiente al verbo “ser” en castellano.

<sup>275</sup> También, todos estos verbos significan “hacer”, “realizar” o “ejercer (una acción)”, y las formas son de términos respetuoso y humilde.

<sup>276</sup> *行幸 (gyōko)* es “excursión o viaje del emperador”, *行啓 (gyōkei)* es “excursión o viaje de la emperatriz, de la emperatriz madre, del príncipe heredero o de la princesa consorte”, *天覧 (tenran)* es “la presencia o visita del emperador a algún evento o alguna actividad” y *台覧 (tairan)* es “la presencia o visita de la emperatriz, de la emperatriz madre, del príncipe heredero, o de la princesa consorte en algún evento o alguna actividad”.

<sup>277</sup> Véase la nota de pie 6 de la página 5.

**idiosincrasia del pueblo vinculándose a él con toda firmeza.**

Voy a empezar a dar unas explicaciones sobre cada artículo. El primero es:

### **1. Abstenerse de charlatanerías**

Esto es lo mismo que “actuar moderadamente” o “comportarse con modestia”, como he comentado previamente, y si lo argumento con un poco más de detalle, tendremos:

- 1) Intentar no dejar muy claro todas las cuestiones**
- 2) Crear pequeños huecos invisibles —elipsis— que induzcan a pensar en el significado del relato**

#### **1) Intentar no dejar muy claras todas las cuestiones**

Hoy en día es más apreciado describir detallada y minuciosamente lo visto y pensado, lo que llamamos realismo o descripción psicológica en la literatura, ya que está de moda hacer cualquier cosa de modo científico y exacto, pero no es de buen gusto desde el punto de vista de nuestra tradición. En la mayoría de casos es conforme a las buenas costumbres que la descripción no sobrepase un cierto límite. Estaría bien si se pudiese describir la realidad tal como es, pero las palabras y los textos tienen la mera función de sugerir unos hechos y es prudente, como ya he comentado varias veces, no malgastar palabras pensando en el efecto que producirán.

De todos modos, **nosotros somos propensos a menospreciar el hecho de contar la realidad tal como es, somos un pueblo que vemos la gracia en una minuciosa diferencia de matices entre la lengua y el hecho expresado por la lengua.** Por lo tanto, la gente de tiempos pasados empleaba el eufemismo adrede aunque pudieran expresarlo con claridad. Hay tantos ejemplos que podemos encontrar si leemos a los clásicos que no es raro que no estén escritos manifiestamente los momentos, los lugares o los nombres de personajes principales en los relatos de las épocas dinásticas. Por ejemplo, en *伊勢物語 Ise monogatari (Cantares de Ise)*<sup>28</sup> todos

---

<sup>28</sup> *伊勢物語 Ise monogatari (Cantares de Ise)*. Es un poemario-novela que se recopiló a mediados del siglo X y consta de 125 capítulos. El protagonista es Ariwara no Narihira (825-880). Era un poeta noble, y narra desde la ceremonia de la mayoría de edad del protagonista hasta su muerte; la obra está traducida por Antonio Cabezas, Madrid, Hiperión, 1979, y por Jordi Mas López, Madrid, Editorial Trotta, 2010.

los episodios siempre empiezan por la frase 昔男ありけり (*Mukashi otoko arikeri* / *Hace mucho tiempo, había un hombre*) y no constan los nombres ni los rangos sociales ni dónde vivían ni la edad de los protagonistas masculinos. Observemos, no sólo en *Cantares de Ise*, que hay muchos casos en que no aparecen nombres femeninos, sino solo 女 (*onna* / *mujer*). Los términos que salen en la *Historia de Genji* como 桐壺 (*Kiritsubo*) o 夕顔 (*Yūgao*) no son los nombres verdaderos de las damas, sino que aludían a ellas con los nombres de los aposentos otorgados por el Emperador o de las flores con las que las relacionaban; hubiera sido fácil darles cualquier nombre, como si fuese el verdadero, ya que se trataba de una novela ficticia; mas si lo hubieran hecho, el valor del texto se habría rebajado y hubiese resultado descortés hacia la personalidad de esas damas, aunque fueran una ficción. Con los varones pasaba lo mismo. Les llamaban, por ejemplo, 在五中将 (*Zaigo no chūjo* / *Coronel Zaigo*) a Ariwara no Narihira,<sup>279</sup> 北野 (*Kitano*), 天神 (*Tenjin*) o 管相丞 (*Kan no shōjō*) a Sugawara no Michizane,<sup>280</sup> 御曹子 (*On-zōshi* / *hijo legítimo*), 九郎判官 (*Kurō hōgan* / *Capitán Kurō*) o 源廷尉 (*Minamoto no teii* / *Capitán Minamoto*) a Minamoto no Yoshitsune<sup>281</sup> y 月輪関白 (*Tsukinowa no kanpaku*) a Fujiwara no Kanezane;<sup>282</sup> de esta forma, se evitaban dar a conocer sus nombres verdaderos tal como eran; se insinuaban de modo indirecto al mencionar su oficio, el rango en el oficio, dónde vivían o el nombre de su residencia. De este modo, siempre se refleja una mentalidad de “separar con un papel de seda”<sup>283</sup> a la hora de describir emociones, paisajes o circunstancias para las que consideraba que, por mucho que respetasen la verdad, el hecho de describir sin reserva era equivalente a

<sup>279</sup> Ariwara no Narihira (825-880). Es el quinto hijo del Príncipe Abo. Era un poeta famoso. También era conocido como un galán enamorado. El protagonista de la obra *Cantares de Ise* es el mismo Ariwara y tiene un aspecto biográfico.

<sup>280</sup> Sugawara no Michizane (845-903). Era un erudito de los primeros tiempos de la época Heian. También era político. Consiguió la confianza de los Emperadores Uda y Daigo, pero fue destituido por la imputación calumniosa de su colega y rival, Fujiwara no Tokihira. Fue desterrado a Kyūshū y murió allí a causa de la furia provocada por la acusación falsa. Ya que, tras su muerte, se produjeron calamidades y epidemias, la gente de la Corte se horrorizó pensando que era la venganza de Michizane, y lo consagraron como Dios de los estudios, por haber sido muy erudito en su vida.

<sup>281</sup> Minamoto no Yoshitsune (1159-89). Era un guerrero de finales de la época Heian y primeros de la época Kamakura. Su padre perdió la guerra ante su rival y Yoshitsune salvó su vida gracias al sacrificio de su madre. Se crió en un templo budista de escuela esotérica. Cuando su hermanastro se levantó en armas para derrotar a su adversario, el clan Taira, quienes habían matado a su padre, Yoshitsune acudió a él para ayudarlo. Pero cuando abatieron al clan Taira, fue traicionado y asesinado por su hermanastro, Yoritomo, ya que provocó la desconfianza de éste.

<sup>282</sup> Fue un miembro del clan Fujiwara, pero no se encuentran datos algunos sobre este personaje.

<sup>283</sup> Esta corta mención quiere decir: “poner una sutil diferencia entre el hecho y lo escrito sobre el hecho, en lugar de detallar todo tal y como ha ocurrido el hecho, o tal y como quiere expresarse verbalmente”.

descubrir las piernas o los muslos a los ojos del público.

En mi opinión personal, se distinguía decisivamente entre "el lenguaje hablado" y "el lenguaje escrito" porque funcionaba la mentalidad de "*separar con un papel de seda*" que acabo de mencionar. Es decir, puesto que el lenguaje coloquial es un símil de realidad, resulta fácil volverse charlatán; por ello se estableció una cierta diferencia entre lenguaje oral y escrito con el fin de mantener la elegancia del lenguaje del texto. No obstante, hoy en día, la diferencia entre ambos lenguajes se ha visto reducida y no solo los dos se asemejan, sino que el lenguaje del texto se ha hecho capaz de transmitir descripciones más detalladas que el propio lenguaje hablado, ya que en el primero se están aplicando la gramática y el modo de expresarse occidentales. En efecto, nosotros no respetamos las normas de tiempo ni de caso en el lenguaje hablado, pero intentamos seguirlas en el estilo literario. Así que el texto del estilo literario de lenguaje coloquial de hoy día no se ha escrito tal y como se habla en el verdadero lenguaje hablado; la diferencia viene de que **el lenguaje del estilo literario es algo parecido al texto traducido de un idioma occidental; es como una mezcla de la lengua japonesa y un idioma occidental, mientras que el verdadero lenguaje hablado se está volviendo cada vez más occidentalizado, pero aún conserva en grado extenso las cualidades auténticas de la lengua japonesa.** Previamente, he advertido que no se obsesionaran por la gramática y he recomendado que probaran a escribir en el estilo de conversacion tal y como se habla porque he llegado a pensar en estas circunstancias. Hoy en día, ya no sirven ni el texto clásico en expresión japonesa ni el texto mezclado de expresión japonesa y china, pero es posible tratar de aumentar la calidad de texto, aplicando al texto de estilo literario de lenguaje coloquial, el espíritu de elegancia que se encuentra en los textos clásicos y un gusto por la ambigüedad o el modo de expresarse con gracia.

Por último, hay que tener también mucho cuidado, puesto que es fácil confundir la descripción de la realidad haciéndola imprecisa al emplear adornos superfluos. Ni que decir tiene que se aprecia, también en el arte de elaborar textos, el ser honesto y sencillo, y es erróneo pensar que solo por alinear palabras hermosas y letras de buen ver sería aceptado un texto como texto refinado, pues esto se encuentra lejos de la realidad. Hay casos en que más vale expresarse usando argot, sin ostentación, que emplear palabras difíciles de composición china dándose aires de sabio. Además, hoy

está de moda ser sencillo, y queda ridículo emplear los modales y etiquetas a la antigua usanza. La elegancia debe reflejarse espontáneamente sin artificio, y no sería auténtico si se notara que se simula un refinamiento algo forzado. Por lo tanto, también es muy importante saber cuál es el nivel apropiado, aunque se deba ser modesto, mas es casi imposible explicarlo verbalmente. No queda más remedio que cada uno de ustedes adquiera por sus medios el espíritu de elegancia, que he comentado previamente.

## 2) Crear pequeñas elipsis que induzcan a pensar en el significado del relato

A fin de cuentas, esta también es una de las medidas para moderar la expresión y dejar impreciso el perfil de los objetos; **creo que sería conveniente que vieran el modo de escribir epístolas antiguas, es decir, el de *sōrō-bun*, para entender dicho concepto de “huecos invisibles”**, como ya he mencionado en la página veintisiete y como sintetizaré con un ejemplo:

其の後は打絶御尋ねも不<sub>レ</sub>申、平生平塚の二字横<sub>二</sub>胸間<sub>一</sub>居候へども打過申候、其由は御聞も可<sub>レ</sub>被<sub>レ</sub>下、又々国元へ老母迎に参り花にエイヤット馳着、淀より直に嵐山へ参未<sub>レ</sub>見<sub>二</sub>妻子面<sub>一</sub>内に花のかほを見候、それより御室、平野、知恩院を見了候と直に勢州へ連参り候  
把<sub>二</sub>酒旗亭<sub>一</sub>別送<sub>レ</sub>人。禽声春色太平春。携<sub>レ</sub>妻携<sub>レ</sub>子同従<sub>レ</sub>母。非<sub>二</sub>是流民<sub>一</sub>是逸民。  
など<sub>レ</sub>申為体にて此の節帰京、まだ雲霧中に居申候心地にて何方へも御音無仕候、今日は得<sub>二</sub>来翰併伏水御到来之塩鴨<sub>一</sub>、供<sub>二</sub>老母<sub>一</sub>候ものに事缺居候て大いに忝候、留守に丹酒(註、伊丹の酒の義)よくぞや被<sub>二</sub>仰下<sub>一</sub>候、此の節も沢山に御座候、御使ひにことづて可<sub>レ</sub>申存候へども御病氣に御忌物かと存候て差控候、何時にても取に被<sub>レ</sub>遣候はゞ御器為<sub>レ</sub>持可<sub>レ</sub>被<sub>レ</sub>下、此方器なれば御返し心配あり、何分御保養、早く拝面と申留候、今日も御影へ供仕り候にて取紛、早々不尽。<sup>284</sup>

---

<sup>284</sup> La traducción del pasaje es: “Aunque siempre pensaba en usted y recordaba su nombre, Hiratsuka, últimamente no le he escrito nada, pero le pido que tenga en cuenta las razones; en estos tiempos fui a mi tierra natal para recoger a mi anciana madre y para llegar a tiempo de disfrutar de las flores de cerezo, el viaje lo hicimos empezando por Yodo y luego fuimos directos a Arashiyama para ver flores antes que ver a mi esposa e hijos; luego, fuimos a Sei-shu después de recorrer por Omuro, Hirano y Chion-in para ver las flores de dichos lugares. Nos despedimos de la gente en la Casa Shuki-tei. Todo está lleno de canto de pájaros y colores de primavera. Me acompañan mi mujer, mis hijos y mi madre. No somos alguien que no tenga hogar, sino alguien que disfruta de la vida. Diciendo estas tonterías, el otro día volvimos a Edo, pero aún me siento como si fuera andando por las nubes, y no he avisado a nadie de mi regreso. Lamento que hoy, cuando recibí su misiva junto con el pato adobado en sal de Fushimi, yo estaba ausente de mi casa ya que acompañaba a mi anciana madre. También me dijeron que el otro día había enviado un mensajero para recoger el licor de Tanshu cuando yo no estaba en casa; me alegro de que le haya gustado y, como tengo mucho licor, puedo confiarlo a un mensajero si me hace el favor de hacerlo venir, pero me

(Sono go wa uchitae otazune mo mosazu, heisei Hiratsuka no futaji munema yoko i sōrae domo uchisugoshi mōshi sōrō, sono yoshi wa on-kiki mo kudasaru beshi, matamata kunimoto e rōbo mukae ni mairi hana ni eiyatto hasetsuke, Yodo yori suguni Arashiyama e mairi imada saishi no omote wo mizaru uchi ni hana no kao wo mi sōrō, soreyori Omuro, Hirano, Chion'in wo mishimai sōrō to suguni Seishū e tsuremairi sōrō.

Shukitei tsukamae wakarete hito wo okuru. Kinsei shunshoku taihei haru. Tsuma wo tazusae ko wo tazusae haha wo shitagae. Kore rumin ni arazu kore itsumin nari.

Nado nado mōsu teitaraku nite kono setsu kikyō, mada unmu chō ni ori mōshi sōrō kokochi nite izukata emo gobusata tsukamatsuri sōrō, kyō wa raikan awasete Fushimi go-tōrai no shiogamo wo e, robo wo tomo ni soro mononi koto kekkyo i sōrōte ōini katajikenaku soro, rusu ni Tanshu <chū, Itami no sake no gi> yokuzoya ōse kudasare kōmuri sōrō, kono setsu mo takusan ni gozasōrō, otsukai ni kotozute mōsu beku zonji sōraedomo go-byōki ni on-imimono kato zonji sōrōte sashihikae sōrō, itsu nitemo tori ni tsukawashi kōmuri sōrawaba on-utsuwa motase narubeku kudasari kōmuri, kochira utsuwa nareba o-kaeshi no shinpai ari, nanibun gohoyō, hayaku haimen to mōshi tome sōrō, kyō mo Mikage e tomo tsukamatsuri sōrō nite torimagire, sōsō fujin.)

Esta misiva fue la que Rai Sanyō<sup>285</sup> envió a su amigo, un tal Hiratsuka. Se observa, por el contenido de la carta, que un día el mensajero enviado por Hiratsuka había hecho llegar una carta y un pato adobado en sal, y en ese momento el destinatario escribió la respuesta confiándola a un mensajero para que la llevase a su amo. Sanyō gozaba de buena reputación como escritor de epístolas entre los intelectuales coetáneos. El hecho se comprueba en esta escritura, donde el encanto de este tipo de texto reside, principalmente, en las partes que no son coherentes aunque tienen continuidad de significados, es decir, que hay "huecos invisibles" como acabo de decir. Dicho en otras palabras, en el texto existen **elipsis** adrede, y ahí reside el encanto. Así pues, explicaré

---

abstenía porque creía que no sería bueno para su salud. Puedo enviárselo cuando quiera y, en tal caso, sería mejor que me haga traer algún recipiente y así no tendría que preocuparse de devolvérmelo como si se lo enviara con un recipiente nuestro; espero que se cuide mucho y nos podamos ver lo más pronto posible. Hoy también tengo que acompañar a mi madre para ir a Mikage y le pido perdón por mi carta tan descortés. Muy cordialmente." Traducido por la autora de esta tesis, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

<sup>285</sup> Rai Sanyō (1780-1832), estudioso del Confucionismo de la época de Edo. Ejerció mucha influencia sobre los movimientos del régimen a favor del emperador y del rechazo a abrir el país y establecer relaciones diplomáticas y comerciales con países extranjeros. También tenía una buena reputación como poeta de la poesía china.



dónde se encuentran esos huecos poniendo en este mismo párrafo las palabras entre paréntesis<sup>286</sup> que no existen en el original y que yo he completado como prueba:

其の後は打絶御尋ねも不<sub>レ</sub>申、平生平塚の二字横<sub>二</sub>胸間<sub>一</sub>居候へども打過申候、(しかしまあ<sub>二</sub>)其由は御間も可<sub>レ</sub>被<sub>レ</sub>下、(実はこの間じゅう)又々国元へ老母(を)迎に(行って帰って)参り花に(間に合うように)エイヤツ馳着、淀より直に嵐山へ参未<sub>レ</sub>見<sub>二</sub>妻子面<sub>一</sub>内に花のかほを見候(て)、それより御室、平野、知恩院を見了候と直に勢州へ連参り候、(それはまことに)把<sub>二</sub>酒旗亭<sub>一</sub>別送<sub>レ</sub>人。禽声春色太平春。携<sub>レ</sub>妻携<sub>レ</sub>子同従<sub>レ</sub>母。非<sub>二</sub>是流民<sub>一</sub>是逸民。など<sub>二</sub>申為体にて此の節帰京(致しましたが)、まだ雲霧中に居申候心地にて何方へも御音無仕候(と云うような次第なのであります。然るに)今日は得<sub>二</sub>来翰併伏水(より)御到来之塩鴨<sub>一</sub>(ましたが、ちょうど)供<sub>二</sub>老母<sub>一</sub>候ものに事缺居候て大いに忝候、(なおまた先達ては私の)留守に丹酒(を取りにおよこしなされました由ですが)よくぞや被<sub>二</sub>仰下<sub>一</sub>候、(その丹酒なら)此の節も沢山に御座候(については)御使ひにことづて(お届け)可<sub>レ</sub>申存候へども御病気に御忌物かと存候て差控候、(しかし)何時にても取に被<sub>レ</sub>遣候はゞ(差上げますが、その節はお使いに)御器為<sub>レ</sub>持<sub>レ</sub>可<sub>レ</sub>被<sub>レ</sub>下、此方器なれば御返し心配あり(お手数と存じます)何分御保養(遊ばされ)、早く拝面(致度)と(存じますが、これにて)申留候、今日も御影へ供仕り候にて取紛(れておりますので、失礼いたします)早々不<sub>レ</sub>尽

(Sono nochi wa uchitae otazune mo mōsazu, heisei Hiratsuka no futaji munema yoko ori sōraedomo uchisugoshi mōshi sōrō, <shikashi maa maa> sono yoshi wa on-kiki mo kudasarubeshi, <jitsu wa kono aida jū> matamata kunimoto e rōbo <wo> mukae ni <itte kaette> mairi hana ni <maniau yōni> eiyatto hasetsuke, Yodo yori suguni Arashiyama e mairi imada saishi no omote wo mizaru uchi ni hana no kao wo mi sōrō <te> soreyori Omuro, Hirano, Chion'in wo mishimai sōrō to suguni Seishū e tsuremairi sōrō, <sore wa makoto ni> Shukitei tsukamae wakarete hito wo okuru. Kinsei shunshoku taihei haru. Tsuma wo tazusae ko wo tazusae haha wo shitagae. Kore rumin ni arazu kore itsumin nari.

Nado nado mōsu teitaraku nite kono setsu kikyō <itashimashitaga> mada unmu chū ni ori mōshi sōrō kokochi nite izukata emo gobusata tsukamatsuri sōrō <to iu yōna shidai nanode arimasu. Shikaruni> kyō wa raikan awasete Fushimi <yori> gotōrai no shiogamo wo e <mashita ga, chōdo> rōbo wo tomo ni sōrō mono ni koto kekkyo ori sōrōte ōini katajikenaku sōrō <nao mata sendatte wa watashi no> rusu ni Tanshū <wo

<sup>286</sup> También, las palabras entre paréntesis están marcadas en negrita.

**tori ni o-yokoshi nasaremashita yoshi desuga**> yokuzoya ōse kudasare kōmuri sōrō  
**<sono Tanshū nara>** kono setsu mo takusan ni gozasōrō **<ni tsuite wa>**, otsukai ni  
kotozute **<otodoke>** mōsu beku zonji sōraedomo go-byōki ni on-imimono kato zonji sōrōte  
sashihikae sōrō, **<shikashi>** itsu nitemo tori ni tsukawashi kōmuri sōrawaba  
**<sashiagemasuga, sono setsu wa otsukai ni>** on-utsuwa motase narubeku kudasari  
kōmuri, kochira utsuwa nareba o-kaeshi no shinpai ari **<otesū to zonjimasu>** nanibun  
go-hoyō **<asobasare>**, hayaku haimen <itashitaku> to <zonjimasuga, korenite> mōshi  
tome sōrō, kyō mo Mikage e tomo tsukamatsuri sōrō nite torimagire <teorimasu node,  
shitsurei itashimasu>, sōsō fujin.)

También expongo aquí otra corta misiva de Sanyō:

御遠くしく御座候、春寒頗退候、如何御暮し被成候や

六書通(註、篆刻家の用うる辞書)又々少し拝借仕度、印の興(註、篆刻の興味)動き申候

いつぞやの研、愛玩仕候、又あれほどのものならずとも、至つて小さく、かさはあの位の物ほしく候、御  
存か、小き革箱有之、其中に入れ組み研箱に仕度候、法帖硯は入り不申候、御心懸置き可被  
下候

水精も、日々瓶梅下に置き相楽み候<sup>297</sup>

(On tōdōshiku gozasōrō, harusamuku sukoburu shirizoki sōrō, ikani o-kurashi nari kōmuri  
sōrōya

Rokushotsū (chū: tenkoku-ka no mochiuru jisho) matamata sukoshi haishaku shitaku, in no  
kyō (chū: tenkoku no kyōmi) ugoki mōshi sōrō

Itsuzoya no suzuri, aigan tsukamatsuri sōrō, mata are hodo no mono narazu tomo, itatte  
chiisaku, kasa wa ano kurai no mono hoshiku sōrō, gozonji ka, chiiisaki kawabako kore ari,  
sono naka ni irekumi suzuribako ni shitaku sōrō, *Hōjō-suzuri* wa hairi mōsazu sōrō,  
o-kokorogake oki kōmurareru beku kudasare sōrō

<sup>297</sup> La traducción de esta misiva es: “Hace mucho tiempo que no le he escrito, ¿cómo estará pasando estos días que han mitigado mucho el frío primaveral? Otra vez, me gustaría pedir prestado el diccionario de Rokusho-Tsū que me ha producido interés por el cincelado Tenkoku. Tengo mucho aprecio por la piedra para preparar la tinta china *suzuri* que me regaló el otro día, no obstante, me gustaría tener una más pequeña y más o menos del mismo peso, aunque no fuera tan buena como aquella; usted sabrá que tengo un estuche de cuero y pienso encajarla en él. Como la plancha *Hōjō-suzuri* no entra, me alegraría que usted recordara que estoy buscando una pequeña. Estoy disfrutando de Suishō colocándolo debajo de las flores de ciruelas en un florero”. Traducido por la autora de esta tesis, por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

Suishō mo, hibi heibai shita ni oki ai tanoshimi sōrō)

En esta carta hay más huecos, de forma más atrevida, que en la correspondencia anterior, y quedaría como sigue si se completara:

(此の程は)御遠く御座候、春寒頗退候(ところ、足下には)如何御暮し被成候や  
六書通又々少し拝借仕度、(と申すのは)印の興動き申(候ために御座)候  
いつぞやの研、愛玩仕候、又あれほど(立派)のものならずとも、至つて小さく、かさはあの位の物ほしく  
候、(足下は)御存か(と思いますが、小生の手許に)小革箱有之(候間)、其中に入れ組み研  
箱に仕度(故に)候、法帖硯は入り不申候(えども、小さい研がありましたら)御心懸置き可被下  
下候  
水精も、日々瓶梅下に置き相楽み候

(**<Kono hodo wa>** on todoshiku gozasōrō, harusamuku sukoburu shirizoki sōrō **<tokoro,**  
**sokomoto niwa>** ikani okurashi nari kōmuri sōrōya

Rokushotsū matamata sukoshi haishaku shitaku, **<to mōsu nowa>** in no kyō ugoki mōshi  
<sōrō tame ni goza> sōrō

Itsuzoya no suzuri, aigan tsukamatsuri sōrō, mata are hodo <rippa> no mono narazu tomo,  
itatte chiisaku, kasa wa ano kurai no mono hoshiku sōrō, <sokomoto wa> go-zonji ka <to  
omoimasuga, shōsei no temoto ni> chiiisaki kawabako kore ari <sōrō aida> sono naka ni  
irekumi suzuribako ni shitaku <yue ni> sōrō, *Hojō-suzuri* wa hairi mōsazu sō <raedomo,  
chiisai suzuri ga arimashitara> o-kokorogake oki kōmurareru beku kudasare sōrō

Suishō mo, hibi heibai shita ni oki ai tanoshimi sōrō)

Cuando ustedes hayan saboreado y apreciado bien estos dos ejemplos, comprenderán el significado del "hueco invisible" en el que yo insistía y cómo sirve de ayuda para dar calidad y encanto al texto.

Las epístolas son algo que se intercambia entre una persona y otra, y no es necesario aclarar cosas que se dan por sabidas entre los interesados. Por lo tanto, es posible que haya omisiones; incluso hay textos que están destinados a un gran número de lectores, como textos clásicos, en los que se hallan estas elipsis. Si vuelven a mirar los textos de Akinari y de Saikaku, que hemos visto anteriormente, se darán cuenta de que hay innumerables huecos invisibles parecidos a los que se encuentran en las misivas

de Sanyō.

El hecho de que hoy día la gente no se moleste en “poner elipsis ” o “colocar huecos invisibles” es uno de los motivos importantes por los que los textos de estilo literario de lenguaje coloquial en nuestros tiempos no tienen mucha gracia y carecen del gusto sutil y elegante que se observa en los textos clásicos. Aquellos quedan atrapados en el orden de la estructura gramatical y la lógica e intentan llevar a cabo la narración sólo con razones; por lo cual, no quedan satisfechos si una frase y otra, o una locución y otra, no están vinculadas por el significado. Es decir, se sienten inseguros si no rellenan todos los huecos que yo acabo de poner entre paréntesis. Por consiguiente, abundan palabras sin significado, simplemente, que solo sirven para rellenar huecos como: *しかし* (*shikashi* / *pero, no obstante, sin embargo*), *けれども* (*keredomo* / *pero, no obstante, sin embargo*), *だが* (*daga* / *pero, no obstante, sin embargo*),<sup>288</sup> *そうして* (*sōshite* / *así, de esa manera*), *にも拘わらず* (*nimo kakawarazu* / *a pesar de*), *そのために* (*sono tame ni* / *con la finalidad de*) o *そう云うわけで* (*sō iu wake de* / *por esa razón*), que reducen la expresividad.

De todos modos, **la manera de escribir textos en la actualidad es demasiado servicial hacia los lectores**. La verdad es que es más efectivo escribir de forma algo más imprecisa y dejar la comprensión a los lectores, pero me abstendré de comentar más este asunto, ya que pienso volver sobre él cuando trate del ahorro de palabras en el capítulo “*En cuanto a connotaciones*”.

## 2. No descuidar el lenguaje

Es importante “abstenerse de charlatanería” para mantener la cortesía, mas esto no significa que ahorremos palabras sin razón. A veces, es decente omitir palabras y otras veces resulta descortés hacerlo: debe conocerse lo adecuado de cada caso. Lo más importante es que **cuando se emplea una palabra, debería utilizarse cortésmente y de forma correcta**, aparte del caso en que se ahorren palabras.

En el artículo anterior en el que he hablado del lenguaje, he comentado que hay que abstenerse del empleo de palabras y signos abreviados en este sentido. Aparte de esto, no es raro que los jóvenes de hoy día transcriban **pronunciaciones vulgares**,

---

<sup>288</sup> La diferencia que existe entre “pero”, “no obstante” y “sin embargo” en castellano, prácticamente, es inexistente en las palabras correspondientes en japonés.

tal y como se usan cotidianamente. Aquí pongo algunos ejemplos que se me han ocurrido:

してた	(して <u>いた</u> )	(shiteta / shite <u>ita</u> / estaba haciendo)
てなこと	(と云うよ <u>うな</u> こと)	(tena koto / <u>to iuyōna</u> koto / algo como)
詰まんない	(詰ま <u>ら</u> ない)	(tsumannai / tsumar <u>anai</u> / aburrido)
あるもんか	(あるも <u>の</u> か)	(aru monka / aru mon <u>oka</u> / no puede ser)
もんだ	(も <u>の</u> だ)	(monda / mon <u>oda</u> / es)
そいから	(それ <u>か</u> ら)	(soikara / sore <u>ka</u> ra / luego)

Las palabras entre paréntesis son todas correctas. Otra cuestión es que, cuando un escritor crea un diálogo para un personaje, refleje de este modo la realidad de las conversaciones; es muy lamentable que, empezando por este tipo de transcripción, haya empezado a ponerse de moda el empleo de esta alteración lingüística para textos explicativos que no sean de conversación.

A fin de cuentas, tampoco es favorable que se hable con tantas formas lingüísticamente alteradas. Hoy en día, el lenguaje de Tokio se considera como japonés estándar, y **la gente de Tokio con verdadera cultura habla correctamente y con claridad incluso en conversaciones cotidianas**. Por ejemplo, últimamente, se puso de moda omitir las partículas テ (*te*), ニ (*ni*), ヲ (*wo*) y ハ (*wa*) y se suele ver gente joven que dice:

僕そんなこと知らない (Boku sonna koto shiranai)

o

君あの本読んだことある? (Kimi ano hon yonda koto aru?)<sup>299</sup>

Sin embargo, la gente de Tokio no suele omitir テ (*te*), ニ (*ni*), ヲ (*wo*) ni ハ (*wa*) desde que se les conoce como *edokko*,<sup>299</sup> aunque los ciudadanos o artesanos de barrios populares hablen de manera tosca, pronuncian las partículas テ (*te*), ニ (*ni*), ヲ (*wo*) y

<sup>299</sup> Las dos frases significan “yo no sé tal cosa” y “¿tú has leído aquel libro?” respectivamente.

<sup>299</sup> “Edo” es el nombre antiguo de Tokio actual y “ko” significa “niños” y también se puede usar como “gente” en sentido cariñoso, por lo tanto “edokko” quiere decir “gente de Edo” o “ciudadanos de Edo”.

ハ (*wa*) sin falta como おらあ (己は) (*oraā, ore wa / yo*), わっしやあ (わっしは) (*wasshaā, wasshi wa / yo*) o なによー (何を) (*nanyoō, nani wo / ¡qué!*). Las dos frases en el lenguaje juvenil que he comentado previamente quedarán como sigue al convertirlas al estilo de los artesanos de Tokio:

己あ そんなこたあ 知らねえ (Oraa sonna kотаa shiranee)

お前は あの本を 読んだことが あるけえ (Omae wa ano hon wo yonda koto ga arukee)

Aunque la pronunciación quede alterada, las partículas テ (*te*), ニ (*ni*), ヲ (*wo*) y ハ (*wa*) no serán omitidas. De vez en cuando, no obstante, hay casos en que omiten ハ (*wa*), que se coloca después de お前 (*omae*), pero nunca omiten el は (*wa*) de 己あ (己は) (*oraā / ore wa*) o こたあ (ことは) (*kotaā, koto wa / es que*), el を (*wo*) de あの本を (*ano hon wo*) ni el が (*ga*) de 読んだことが (*yonda koto ga*). Si uno lo hiciera, lo considerarían como el balbuceo de un niño. Como soy descendiente de ciudadanos de Tokio de pura cepa, puedo atestiguar el hecho, mas me veo obligado a decir que el lenguaje de *modern boy* y *modern girl*<sup>291</sup> de nuestros tiempos es más vulgar y descortés que el de los artesanos. Además, me da la impresión de que entre quienes quieren utilizar dicho lenguaje hay más inmigrantes jóvenes de la zona rural, que quieren imitar el estilo de la gente de las grandes ciudades, que gente nacida en Tokio. Para mí el resultado no crea un ambiente refinado y sutil, sino que me provoca la sensación de que son unos campesinos incultos.

Un escritor que ensalza el realismo no debe permitirse el lujo de argüir lo noble y de buen gusto cuando quiere describir conversaciones reales de la joven generación. Al contrario, por regla general, las descripciones de los escritores suelen adelantarse a la realidad y ocurre que las conversaciones de las novelas se convierten en pauta que influencia la forma de hablar de todo el mundo. Si pensamos en la influencia que pueden ejercer, creo que **los escritores deben mostrar una postura en los textos e “poner una diferencia sutil entre el hecho y lo escrito sobre el hecho”, aunque quieran reflejar una conversacion real.**

### 3. No desatender los tratamientos honoríficos y la dicción respetuosa

<sup>291</sup> “Chicos modernos” y “chicas modernas”, respectivamente.

Creo que ya he comentado casi todo sobre los términos de respeto en la introducción de este capítulo, pero se me ha olvidado comentar que esto tiene una relación entrañable con nuestro idioma, por lo que aquí me gustaría completarlo.

En primer lugar, lean ustedes el pasaje con el que se abre el capítulo de *Utsusemi* de la *Historia de Genji*:

ねられ給はぬまゝに、われはかく人に憎まれてもならはぬを、こよひなんはじめて世を憂しとおもひしりぬれば、はづかしうて、ながらふまじくこそ思ひなりぬれなどのたまへば、涙をさへこぼして伏したり。いとらうたしとおぼす。<sup>292</sup>

(Nerare tamawanu mama ni, ware wa kaku hito ni nikumaretemo narawanu wo, koyoi nan hajimete yo wo ushi to omoi shiri nureba, hazukashiute, nagarau majiku koso omoi narinure nado notamaeba, namida wo sae koboshite fushitari. Ito rōtashi to obosu.)

La autora de la *Historia de Genji*, como vemos aquí, solía omitir los casos nominativos desde el inicio del primer capítulo; pero veamos el pasaje desde *ねられ給はぬまゝに*, (*nerare tamawanu mama ni / seguía sin poder conciliar el sueño*) hasta *涙をさへこぼして伏したり* (*namida wo sae koboshite fushitari / lloraba de compasión*) en el que se encuentran dos casos nominativos ocultos y *いとらうたしとおぼす* (*ito rōtashi to obosu / le hacían parecer todavía más encantador*) es otro pasaje independiente. Es decir, era el Príncipe Genji quien *ねられ給はぬまゝに、われはかく人に憎まれてもならはぬを、こよひなんはじめて世を憂しとおもひしりぬれば、はづかしうて、ながらふまじくこそ思ひなりぬれなどのたまう* (*nerare tamawanu mama ni, ware wa kaku hito ni nikumaretemo narawanu wo, koyoi nan hajimete yo wo ushi to omoi shirinureba, hazukashiute, nagarau majiku koso omoi narinure nado notamau*)<sup>293</sup> y era Kogimi, el escudero del Príncipe, quien *涙をさへこぼして伏した* (*namida wo sae koboshite fushita / lloraba de compasión*). Era Genji de nuevo quien *いとらうたしとおぼす* (*ito rōtashi to obosu / le hacían parecer todavía más*

---

<sup>292</sup> La traducción del pasaje citado es: "Genji seguía sin poder conciliar el sueño. —No estoy acostumbrado a que me traten de ese modo —se quejaba—. ¡Ahora sé de qué es capaz una mujer sin entrañas! Me siento tan avergonzado que dudo mucho que pueda seguir viviendo... Kogimi lloraba de compasión, y sus lágrimas le hacían parecer todavía más encantador", Traducido por Xavier Roca-Ferrer, Barcelona, Ediciones Destino, S.A., 2007, p. 141.

<sup>293</sup> La traducción del fragmento es " Genji seguía sin poder conciliar el sueño. —No estoy acostumbrado a que me traten de ese modo —se quejaba—. ¡Ahora sé de qué es capaz una mujer sin entrañas! Me siento tan avergonzado que dudo mucho que pueda seguir viviendo..." Traducido por Xavier Roca-Ferrer, Barcelona, Ediciones Destino, S.A., 2007, p. 141.

*encantador*) en el pasaje siguiente. Se puede distinguir de este modo, un pasaje que trata de la acción de Genji y otro la de su escudero, porque lo revelan los verbos de forma respetuosa o el modo de usar verbos auxiliares. Como verán, en las frases relacionadas a Genji se emplean términos respetuosos como *ねられ給はぬ* (*nerare tamawanu* / *seguía sin poder conciliar el sueño*), *のたまふ* (*notamau* / *se quejaba*) o *おぼす* (*obosu* / *le parecía*)<sup>294</sup> y solo *伏す* (*fusu* / *acostarse*) para la frase que se refiere a su escudero.

A propósito, en las misivas de Rai Sanyō, que he comentado antes, no se emplea ni un pronombre demostrativo de primera y segunda persona como *足下* (*sokomoto* / *tú, usted*) o *小生* (*shōsei* / *yo*). Pese a eso, es evidente la distinción de sí mismo y de los demás porque emplea la dicción respetuosa como *お聞きも被下* (*okiki mo kudasare komuri* / *le pido que tenga en cuenta las razones*), *御暮し被成* (*okurashi nari kōmuri* / *¿cómo estará pasando estos días?*), *被仰下* (*oose kudasare kōmuri* / *me alegro de que le haya gustado*), *被遣* (*tsukai komuri* / *me hace el favor de*) o *為持被下* (*motase kudasare komuri* / *haga el favor de hacerme traer*) para indicar el destinatario, y escribe simplemente *候* (*sōrō*)<sup>295</sup> o con más cortesía *申候* (*mōshi sōrō* / *le digo humildemente*), *拝借仕度* (*haishaku shitaku* / *me gustaría que me lo dejase prestado*) o *仕候* (*tsukamatsuri sōrō*)<sup>296</sup> para hablar de sí mismo. Aparte de estas expresiones, en el estilo *sōrō-bun* de tiempos pasados se usaba la palabra *罷在* (*makari ari*)<sup>297</sup> para uno mismo y *被為在* (*arase rare*)<sup>298</sup>, *御入なされ* (*on-hairi nasare* / *ha entrado*)<sup>299</sup> y *御出遊ばされ* (*o-demashi asobasare* / *ha salido*)<sup>300</sup>, *御座あらせられ* (*gyoza araserare*)<sup>301</sup> para los demás. Parece, a primera vista, una distinción muy compleja el hecho de que existan verbos y otros auxiliares para mostrar humildad en las acciones además de los verbos y los auxiliares que se refieren a las acciones de los demás, pero la

<sup>294</sup> Las palabras *給はぬ* (*tamawanu*), *のたまふ* (*notamau*) y *おぼす* (*obosu*) son las terminaciones de las expresiones respetuosas en japonés literario clásico.

<sup>295</sup> Esta palabra "sōrō" se empleaba en misivas como la terminación de las frases y la palabra en sí no tiene un significado concreto, pero tiene la función de mostrar la actitud humilde del remitente hacia su destinatario.

<sup>296</sup> Igual que la nota 226, es una terminación verbal en posición humilde. Es una expresión arcaica y cuando se usaba era normalmente un lenguaje masculino.

<sup>297</sup> Es la forma humilde del verbo *ある* "aru", que significa "estar" o "haber". La palabra "makari" misma no tiene su propio significado, sino para recalcar la acción.

<sup>298</sup> La forma respetuosa del verbo *ある* "aru" y la inflexión verbal *せられ* "serare" no tiene su propio significado, sino que indica que la palabra es una expresión respetuosa.

<sup>299</sup> La inflexión verbal *なされ* "nasare" de *御入なされ* "on-hairi nasare" es de la forma respetuosa.

<sup>300</sup> La inflexión verbal *遊ばされ* "asobasare" de *御出遊ばされ* "o-demashi asobasare" es la del trato de respeto.

<sup>301</sup> La inflexión *あらせられ* "araserare" también es lo mismo y significa "ha tomado asiento".



verdad es que no debemos olvidar que estos funcionan convenientemente para que podamos omitir palabras poco importantes, y hay casos muy prácticos que afectan a las estructuras de los textos. Lo digo porque es normal considerar que los verbos y los auxiliares de forma respetuosa indican que puede omitirse el caso nominativo que ya viene calificado por dichos verbos o, mejor, son los que funcionan para poder omitirlo; no se deben pronunciar a la ligera, solo por la cuestión de las buenas maneras, los nombres propios de la gente a quien se demuestra el respeto o sus pronombres demostrativos. Me atrevo a poner este ejemplo, pero creo que las palabras 行幸 (*gyōkō*) o 行啓 (*gyōkei*)<sup>302</sup> fueron inventadas para evitar la actitud irrespetuosa de pronunciar los propios nombres que originalmente debían ser tratados como casos nominativos. Por lo tanto, **se puede omitir el caso nominativo si se emplean formas de verbos y otros auxiliares de forma honorífica que hacen posible componer textos largos de estructura compleja sin provocar confusión alguna.**

Dicen que el latín es un idioma que aclara el caso nominativo aunque no se haya escrito, gracias a la conjugación verbal, pero, pensándolo bien, también **los verbos y los auxiliares de términos honoríficos en japonés** tienen una función semejante y **no solo sirven para mostrar cortesía.** Comprenderán mejor estas consideraciones si comparan una vez más las dos traducciones al lenguaje moderno de un pasaje del capítulo de *Suma de la Historia de Genji*, que se encuentran en el apartado “*Estilo de ritmo fluido y elegante*” del capítulo anterior “*En cuanto a la musicalidad del texto*”. El encanto de textos como el pasaje del capítulo de *Utsusemi* o las misivas de Sanyō tiene también mucho que ver con el empleo de expresiones de respeto, y no se produce si las descuidan. Es decir, **el empleo de los verbos y los auxiliares de expresión respetuosa son uno de los varios elementos necesarios para componer bellos textos japoneses.**

Hoy en día, el sistema de clases sociales va siendo abolido y no es práctico el lenguaje de complejos términos honoríficos, pero no por ello han quedado en desuso por completo, ya que se emplean modalidades protocolarias como, por ejemplo, 衣冠束帶 (*ikan sokutai*),<sup>303</sup> la indumentaria ceremonial de la época dinástica, se convirtió en

---

<sup>302</sup> Véase la nota 187 de la página 137 en cuanto a estas dos palabras 行幸 (*gyōkō*) y 行啓 (*gyōkei*).

<sup>303</sup> Es la vestimenta de etiqueta de nobles varones en la época dinástica Heian (794-1192). Consistía en un kimono, pantalones falda, bata con cola y una especie de cofia.

素襖大紋 (*suō daimon*),<sup>304</sup> kimono de etiqueta en la época feudal. A su vez, este se transformó en 袴 (*kamishimo*),<sup>305</sup> otro tipo de kimono de ceremonia de la época Edo, y, finalmente, este último en 紋附袴 (*montsuki hakama*), kimono con blasón y falda pantalón, o en levita de estilo occidental. Además, si nos inclinamos a pensar que el lenguaje se basa en nuestra idiosincrasia, el funcionamiento lingüístico de nuestro idioma no pasará fácilmente de moda en un futuro. De hecho, utilizamos en el lenguaje coloquial de nuestra vida cotidiana verbos y otros auxiliares algo parecidos a los que se encuentran en los textos *sōrō-bun* de tiempos pasados. Por ejemplo, cuando decimos el verbo 云う (*iu / decir*) de forma respetuosa, se emplean las palabras おっしゃる (*ossharu*) o おっしゃいます (*osshaimasu*), o si se ha de emplear de forma humilde, 申す (*mōsu*) o 申します (*mōshimasu*). También, el verbo 知る (*shiru / saber, conocer*) distingue la forma respetuosas o humildes como 御存じです (*go-zonji desu*) o 存じます (*zonjimasu*), する (*suru / hacer, ejercer*) en なさる (*nasaru*) o 致します (*itashimasu*), 与える (*ataeru / dar, regalar*) en 差上げる (*sashi ageru / le doy, le regalo*) o 下さる (*kudasaru / me da, me regala*) respectivamente. Aparte de estos verbos, las palabras como せられる (*serareru / hacer*), おられる (*orareru / estar*), いらっしゃる (*irassharu / estar, ir*), 遊ばす (*asobasu*), して頂く (*shite itadaku*), させて頂く (*sasete itadaku*), して下さる (*shite kudasaru*), y させて下さる (*sasete kudasaru*)<sup>306</sup> se usan de modo habitual por lo que, ¿no habría alguna manera de aplicarlos un poco mejor en el lenguaje del estilo literario? De hecho, **este tipo de verbos y otros auxiliares son una útil herramienta para complementar los defectos y desventajas que contiene nuestro idioma en su estructura textual.** Es muy lamentable que no se puedan mostrar las ventajas y las cualidades lingüísticas del japonés debido a que no reflejan lo útil que es dicha herramienta.

Hasta ahora, he hecho comentarios solamente acerca de verbos y otros auxiliares para evitar la redundancia pero, desde luego, se puede decir casi lo mismo

---

<sup>304</sup> Es un kimono que fue hecho más sobrio la vestimenta de gala de la época dinástica, con cinco blasones de gran tamaño y fue utilizado como vestimenta oficial de samuráis a partir de la época Muromachi (1334-1573) hasta finalizar el régimen feudal (1868).

<sup>305</sup> Es una pieza con una especie de hombrera angulosa y sobresaliente que se ponía encima de un kimono con blasones y hacía conjunto con una falda pantalón. El tejido era de lino.

<sup>306</sup> Cuando el verbo 遊ばす (*asobasu*) se emplea para mostrar su respeto a uno que se encuentra en la posición superior y forma parte de un verbo como お出かけ遊ばす (*odekake asobasu / va a salir*) o お休み遊ばす (*oyasumi asoasu / descansa*), mientras las expresiones して頂く (*shite itadaku / me hace*), させて頂く (*sasete itadaku / me deja hacer*), して下さる (*shite kudasaru / me hace*) y させて下さる (*me deja hacer*) se colocan después de un verbo y se emplea para mostrar la humildad.

sobre los tratamientos y términos honoríficos que se encuentran en sustantivos. Por ejemplo, si se añade el prefijo honorífico 御 (*o*) delante de la palabra 顔 (*kao / cara*) se forma 御顔 (*o kao*). Hay casos en los que se pueden eliminar palabras como あなたは (*anata wa / usted*) o あなたの (*anata no / su*). Pese a que, como hemos visto, los términos de respeto son muy prácticos y se usan para el lenguaje coloquial en nuestro días, no los empleamos mucho en el momento de redactar textos porque no nos gusta que se mezclen los sentimientos personales en la descripción. Supongo que, a diferencia de una charla privada con su interlocutor, el texto es para dirigirse a un público y tomará una forma que se conserva para generaciones posteriores, y para ello se precisa tomar una postura objetiva y segura como la que toman los científicos, incluso cuando escriben sobre alguien a quien rinden respeto. Es cierto que la actitud no parece mala, pero ¿no sería mejor demostrar un poco más de afecto y admiración en la propia clase de escritura? Al igual que en las novelas con rasgos autobiográficos que se escriben en un estilo neutro y sereno, los casos en que los hijos escriben sobre sus padres, sus tíos o sus profesores, o cuando la esposa habla de su esposo o los siervos de sus amos, aplico una cierta cantidad de términos respetuosos para dirigirme a ustedes al escribir este ensayo. Como conclusión, me gustaría poner énfasis en **si podrían escribir con dicha idea aunque sean solo las mujeres quienes lo realicen**. Ya que el término de la igualdad entre los dos sexos no significa convertir a las mujeres en hombres, el texto en japonés tiene prevista la manera de distinguir el sexo de quien lo escribió. Es preferible que exista una sutileza típica de la femineidad en los textos escritos por ellas. Si son los hombres los que escriben, son permisibles 父が云った (*chichi ga itta / dijo mi padre*) o 母が云った (*haha ga itta / dijo mi madre*), pero si se tratara de mujeres sería más normal que escribieran お父様がおっしゃいました (*otōsama ga osshai mashita / dijo mi padre*) o お母様がおっしゃいました (*okāsama ga osshai mashita / dicho mi madre*). Para dar dicho efecto, es recomendable que las mujeres no utilicen el estilo de conferencia. **Este estilo tiene el inconveniente de emplear palabras de respeto con frecuencia** y la dicción suena fuerte si lo hacen. Es preferible elegir uno de los otros tres estilos como el militar, el de mensaje verbal o el de conversación. ¿No sería mejor que se intentara emplear un modo de redactar texto típicamente femenino, no solo para las misivas privadas y diarios personales, sino también en textos de uso cotidiano, composiciones sobre las impresiones de alguna

lectura e incluso algún tipo de tesinas o alguna creación? La *Historia de Genji* es una especie de novela realista, pero la autora empleaba expresiones respetuosas por tratarse de la nobleza, incluso en los textos explicativos. No siempre la tonalidad de la obra se mantenía neutra e serena como si se tratara de la actitud de científicos, pero tampoco perdía su valor artístico; al contrario, lograba conseguir un ambiente refinado que propiamente sólo pueden crear las escritoras. Al mismo tiempo, hay que prestar atención a que la obra está escrita en el “estilo literario de lenguaje coloquial” de aquellos tiempos.

### **En cuanto a connotaciones**

**Las connotaciones** corresponden, como he comentado en el artículo anterior, a la elegancia, a “abstenerse de charlatanería”. Dicho de otra forma, se trata de 1) intentar no dejar muy claro todos los aspectos del tema y 2) dejar "huecos invisibles" —elipsis— en la conexión de frases. Voy a comentar nuevamente lo mismo en este apartado, porque en el anterior lo he analizado desde el punto de vista de la cortesía y los buenos modos y en este apartado lo haré observando sus efectos. Reitero el mismo tema porque contiene elementos muy importantes, **e incluso puedo decir que este ensayo trata solo del tema de las connotaciones de principio a fin.**

Ahora bien, aquí voy a citar un ejemplo; años atrás, tuve la oportunidad de comer con unos rusos que estudiaban literatura japonesa. En la mesa salió como tema de conversación, que en esos momentos una persona estaba traduciendo una obra mía 愛すればこそ [*Ai sureba koso / Porque te quiero*] en Rusia. Esta persona estaba desconcertada a la hora de traducir el título, porque dicho título en japonés no aclara quién ama a quién. ¿Se trataba de “yo” o “ella” quien amaba? o sería ¿“gente en común” quien amaba a alguien? Es decir, según ellos no estaba claro a quién podría corresponder el caso nominativo. Mi respuesta fue: el caso nominativo del título podría ser “yo” según la sinopsis del guión teatral, y por eso el título traducido al francés incluía la palabra “yo”, pero la verdad se reducía a la ambigüedad del significado si se determinaba “yo” como caso nominativo. Sería “yo”, pero al mismo tiempo podía ser “ella” o “gente en común” o quien fuese; por ello no incluía el caso nominativo para que quedara la posibilidad de elegir y diera una sensación incierta. Esta es la característica de los textos en japonés, y aunque pareciera muy ambiguo demostraba

generalidad al tiempo que era concreto. Unas palabras, que se empleaban para la expresión de un hecho determinado, contenían una magnitud, solemnidad y profundidad semejantes a aforismos y refranes; por tanto, de ser posible, sería preferible no incluir el caso nominativo en la traducción del título al ruso.

Esta característica en japonés también se observa en textos chinos. Podemos comprobarlo con más claridad si echamos un vistazo a un poema chino:

牀前看 <sub>二</sub> 月光 <sub>一</sub> 。	疑是地上霜。
拳 <sub>レ</sub> 頭望 <sub>二</sub> 山月 <sub>一</sub> 。	低 <sub>レ</sub> 頭思 <sub>二</sub> 故郷 <sub>一</sub> 。

Este es el poema de Li Po titulado 静夜思 (*Seiyashi / ensimismado en una noche silenciosa*) en el estilo de 五言絶句 *gogon zekku*<sup>307</sup> y se lee: 牀前月光ヲ看ル、疑フラクハ是レ地上ノ霜カト、頭ヲ拳ゲテ山月ヲ望ミ、頭ヲ低レテ故郷ヲ思フ (*shōzen gekkō wo miru, utagau raku wa kore chijō no shimo kato, kōbe wo agete sangetsu wo nozomi, kōbe wo tarete kokyō wo omou*); nos transmite una hermosura eterna. Como ven ustedes, los pasajes que se relatan son sencillos y simplemente el poema dice como sigue:

自分の寝台の前に月が照っている、その光が白く冴えて霜のように見える、  
 自分は頭を挙げて山上の月影を望み、頭を低れて遠い故郷のことを思う  
 (jibun no shindai no mae ni tsuki ga tetteiru,  
 sono hikari ga shiroku saete shimo no yōni mieru,  
 jibun wa kōbe wo agete sanjō no tsukikage wo nozomi,  
 kōbe wo tarete tōi kokyō no koto wo omou).<sup>308</sup>

Aunque esto demuestra “un ensimismamiento en una noche silenciosa” de hace más de mil años, hoy día, leyéndolo, podemos imaginar, milagrosamente nítidos, escenarios como el rayo de luna ante su lecho, la blancura inmaculada del suelo como si se tratara

<sup>307</sup> 五言絶句 *gogon zekku* es un estilo de poema chino que consiste en cuatro estrofas de cinco caracteres chinos que tomó la forma de poesía en la época de la Dinastía Tang (618-907).

<sup>308</sup> La traducción del poema citado es: “La luna reluce ante mi lecho. Como la luz está tan blanca y deslumbrante, parece como si hubiera cubierto de escarcha. Yo contemplo la sombra de la luna sobre las montañas con la cabeza erguida, y echo de menos, cabizbajo, a mi lejana tierra natal”. Traducido por la autora de esta tesis por no encontrarse la traducción publicada en castellano.

de escarcha, la luna que se encuentra en lo alto por encima de una montaña; a la sombra de la luna encontramos la figura de una persona cabizbaja echando de menos su tierra natal. Nos produce emoción, como si estuviéramos llenos de nostalgia bajo la luz pálida y reluciente de la luna, que nos invita a recrear lo experimentado por Li Po. Existen varias razones por las que este tipo de poema se mantiene eternamente vivo y posee un atractivo que llega al corazón de todo el mundo, pero una de ellas es que no incluye ningún caso nominativo y otra es que el tiempo en el poema no queda claro: estas dos cosas ejercen una fuerte influencia.

Si se trata de un poema occidental, quien 牀前月光ヲ看ル (*Shōzen gekko wo miru / contempla las luces relucientes de la luna delante de la cama*) sería el autor mismo y, desde luego, se pondría el pronombre demostrativo 私は (*watashi wa / yo*). Igualmente, también se colocaría alguna palabra como 私の (*watashi no / mío*) delante de 牀 (*shō / lecho*), 頭 (*kōbe / cabeza*) o 故郷 (*kokyō / tierra natal*). Los verbos como 看ル (*miru / contemplar*), 疑フ (*utagau / dudar, sospechar*), 望ム (*nozomu / desear*) o 思フ (*omou / meditar, pensar*) se escribirían en tiempo pasado. Entonces, este poema resultaría la narración exclusiva de lo visto y lo sentido por una sola persona en una noche, y no sería tan encantador como lo es en realidad. Desde luego, este es un verso que ustedes ya han entendido, por varios textos y ejemplos que he citado, ya que hay muchas maneras de escribir poemas como este en los clásicos orientales, incluso en prosa. Si echamos un vistazo al comienzo de *Cuentos de lluvia y de luna*, los pasajes descritos desde あふ坂の関守にゆるされてより (*Osaka no sekimori ni yurusarete yori / Después de haber franqueado el paso de la Barrera de Osaka*)<sup>309</sup> hasta 行く行く讃岐の真尾坂の林といふにしばらくつえをとどむ (*yuku yuku Sanuki no Maosaka no Hayashi to iuni shibaraku tsue wo todomu / Anduvo, anduvo, y al llegar a los bosques de Miozaka, en la provincia de Sanuki, se detuvo momentáneamente*)<sup>310</sup> narran el viaje que realizó desde Ama ga Tomaya en Kisagata, en el punto más al este, hasta Shikoku pasando por Suma y Akashi, en el punto más al oeste, mas no revela quién hizo tan largo viaje. Pese a estar escrito 仁安三年の秋 (*Ni-an san nen no aki / en el otoño en el tercer año de la era Ni-an*),<sup>311</sup> la forma del verbo es informal presente, es decir, tiene la forma de

---

<sup>309</sup> La frase citada se encuentra en la traducción por Sakai Kazuka, Madrid, Editorial Trotta, 2002, p. 81.

<sup>310</sup> Idem., p. 81.

<sup>311</sup> Idem., p. 81.

diccionario;<sup>312</sup> no está escrito en pasado. Por eso, a los lectores les da la sensación de estar viajando con el monje Saigyō, que es el protagonista del relato, visitando sitios célebres e históricos o recorriendo los lugares del país que habían inspirado sus poemas. Este procedimiento se puede aplicar para textos del estilo literario de lenguaje coloquial de nuestros tiempos y, hay muchos casos en los que es preferible omitir los casos nominativo y posesivo así como los nombres y pronombres de un texto. Sobre todo, en las novelas 私小説 (*Shishōsetsu*) que se va narrando el texto explicativo en primera persona y se conduce el hilo de la historia, se sabe espontáneamente que 私 (*watashi / yo*) es el o la protagonista y, a medida que los lectores van leyendo, queda claro que no hace falta emplear muchas veces la palabra 私 (*watashi*). Aparte de estos aspectos, en los textos de novelas se produce generalmente más encanto si se tienen en cuenta estas consideraciones. Entre los escritores de nuestro tiempo, **Satomi Ton** emplea esta técnica a menudo. Recomiendo que lo comprueben en sus obras, seguro que encontrarán no pocas obras que comienzan con un pasaje parecido al principio de *Ugetsu* o de *Genji*.<sup>313</sup>

El otro punto que debe tenerse en cuenta en el poema de Li Po es que contiene la añoranza, bajo el claro de Luna, por la tierra natal de la que estaba muy alejado. El autor decía solamente, mas con una especie de nostalgia 故郷ヲ思フ (*kokyō wo omou / echar de menos a la tierra natal*) y no empleaba ninguna palabra con algún carácter que sugiriera sus sentimientos como 淋しい (*sabishii / estar triste*), 恋しい (*koishii / sentir añoranza*) ni うら悲しい (*uraganashii / sentir apenado*). Tal como vemos, el expresar sin describir los sentimientos de manera directa era la cultura propia de los poetas e intelectuales de tiempos pasados y no solo el estilo de Li Po, mas en el caso de este poema, se produce una sensación indescriptiblemente afligida en el ambiente que no se expresa con palabras. Si se hubiera empleado alguna palabra descriptiva o alguna de matices melancólicos, el tono del verso hubiese resultado algo frívolo. Comprenderán este hecho con más claridad si observan representaciones teatrales de actores; **los actores con verdadero talento artístico no gesticulan ni ofrecen**

---

<sup>312</sup> En japonés, los verbos tienen varias formas de conjugación. Una de las características es la existencia de formas formal e informal; la otra es la de las conjugaciones verbales conforme a los tiempos y las condiciones como comparativo, imperativo, voz pasiva, potencial, entre otros, sin importar el singular o el plural de los pronombres personales. En cuanto a la forma informal en tiempo presente, en japonés tiene la misma forma que el infinitivo del verbo correspondiente.

<sup>313</sup> Tanizaki se refiere a *Cuentos de lluvia y de luna* y la *Historia de Genji*.

**semblantes exagerados para expresar sentimientos como alegría, ira, tristeza o felicidad.** Actúan de forma modesta y demuestran menos de lo que pretenden cuando expresan un dolor psicológico o una perturbación mental muy fuerte. De esta forma, se puede producir un mayor efecto teatral y resulta más emocionante para los espectadores. Entre los llamados grandes actores todos saben cuál es el secreto, en cambio cuanto menos experimentado es el actor, más actúa de forma atolondrada retorciendo la cara o todo el cuerpo, tal vez chillando.

Así pues, si consideramos los textos de los jóvenes de hoy día desde dicho punto de vista, sentimos que, efectivamente, lo que dicen, escriben y comentan es demasiado exagerado, pero el punto que llama especialmente la atención es que **hay muchos adjetivos y adverbios innecesarios.** Ahora mismo acabo de comprobar el modo de escribir cartas que contienen confesiones e historias verídicas de lectoras de una revista femenina, y me quedo asombrado de cómo malgastan las palabras; voy a citar **un ejemplo de texto mal redactado** y les voy a indicar en él los puntos poco acertados.

何事も忍びに忍んで病苦と闘いながらよく耐えて来た母も、遂に実家に帰らねばならぬ日が来た。学校から帰って、家の中に母のいないことを知ると私は暗い暗い気持ちに沈んで行った。父は「実家に行ったが直ぐ帰って来る」と云ったけれど、私には嫌な嫌な豫感があった。母のいない、海底のように暗い家の中に、私達兄妹の冷い生活はそれから果てしなく続いた。

(Nanigoto mo shinobi ni shinonde byōku to tatakai nagara yoku taete kita haha mo, tsui ni jikka ni kaeraneba naranu hi ga kita. Gakkō kara kaette, ie no naka ni haha no inai koto wo shiruto watashi wa kurai kurai kimochi ni shizunde itta. Chichi wa “jikka ni itta ga sugu kaette kuru” to itta keredo, watashi niwa iyana iyana yokan ga atta. Haha no inai, kaitei no yōni kurai ie no naka ni, watashitachi kyōdai no tsumetai seikatsu wa sorekara hateshinaku tsuzuita.)<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> La traducción del texto citado por Tanizaki es: “Mi madre, quien siguió y siguió soportando todo lo que le sobreviniera y vino aguantando todo luchando contra los sufrimientos del mal, vio llegar por fin el día en que se vio obligada a retirarse a casa de sus padres. Al volver de la escuela, en cuanto supe que mi madre ya no estaba en nuestra casa me fui hundiendo en un desánimo muy, pero muy oscuro. Mi padre dijo: ‘se ha ido a la casa de vuestros abuelos, pero enseguida volverá’, sin embargo a mí me dio un presentimiento muy, pero muy nefasto. En la casa sombría, como si fuera el fondo del mar, en la que no se encontraba mi madre, continuó desde entonces una vida inactiva y sinsabor de mi hermano mayor y la mía eternamente.” Traducido por la autora de esta tesis por no encontrarse la traducción en castellano publicada.



Fíjense en las partes subrayadas en el texto. Primero, antes de la palabra 忍ぶ (*shinobu / soportar*) se coloca otra palabra 何事も (*nanigoto mo / todo*) y forman una frase corta 何事も忍ぶ (*nanigoto mo shinobu / siguió soportando*). Al decir 何事も忍ぶ (*nanigoto mo shinobu*) se entiende que no es un sufrimiento fácil de superar, pero reitera una vez más la palabra 忍ぶ (*shinobu*), con lo que resulta 何事も忍びに忍ぶ (*nanigoto mo shinobi ni shinobu / siguió y siguió soportando todo*). Ahora, piensen bien, a ver si el efecto resulta más fuerte por repetir la palabra 忍ぶ (*shinobu / soportar*) o no. La verdad es que resulta lo contrario; no solo no causa el efecto deseado, sino que tiende a debilitar el sentido de la frase. Además, justo después sigue una frase corta 病苦と闘う (*byōku to tatakau / luchando contra los sufrimientos del mal*) y esta también es una especie de sufrimiento que queda incluido en 何事も忍ぶ (*nanigoto mo shinobu / siguió soportando*) aunque la expresión es distinta. Con esto ya dice demasiado, pero aún añade よく耐えて来た (*yoku taete kita / vino aguantando todo*). Todavía llega a rematar todavía más el efecto y da el mismo resultado que un actor poco ingenioso que actúa con gesticulaciones exageradas. Por lo tanto, las frases 暗い暗い気持ち (*kurai kurai kimochi / el desánimo muy, pero muy oscuro*) y 嫌なゝゝ豫感 (*iyana iyana yokan / el presentimiento muy, pero muy nefasto*) son suficientes; bastaba con decir 暗い気持ち (*kurai kimochi / el desánimo oscuro*) e 嫌な豫感 (*iyana yokan / el presentimiento nefasto*). El hecho de repetir dos veces el mismo adjetivo sirve para producir un cierto efecto de musicalidad cuando se pronuncia verbalmente pero, cuando se escribe, la impresión, debido a la repetición, solo resulta difusa. En segundo lugar, la expresión 沈んで行った (*shizunde itta / me fui hundiendo*) de la frase 暗い気持ちに沈んで行った (*kurai kimochi ni shizunde itta / me fui hundiendo en un desánimo oscuro*) tampoco es correcta, en su lugar, debería decir 暗い気持ちがした (*kurai kimochi ga shita / sentí un desánimo sombrío*). Encontramos una locución 海底のように (*kaitei no yoni / como si fuese el fondo del mar*) delante del adjetivo 暗い (*kurai / sombrío, oscuro*) y una locución adverbial それから果てしなく (*sorekara hateshinaku / desde entonces eternamente*) delante del verbo 続く (*tsuzuku / continuar*) son “adjetivos y adverbios innecesarios” en que insisto y aunque añade 海底のように (*kaitei no yōni / como si fuese el fondo del mar*) no se ve bien expresada de verdad la impresión de desgracia que dominó la casa después de que su madre se hubiera marchado a su casa materna. De

hecho, la **metáfora** debe ser empleada sólo cuando, con esta técnica, permite dejar más claros el ambiente y el escenario, y aún sólo si es acertada la expresión. Es mejor no recurrir a ello cuando no se nos ocurre una metáfora adecuada o cuando no es necesario emplearla, aunque nos venga a la mente una adecuada. Por otro lado, las circunstancias ensombrecidas de este caso son perfectamente imaginables para los lectores por lo que no es un ambiente que deba explicarse mediante comparación alguna. Aunque deba hacerse no encaja nada la frase 海底のように (*kaitei no yōni / como si fuese el fondo del mar*), incluso contando la verdad cuando se emplea una construcción tan exagerada como ésta suena a falso. Por añadido, si hay un verbo 続く (*tsuzuku / continuar*), la palabra それから (*sorekara / después, desde entonces*) es innecesaria y la palabra 果てしなく (*hateshinaku / eternamente*) es demasiado exagerada. Y, si suprimo las palabras inútiles del texto quedaría como sigue:

病苦と闘いながら何事もよく忍んで来た母も、遂に実家へ帰らねばならぬ日が来た。学校から帰って、家の中に母のいないことを知ると私は暗い気持ちでした。父は「実家に行ったが直ぐ帰って来る」と云ったけれど、私には嫌な豫感があった。母のいない、暗い家の中に、私達兄妹の冷い生活が続いた。

(Byōku to tatakai nagara nanigoto mo yoku shinonde kita haha mo, tsui ni jikka e kaeraneba naranu hi ga kita. Gakkō kara kaette, ie no naka ni haha no inai koto wo shiru to watashi wa kurai kimochi ga shita. Chichi wa “jikka ni itta ga sugu kaette kuru” to itta keredo, watashi niwa iya na yokan ga atta. Haha no inai, kurai ie no naka ni, watashitachi kyōdai no tsumetai seikatsu ga tsuzuita.)<sup>35</sup>

No es un pasaje excelente. Es un texto práctico ordinario. Sin embargo, los jóvenes de hoy en día no escriben estos textos prácticos normales y corrientes, sino que pretenden escribir en un mal estilo como he mencionado antes. Y lo más lamentable es que consideran artística esta manera de redactar textos que no es la correcta sino que está

---

<sup>35</sup> La traducción del texto retocado por Tanizaki sería como sigue: “Mi madre, que soportaba de todo luchando contra los sufrimientos causados por el mal, vio llegado el día en que se vio obligada a regresar a casa de sus padres. Al volver de la escuela, en cuanto supe que mi madre ya no estaba en casa sentí un desánimo sombrío. Mi padre dijo: “se ha ido a la casa de vuestros abuelos pero enseguida volverá”, sin embargo a mí me dio un presentimiento desagradable. En la casa umbría, en la que ya no se encontraba mi madre, continuó la vida incommovible de mi hermano mayor y mía”. Traducido por la autora de esta tesis por no encontrarse la traducción en castellano publicada.

deformada; lo artístico no es lo mismo que lo deformado sino que lo práctico es lo artístico como comenté en la página tres. Por lo tanto, un pasaje práctico no significa que cause menos impresión; es pues recomendable escribir redactando bien, como he demostrado, más que hacerlo de forma confusa, aunque sean descripciones de una novela. Si yo describiera este hecho en mi propia novela, lo redactaría de esta manera:

病苦と闘い、何事をも忍んで来た母も、とうとう実家へ帰る日が来た。私は或る日学校から帰ると、母がいないことを知って、暗い気持ちでした。父は、「実家に行ったのだ、直ぐ帰って来る」と云ったけれども、嫌な豫感があった。それからは母のいない家の中に、私達兄妹の冷い生活が続いた。

(Byōku to tatakai, nanigoto womo shinonde kita haha mo, toto jikka he kaeru hi ga kita. Watashi wa aru hi gakkō kara kaeru to, haha ga inai koto wo shitte, kurai kimochi ga shita. Chichi wa, “jikka ni itta noda, sugu kaette kuru” to itta keredomo, iya na yokan ga atta. Sorekara wa haha no inai ie no naka ni, watashitachi kyōdai no tsumetai seikatsu ga tsuzuita.)<sup>316</sup>

El primer texto consiste en ciento cincuenta y tres letras, el segundo en ciento veintiseis letras y el tercero en ciento veinte letras, y éste último cuenta treinta y tres letras menos que el primero.<sup>317</sup> Ustedes podrán, por comparación, decidir cuál les produce mayor impresión. A propósito, hay poca diferencia entre el segundo y el tercer pasaje pero el texto entero se ha reducido aunque haya letras y puntuaciones nuevas; he cambiado las partes del texto, el orden de las palabras y he modificado la expresión. Por ejemplo, he añadido la sílaba を (*wo*) de 何事をも (*nanigoto womo / cualquier cosa*) y la も (*mo*) de けれども (*keredomo / no obstante o pese a que*), he cambiado 遂に (*tsuini / finalmente*) por とうとう (*toto / por fin*), he añadido la palabra de tres letras 或る日 (*aru hi / un día*), he modificado 母のいない (*haha no inai / que no se encontraba mi madre*) por 母がいない (*haha ga inai / que no se encontraba mi madre*) y 実家へ行った

---

<sup>316</sup> La traducción con el segundo retoque por Tanizaki es: “Mi madre luchaba contra los sufrimientos causados por el mal y soportaba cualquier cosa, vio llegar finalmente el día en el que volver a casa de sus padres. Un día, noté que mi madre ya no estaba en casa cuando volví de la escuela; percibí un desánimo sombrío. Mi padre dijo: “se ha marchado a la casa de vuestros abuelos, volverá pronto”, sin embargo tuve un desagradable presentimiento. Desde entonces continuó la vida sinsabor de mi hermano mayor y mía en la casa, en la que ya no estaba mi madre”. Traducido por la autora de esta tesis por no encontrarse la traducción en castellano publicada.

<sup>317</sup> Estos números de letras corresponden a los textos citados originales en japonés: la carta de una lectora y los dos textos retocados por Tanizaki.

が直ぐ帰って (*jikka e itta ga sugu kaette / se ha ido a casa de vuestros abuelos pero enseguida volverá*) por 実家へ行ったのだ、直ぐ帰って (*jikka e itta noda, sugu kaette / se ha marchado a casa de vuestros abuelos, pero volverá pronto*), y he recuperado それから (*sorekara / desde entonces*) cambiándolo por それからは (*sorekara wa / desde entonces*),<sup>318</sup> que he omitido en la redacción anterior; se requieren recursos en algunas partes intrascendentes como hemos visto y esto es **arte**, y al analizarlo es evidente que no nos hemos alejado de lo práctico por el hecho de ejercer dicha **técnica**.

Sin embargo, esto es un tema muy fácil de enseñar a los demás y muy difícil de realizar por uno mismo. Nos damos cuenta de que no es nada fácil **emplear y a la vez ahorrar palabras** cuando redactamos un texto por nuestra cuenta. Así pues, incluso los que vivimos de escribir, a veces somos propensos a describir en demasía; últimamente yo procuro no olvidar esta intención y no es frecuente que mis textos sean más largos sino que, al contrario, se hacen más cortos cada vez que los retoco. Es decir, hay mucha futilidad que percibo al releer mi obra al cabo de un año de su publicación, aunque estuviera convencido de haber reducido el número de palabras en su momento. Voy a citar un párrafo de mi novela 蘆刈 *Ashikari* (*El cortador de cañas*), que publiqué hace tres años,<sup>319</sup> como veremos a continuación donde las partes subrayadas son las que me parecen “innecesarias” desde mi punto de vista actual:

わたしはおひ々夕闇の濃くなりつゝある堤のうへにたゞずんだまゝやがて川下の方へ眼を移した。そして院が上達部や殿上人と御一緒に水飯を召しあがつたといふ釣殿はどのへんにあつたのだらうと右の方の岸を見わたすとそのあたりはいちめんに鬱蒼とした森が生ひしげりそれがずうつと神社のうしろの方までつづいてゐるのでその森のある廣い面積のぜんたいが離宮の遺趾であることが明らかに指摘できるのであつた。(中略)それに又情趣に乏しい隅田川などゝはちがつてあしたにゆふべに男山の翠巒が影をひたしそのあひだを上り下りの船がゆきかふ大淀の風物はどんなにか院のみごゝろをなぐさめ御ざしきの興を添へたであらう。後年幕府追討のはかりごとにやぶれさせ給ひ隠岐のしまに十九年のうきとしつきをお送りなされて波のおと風のひゞきにありし日のえいぐわをしのんでいらした時代

---

<sup>318</sup> Cada una de las partículas relacionantes en japonés pueden tener varios significados, e incluso a veces contradictorias. Las que vemos aquí como を (*wo*), も (*mo*), の (*no*), が (*ga*) y は (*wa*), en este caso, sirven para enfatizar.

<sup>319</sup> "Hace tres años" que Tanizaki escribe es remontando "tres años" del momento que publicó este ensayo: no obstante, la cronología oficial de las bibliografía de Tanizaki consta que la obra 蘆刈 (*Ashikari* / *El cortador de cañas*) fue publicada en 1932, y este ensayo 文章読本 [*Bunshō dokuhon* / *Manual para elaborar textos*] en 1934.

にももつともしげく御胸の中を往来したものは此の附近の山容水色とこの御殿でおすごしになつた花やかな御遊のかずくではなかつたであらうか。などく追懐にふけてみるとわたしの空想はそれからそれへと当時のありさまを幻に匂がいて、管弦の餘韻、泉水のせらぎ、果ては月卿雲客のほらかな飲語のこゑまでが耳の底にきこえてくるのであった。そしていつのまにかあたりに黄昏が迫つてゐるのにくろづいて時計を取り出してみたときはもう六時になつてゐた。ひるまのうちは歩くとじつとり汗ばむほどの暖かさであつたが日が落ちるとさすがに秋のゆふぐれらしい肌寒い風が実にしみる。わたしは俄かに空腹をおぼえ、月の出を待つあひだに何処かで夕餉をしたくめておく必要があることを思つて程なく堤の上を街道の方へ引き返した

(Watashi wa oioi yūyami no koku naritsutsu aru tsutsumi no ue ni tatazunda mama yagate kawashimo no hō heto me wo utsushita. Soshite In ga kandachime ya tenjōbito to goissho ni mizumeshi wo meshiagatta to iu tsuridono wa dono hen ni atta no darō to migi no hō no kishi wo miwatasu to sono atari wa ichimen ni ussō to shita mori ga oishigeri sore ga zuutto jinja no ushiro no hō made tsuzuite iru node sono mori no aru hiroi menseki no zentai ga rikyū no iseki de aru koto ga akiraka ni shiteki dekiru node atta. (chūryaku) Soreni mata jōshu ni toboshii Sumida-gawa nado towa chigatte ashita ni yūbe ni Otokoyama no suiran ga kage wo hitashi sono aida wo nobori-kudari no fune ga yukikau Ōyodo no fūbutsu wa donna nika In no migokoro wo nagusame ozashiki no kyō wo soeta de arō. Kōnen bakufu tsuitō no hakarigoto ni yabure sase tamai Oki no shima ni jū-kyū nen no uki toshitsuki wo ookuri nasarete nami no oto kaze no hibiki ni arishi hi no eigua wo shinonde irashitta jidai nimo mottomo shigeku onmune no naka wo ōrai shita mono wa kono fukin no sanyō suishoku to koko no goten de osugoshi ni natta hanayakana oasobi no kazukazu dewa nakatta de arō ka. Nado nado tsukai ni fukette iru to watashi no kūso wa sore kara sore e to tōji no arisama wa maboroshi ni egaite, kangen no yoin, sensui no seseragi, hate wa gekkei unkaku no hogarakana kango no koe made ga mimi no soko ni kikoete kuru node atta. Soshite itsu no ma nika atari ni tasogare ga sematte iru noni kokorozuite tokei wo toridashite mita toki wa mō roku-ji ni natte ita. Hiruma no uchi wa aruku to jittori asebanu hodo no atatakasa de atta ga hi ga ochiru to sasuga ni aki no yugure rashii hadazamui kaze ga mi ni shimiru. Watashi wa niwaka ni kūfuku wo oboe, tsuki no de wo matsu aida ni dokoka de yūge wo shitatamete oku hitsuyō ga aru koto wo omotte hodonaku tsutsumi no ue wo kaidō no hō e hikikaeshita.)<sup>320</sup>

<sup>320</sup> La traducción del pasaje citado es: “Plantado en lo alto del ribazo mientras la tarde se ensombrecía en torno, volví la vista aguas abajo, y, buscando el sitio del pabellón de pesca donde el emperador retirado comía gachas frías con sus dignatarios y cortesanos, recorrí con la mirada la orilla derecha y vi que la cubría un tupido bosque hasta detrás del santuario. Toda aquella ancha franja arabolada había tenido que

Entre las frases y palabras subrayadas, hay varias que simplemente escribí por la necesidad de suavizar la continuación de las frases, pero es natural que las quite y procure crear un ritmo fluido si se reducen los huecos invisibles entre las frases a causa de estas palabras y la impresión del texto se vuelve confusa.

Por cierto, las consideraciones sobre connotaciones que no se me han ocurrido mencionar hasta ahora serán comprendidas por sí solas, sin que tenga que insistir en comentarlas reiteradamente, si ustedes leen y cavilan todos los capítulos de este ensayo.

Como hemos visto, he explicado superficialmente solo los aspectos más básicos y no he mencionado las técnicas entrando en cuestiones secundarias porque estoy convencido de que no tiene sentido el hacerlo; **si ustedes no se olvidan de afinar sus sentidos**, conseguirán sus objetivos gradualmente sin aprender de nadie y eso es lo que yo pretendo y deseo.

---

ser el solar del palacio de recreo. (omitido) El río Sumida es soso, pero la vista del gran Yodo, con el trajín de los barcos a la sombra de las verdes laderas del Otoko, tuvo que servir de solaz al emperador retirado y acrecentar su afición al lugar. Después, cuando, fracasada la conspiración para acabar con el shogunato, vivió diecinueve tristes años en la isla de Oki, escuchando el viento y las olas y recordando su pasada gloria, serían el perfil de estas colinas y el color de estas aguas y los muchos y suntuosos festejos celebrados en este palacio lo que más a menudo acudiera a su mente. Sumido en esas reflexiones, vagaba mi fantasía dibujando visiones de aquellos tiempos, y en lo hondo de mis oídos sonaban los ecos de las cuerdas y los vientos, el murmurar de las aguas del lago, y al final hasta las voces felices de nobles y cortesanos. Entonces me di cuenta de que empezaba a oscurecer, y cuando saqué el reloj eran ya las seis. El día había sido tan caluroso que la caminata me había hecho sudar, pero al ponerse el sol sentí el frío de la brisa de otoño. De pronto tuve hambre. Tendría que encontrar algún sitio donde cenar mientras esperaba la salida de la luna. Dejé la orilla y volví a la carretera". Traducido por María Luisa Balseiro, Barcelona, Random House Mondadori, S.A., 2009, p. 21-22.



## Anexo III

### Bibliografía de Tanizaki

La vida activa de Tanizaki Jun'ichirō como escritor duró cincuenta y cinco años, contando a partir de su debut en el mundo literario; si nos remontamos al momento en el que empezó a presentar sus obras en la revista escolar su actividad creativa sumaría más de sesenta años. Sumados a las alrededor de cuatrocientas obras que publicó a lo largo de su carrera como hombre de letras, el resultado es un número más que considerable compuesto por obras de géneros variados como narrativa, ensayo, texto teatral, adaptación cinematográfica o traducción, entre otros. A causa de que algunas obras en su inicio no suscitaban ninguna atención, hay obras difíciles de encontrar por estar la edición agotada y su texto no haber sido conservado. Sin embargo, muchas obras del escritor, sí han sido recopiladas en colecciones de obras completas en varias ocasiones.

La bibliografía de este anexo se basa en la exhaustiva información de 谷崎潤一郎先生著書総目録 *Tanizaki Jun'ichirō sensei chosho sōmoku* [Catálogo de todas las obras de Tanizaki Jun'ichirō], Tokio, Tenchi Shōbō, 1964-1966; un trabajo excelente de 橋弘一郎 Tachibana Kōichirō, que consiste en cuatro volúmenes.

La metodología de la presentación indica el año de la publicación en forma de tabla. Dentro del bloque del año, el orden del género que se expone es narrativa, ensayo, crítica, texto teatral, adaptación cinematográfica, traducción, artículo y relato de viaje. En cuanto a la descripción, en la primera línea se presenta el título original; debajo de él, la transliteración del mismo en *rōma-ji* así mismo su traducción. Si existe la traducción publicada en castellano de la obra, el título en castellano se encontrará entre paréntesis, mientras la información concerniente a la publicación se encontrará debajo de la transliteración en *rōma-ji* y el título traducido. Si no existe la traducción publicada de la obra, el título se encontrará entre corchetes y será traducido por la autora de la tesis. En cuanto a la transliteración del título, se utilizará el sistema de Hepburn reformado.



Año	Género de la obra	Título
1910	Narrativa	刺青 <i>Shisei (El tatuador)</i> (traducida por Ángel Crespo, Random House Mondadori, S.A.)
		The Affair of Two Watches <i>[La maquinación de una estafa]</i>
		麒麟 <i>Kirin [El hombre santo]</i>
	Crítica	「門」を評する <i>"Mon" wo hyōsuru [Crítica acerca de "La puerta"]</i>
	Texto teatral	誕生 <i>Tanjō [El nacimiento]</i>
		象 <i>Zō [El elefante]</i>
1911	Narrativa	彷徨 <i>Hōkō [Una vida sin rumbo]</i>
		少年 <i>Shōnen [El secreto placer del muchacho]</i>
		幫間 <i>Hōkan [El animador de fiestas]</i>
		颱風 <i>Hyōfū [El torbellino de pasión]</i>
		秘密 <i>Himitsu [Mi secreto inconfesable]</i>
		そぞろごと <i>Sozorogoto [Un monólogo distraído]</i>
	Crítica	「夜の宿」と「夢介と僧と」 <i>"Yoru no yado" to "Yumenosuke to sō" to ["La fonda de la noche" y "Yumenosuke y un monje budista"]</i>
Texto teatral	信西	

		<p><i>Shinzei [La muerte de Shinzei]</i></p> <p>嘘の力 <i>Uso no chikara [La fuerza de mentiras]</i></p> <p>褒姒 <i>Hōji [La dama Hōji]</i></p>	
1912	Narrativa	<p>悪魔 <i>Akuma [El cuadro de la gente endiablada]</i></p> <p>あくび <i>Akubi [El busto de una amada muerta]</i></p> <p>羹 <i>Atsumono [La juventud]</i></p>	
		Ensayo	<p>朱雀日記 <i>Suzaku nikki [Diario de Suzaku]</i></p>
		Crística	<p>「人の親」を観て <i>"Hito no oya" wo mite [Después de ver "Los padres de hijos ajenos"]</i></p>
	<p>劇場の設備に対する希望 <i>Gekijō no setsubi ni taisuru kibō [Mis expectativas respecto a las instalaciones de teatros]</i></p>		
	1913	Narrativa	<p>悪魔 続編 <i>Akuma, zokuhen [El cuadro de la gente endiablada, la segunda parte]</i></p> <p>恐怖 <i>Kyōfu (Terror)</i> <i>(traducida por Ángel Crespo, Random House Mondadori, S.A.)</i></p> <p>少年の記憶 <i>Shōnen no kioku [La recordación de un muchacho]</i></p> <p>熱風に吹かれて <i>Neppū ni fukarete [Envuelto en el viento caliente]</i></p>
Texto teatral			<p>戀を知る頃 <i>Koi wo shiru koro [Cuando se enamora por primera vez]</i></p>

1914	Narrativa	捨てられる迄 <i>Suterareru made [Hasta que me abandones]</i>
		葦 <i>Iraka [Las tejas]</i>
		饒太郎 <i>Jōtarō [La vida disoluta de Jōtarō]</i>
		金色の死 <i>Konjiki no shi [Una muerte dorada]</i>
	Texto teatral	春の海邊 <i>Haru no umibe [La orilla de mar en primavera]</i>
1915	Narrativa	お艶殺し <i>Otsuya goroshi [El asesinato de Otsuya]</i>
		懺悔 <i>Zange [Una confesión]</i>
		創造 <i>Sōzō [La creación]</i>
		華魁 <i>Oiran [La cortesana principal]</i>
		法成寺物語 <i>Hōshōji monogatari [Cuento del templo Hōshji]</i>
		おオと己之介 <i>Osai to Minosuke [Osai y Minosuke]</i>
		獨探 <i>Dokutan [El espía misterioso]</i>
	Ensayo	帳面鬼語 <i>Chōchū kigo [Cuentos endialados creados en el cuaderno]</i>
1916	Narrativa	神童 <i>Shindō [El niño prodigioso]</i>
		鬼の面 <i>Oni no men [La máscara de demonio]</i>
		亡友

		<i>Naki tomo [Mi difunto amigo]</i>
		美男 <i>Binan [Un hombre guapo]</i>
		病褥の幻想 <i>Byōjoku no gensō [El delirio de un hombre enfermo en su lecho]</i>
		貢の十人斬り <i>Mitsugu no jūnin-giri [Mitsugu abatió a diez adversarios en un combate]</i>
	Ensayo	發賣禁止に就きて <i>Hatsuai kinshi ni tsukite [Acerca de la prohibición de la publicación]</i>
		父となりて <i>Chichi to narite [Al convertirme en padre]</i>
		一人一景（旅の印象） <i>Hitori ikkei — Tabi no inshō— [Una persona, un paisaje — las impresiones de un viaje—]</i>
	Texto teatral	恐怖時代 <i>Kyōfu jidai [La época de horrores]</i>
1917	Narrativa	人魚の嘆き <i>Ningyo no nageki [La lamentación de una sirena]</i>
		魔術師 <i>Majutsu-shi [El hechicero]</i>
		既婚者と離婚者 <i>Kikonsha to rikonsha [Un casado y un divorciado]</i>
		詩人のわかれ <i>Shijin no wakare [El adiós de un poeta]</i>
		玄奘三蔵 <i>Genjō Sanzō [El monje santo Genjō Sanzō]</i>
		異端者の悲しみ <i>Itansha no kanashimi [La desesperación de un fracasado]</i>

	<p>晩春日記 <i>Banshun nikki [El diadio de una primavera tardía]</i></p> <p>女人神聖 <i>Nyonin shinsei [Mujeres sagradas]</i></p>
	<p>ハッサン・カンの妖術 <i>Hassan Khan no yōjutsu [La nigromancia de Hassan Khan]</i></p>
Ensayo	<p>私の初戀 <i>Watashi no hatsukoi [Mi primer amor]</i></p>
	<p>詩と文字と <i>Shi to moji to [La poesía y las letras]</i></p> <p>「少年世界」への論文 <i>"Shōnen Sekai" heno ronbun [Una ponencia para "El mundo de muchachos"]</i></p>
	<p>「異端者の悲しみ」はしがき <i>"Itansha no kanashimi" hashigaki [Comentario acerca de "La desesperación de un fracasado"]</i></p>
	<p>創作の気分 <i>Sōsaku no kiun [El humor animado para la creación]</i></p>
	<p>活動寫眞の現在と將來 <i>Katsudō-shashin no genzai to shōrai [Hoy y mañana de la cinematografía]</i></p>
	<p>口の邊の子供らしさ <i>Kuchi no atari no kodomo-rashisa [La gracia pueril al hablar]</i></p>
Texto teatral	<p>或る男の半日、前半 <i>Aru otoko no hannichi, zenhan [Un medio día de un hombre, la primera parte]</i></p>
	<p>鶯姫 <i>Uguisu hime [La princesa Ruiseñol]</i></p>
	<p>或る男の半日、後半 <i>Aru otoko no hannichi, kōhan [Un medio día de un hombre, la segunda parte]</i></p>

		十五夜物語 <i>Jūgo-ya monogatari [Relato de la noche de Plenilunio]</i>
1918	Narrativa	兄弟 <i>Kyōdai [Hermanos]</i>
		少年の脅迫 <i>Shōnen no kyōhaku [Las amenazas de un muchacho]</i>
		前科者 <i>Zenkamono [Un hombre con antecedentes penales]</i>
		人面疽 <i>Jinmen-so [Un rostro humano en el hoyo de viruelas]</i>
		二人の稚兒 <i>Futari no chigo [Los dos monaguillos]</i>
		金と銀 (未完) <i>Kin to gin [Oro y plata] (no acabado)</i>
		白昼鬼語 <i>Hakuchū ki-go [Un juego diabólico]</i>
		人間が猿になった話 <i>Ningen ga saru ni natta hanashi [Cuento de un hombre que se transformó en un mono]</i>
		小さな王国 <i>Chiisana ōoku [El reino de niños]</i>
		敵討 (童話) <i>Kataki-uchi (dōwa) [La venganza (cuento infantil)]</i>
		魚の李太白 <i>Sakana no Lee Tai Poo [Un pez llamado Lee Tai Poo]</i>
		嘆きの門 <i>Nageki no mon [Portón de lamentación]</i>
		柳湯の事件 <i>Yanagi-yu no jiken [El suceso en el balneario Yanagi-yu]</i>
Ensayo	私の家系 <i>Watashi no kakei [El linaje de mi familia]</i>	

		二人の芸術家の話 <i>Futari no geijutsuka no hanashi [Sobre dos artistas]</i>
		梅雨の書齋から <i>Tsuyu no shosai kara [Desde mi estudio en la época de lluvias]</i>
	Texto teatral	假装會の後 <i>Kasōkai no ato [Después de la fiesta de disfraces]</i>
1919	Narrativa	美食倶楽部 <i>Bishoku kurabu [La sociedad gastronómica]</i>
		母を戀ふる記 <i>Haha wo kouru ki [Relato de mi querida madre]</i>
		呪われた戯曲 <i>Norowareta gikyoku [Un guión teatral maldito]</i>
		青磁色の女 <i>Seiji-iro no onna [Mujer de color verdeceledón]</i>
		富美子の足 <i>Fumiko no ashi [Los pies de Fumiko]</i>
		眞夏の夜の戀 <i>Manatsu no yoru no koi [Amor de la noche del verano]</i>
		或る少年の恐れ <i>Aru shōnen no osore [El temor de un muchacho]</i>
		性質の違った兄と弟 <i>Seishitsu no chigatta ani to otōto [El hermano mayor y el hermano menor con caracteres distintos]</i>
		或る漂泊者の俤 <i>Aru hyōhakusha no omokage [El rasgo de un naufrago]</i>
	秋風 <i>Akikaze [Un viento otoñal]</i>	
	天鷲絨の夢 <i>Birōdo no yume [El sueño como terciopelo]</i>	
	Ensayo	昼舩記 <i>Chūhō-ki [Diario de la navegación diurna]</i>

		早春雑感 <i>Sōshun zakkān [Impresiones varias en los primeros días de primavera]</i>
		支那劇を見る記 <i>Shina-geki wo miru ki [Comentario después de ver un teatro chino]</i>
		支那の料理 <i>Shina no ryōri [Los platos de la cocina china]</i>
	Traducción	ウィンダーミヤ夫人の扇 <i>Windamiya fujin no ōgi (El abanico de lady Windermere)</i>
		ボオドレエル散文詩集 <i>Baudelaire sanun-shishū (Prosa poética de Baudelaire)</i>
	Relato de viaje	蘇州紀行 <i>Soshū kikō [Relato del viaje por Suzhou]</i>
泰准の夜 <i>Taijun no yoru [La noche en Tianchang]</i> 南京希望街 <i>Nankin kibō-gai [La calle Esperanza de Nanking]</i>		
1920	Narrativa	鮫人 <i>Kōjin [Hombre tiburón]</i>
		途上 <i>Tojō [En camino]</i>
		不思議な人 <i>Fushigi na hito [Una persona curiosa]</i>
		或る時の日記 <i>Aru toki no nikki [Diario de una época]</i>
	Ensayo	藝術一家言 <i>Geijutsu ikkagen [Comentarios sobre el arte]</i>
		「鮫人」の續稿に就いて <i>"Kōjin" no zokkō ni tsuite [Acerca de la continuación de "Hombre tiburón"]</i>



1920	Ensayo	其の歡びを感謝せざるを得ない <i>Sono yorokoi wo kansha sezaruru wo enai [Tengo que agradecer este júbilo]</i>
	Texto teatral	蘇東坡 <i>Sotōba [Estupa]</i>
	Adaptación cinemato- gráfica	アマチュア倶楽部 <i>Amachua Kurabu [El club amateur]</i> 葛飾砂子 <i>Katsushika Sunago [Ofrenda de kimono]</i>
1921	Narrativa	月の囁き <i>Tsuki no sasayaki [Susurros de la luna]</i>
		私 <i>Watashi (El ladrón)</i> (traducida por Ángel Crespo, Random House Mondadori, S.A.)
		不幸な母の話 <i>Fukō na haha no hanashi [Relato de una madre desgraciada]</i>
		鶴唳 <i>Kakurei [El canto de grulla]</i>
		A と B の話 <i>A to B no hanashi [Relato de A y B]</i>
		或る調書の一節 <i>Aru chōsho no issetsu [Un fragmento del archivo de un interrogatorio]</i>
		雛祭の夜 <i>Hinamatsuri no yoru [La noche de la fiesta de muñecas]</i>
		Ensayo

		<i>Umareta ie [Mi casa natal]</i>
		廬山日記 <i>Rozan nikki [Diario de Rozan]</i>
		日本の活動写真と映画のテクニック <i>Nihon no katsudō-shashin to eiga no tekunikku [La técnica de diapositivos y películas de Japón]</i>
	Texto teatral	愛すればこそ (第一幕) <i>Ai sureba koso, dai ichi-maku [Porque te quiero, el primer acto]</i>
	Guión cinemato- gráfica	シナリオ「アマチュア倶楽部」 <i>Scenario, Amachua Kurabu [Guión, El club amateur]</i>
	Adaptación cinemato- gráfica	蛇性の姪 <i>Jasei no in [La impura pasión de una serpiente]</i>
1922	Narrativa	女の顔 <i>Onna no kao [Rostro de una mujer]</i>
		讀むことすら嫌ひ <i>Yomu koto sura kirai [Ni siquiera me apetece leer]</i>
		或る罪の動機 <i>Aru tsumi no dōki [El motivo de un crimen]</i>
		青い花 <i>Aoi hana (Aguri)</i> (traducida por María Luisa Balseiro, Random House Mondadori, S.A.)
		縮緬とメリンス <i>Chirimen to merinsu [Crepés japonés y merino]</i>
		支那趣味と云ふこと <i>Shina shumi to iu koto [Hablando del gusto chino]</i>
Ensayo	小説も書き活動写真にも力を注ぐ <i>Shōsetsu mo kaki katsudō-shashin nimo chikara wo sosogu [Me dedico tanto a escribir novelas como adaptar cinematografía]</i>	

		歌四首 <i>Uta yon-shu [Cuatro poemas]</i>
		頭髪、帽子、耳飾り <i>Tōhatsu, bōshi, mimikazari [Cabello, sombrero y pendientes]</i> 「永遠の偶像」の上演禁止 <i>"Eien no gūzō" no jōen kinshi</i>
		脚本検閲に就いての注文 <i>Kyakuhon ken'etsu ni tsuite no chūmon [Mi propuesta acerca de la censura de guiones teatrales]</i>
		私のやっているダンス <i>Watashi no yatteiru dansu [El estilo del baile que practico]</i>
		稽古場と舞臺の間 <i>Keiko-ba to butai no aida [Entre la sala de ensayos y el escenario]</i>
	Texto teatral	墮落（愛すればこそ、第二幕、第三幕） <i>Daraku —Ai surea koso, dai ni-maku, dai-sanmaku— [La perdición —Porque te quiero, el segundo y el tercer acto]</i>
		永遠の偶像 <i>Eien no gūzō [El ídolo eterno]</i>
		彼女の夫 <i>Kanojo no otto [El marido de esa mujer]</i>
		お國と五平 <i>Okuni to Gohei [Okuni y Gohei]</i>
		本牧夜話 <i>Honmoku yobanashi [Relato nocturno de Honmoku]</i>
	Guión cinemato- gráfico	シナリオ「蛇性の姪」 <i>Scenario, Jasei no in [Guión, la impura pasión de una serpiente]</i>
1923	Narrativa	アゼ・マリア <i>Abe Maria [Ave María]</i>
		神と人との間

		<i>Kami to hito tono aida [Entre humano y divino]</i>
		肉塊 <i>Nikukai [Una masa carnososa]</i>
		港の人々 <i>Minato no hitobito [La gente en el puerto]</i>
	Ensayo	生きて居る人間にはあるが <i>Ikite iru ningen niwa aruga [Ocurre para la gente que está vivo]</i>
		「愛すればこそ」の上演 <i>"Ai sureba koso" no jōen [Acerca de la puesta en escena de "Porque te quiero"]</i>
		名妓の持つ眼 <i>Meigi no motsu me [La mirada de una buena geisha]</i>
		手記 <i>Shuki [Notas]</i>
	Texto teatral	愛なき人々 <i>Ai naki hitobito [Gente sin amor]</i>
		白狐の湯 <i>Byakko no yu [El balneario de Zorro Blanco]</i>
1924	Narrativa	腕角力 <i>Ude-zumō [Competición de fuerza de muñecas]</i>
		痴人の愛 <i>Chijin no ai (Naomi)</i> (traducida por María Luisa Balseiro, Ediciones Siruela, S.A.)
	Ensayo	「痴人の愛」の作者より讀者へ <i>"Chijin no ai" no sakusha yori dokusha he [Del autor de "Naomi" a sus lectores]</i>
		上方の食ひ物 <i>Kamigata no kuimono [La comida de la Región de Kamigata]</i>
		萩原君の印象 <i>Hakihara-kun no inshō [La impresión del señor Hagihara]</i>
		洋食の話

		<p><i>Yōshoku no hanashi [Comentario acerca de la cocina occidental]</i></p> <p>映畫化された「本牧夜話」</p> <p><i>Eiga-ka sareta "Honmoku yobanashi" [El gui3n teatral "Relato nocturno de Honmoku" que ha sido adaptado para la pel3cula]</i></p>
	Texto teatral	<p>無明と愛染 (第一幕)</p> <p><i>Mumyō to aizen, dai ichi-maku [Ignorancia y deseos pecaminosos, el primer acto]</i></p> <p>無明と愛染 (第二幕)</p> <p><i>Mumyō to aizen, dai ni-maku [Ignorancia y deseos pecaminosos, el segundo acto]</i></p>
	Gui3n cinematogr3fico	<p>映画脚本「雛祭の夜」</p> <p><i>Eiga scenario, Hinamatsuri no yoru [Gui3n cinematogr3fico, La noche de la fiesta de mu1ecas]</i></p>
	Traducci3n	<p>世界は書籍なり</p> <p><i>Sekai ha shoseki nari [El mundo est3 hecho de libros]</i></p>
1925	Narrativa	<p>蘿洞先生</p> <p><i>Radō sensei [El profesor Radong]</i></p>
		<p>赤い屋根</p> <p><i>Akai yane [Los tejados rojos]</i></p>
		<p>馬の糞</p> <p><i>Uma no kuso [Una bo1iga]</i></p>
	Ensayo	<p>二月堂の夕</p> <p><i>Nigatsu-dō no yūbe [El atardecer en el santuario Nigatsu-dō]</i></p>
		<p>阪神見聞録</p> <p><i>Hanshin kenbun-roku [Cr3nica de pasear por Hanshin]</i></p>
		<p>瀧田君の思ひ出</p> <p><i>Takita-kun no omoide [Recuerdo del se1or Takita]</i></p>
Texto teatral	<p>マンドリンを弾く男</p> <p><i>Mandarin wo hiku otoko [El hombre que toca la mandolina]</i></p>	
1926	Narrativa	<p>友田と松永の話</p>

		<p><i>Tomoda to Matsunaga no hanashi [Cuento de Tomoda y Matsunaga]</i></p>
		<p>爲介の話 <i>Isuke no hanashi [Historia de Isuke]</i></p> <p>一と房の髪 <i>Hitofusa no kami [Un mechón de cabello]</i></p>
		<p>青塚氏の話 <i>Aotsuka-shi no hanashi [Historia del señor Aotsuka]</i></p> <p>白日夢 <i>Hakujitsumu [Ensueño]</i></p>
		<p>釋明 <i>Shakumei [Una justificación]</i></p>
	Ensayo	<p>上海見聞録 <i>Shanghai kenbun-roku [Crónica de viaje por Shanghai]</i></p>
		<p>上海交遊記 <i>Shanghai koyū-ki [Crónica de amistades en Shanghai]</i></p>
		<p>栗原トーマス君のこと <i>Kurihara Thomas kun no koto [Acerca del señor Thomas Kurihara]</i></p>
	Texto teatral	<p>金を借りに来た男 <i>Kane wo kari ni kita otoko [El hombre que ha venido para pedir prestado dinero]</i></p>
1927	Narrativa	<p>顕現 <i>Kengen [La aparición]</i></p>
	Ensayo	<p>いたましき人 <i>Itamashiki hito [Gente miserable]</i></p>
		<p>九月一日前後のこと <i>Kugatsu tsuitachi zengo no koto [Alrededor del día uno de septiembre]</i></p>
		<p>日本に於けるクリップン事件 <i>Nihon ni okeru Kurippun jiken [El caso Klippen en Japón]</i></p>

		饒舌録 <i>Jōzetsu-roku [Charlatanería sobre mis pareceres literarios]</i>
		芥川君と私 <i>Akutagawa kun to watashi [El señor Akutagawa y yo]</i>
	Traducción	グリーブ家のバアバラの話 <i>Greeve-ke no Bābara no habashi (Barbara de la Familia Greeve)</i>
1928	Narrativa	浦路夫人の内助 <i>Uraji fujin no naijo [La abnegación de la señora Uraji]</i>
		卍 (まんじ) <i>Manji (Arenas movedizas)</i> (traducida por Carlos Manzano, Random House Mondadori, S.A.)
		黒白 <i>Kokubyaku [Negro y blanco]</i>
		蓼喰う蟲 <i>Tade kuu mushi (Hay quien prefiere las ortigas)</i> (traducida por María Luisa Borrás, Seix Barral, S.A.)
	Ensayo	東西味くらべ <i>Tōzai aji-kurabe [La cata gastronómico entre los sabores de Kantō y los de Kansai]</i>
		敏先生のおもひで <i>Bin sensei no omoice [Recuerdo del señor Bin]</i>
	Traducción	カストロの尼 <i>Kastro no ama (La abadesa de Castro)</i>
1929	Narrativa	三人法師 <i>Sannin hōshi [Los tres monjes budistas]</i>
	Ensayo	ねこ <i>Neko [Gato]</i>
		故人と私 <i>Kojin to watashi [El difunto y yo]</i>
		小山内君の思ひ出

		<i>Osanai kun no omoide [Recordación del señor Osanai]</i>
		岡本にて <i>Okamoto nite [En Okamoto]</i>
		東西美人型 <i>Tōzai bijin-gata [El tipo de belleza en Kantō y Kansai]</i>
		関西の女を語る <i>Kansai no onna wo kataru [Comentario acerca de mujeres de Kansai]</i>
		「谷崎氏」と蒲生氏 <i>"Tanizaki-shi" to Gamō-shi ["El señor Tanizaki" y el señor Gamō]</i>
		カフェー對お茶屋・女給對藝者 <i>Kafe tai o-chaya, jokyū tai geisha [Cafés vs casas de té, camareras vs geishas]</i>
		料理の古典趣味 <i>Ryōri no koten shumi [Mi gusto clásico de la cocina]</i>
		春、夏、秋 <i>Haru, natsu, aki [Primaveera, verano y otoño]</i>
		現代口語文の缺點について <i>Gendai kōgo-bun no ketten ni tsuite [Las limitaciones estilo coloquial japonés moderno]</i>
		草人を迎へに行く日 <i>Sōjin wo mukae ni iku hi [El día que voy a recoger a Sōjin]</i>
1930	Narrativa	亂菊物語 <i>Rangiku monogatari [Retrato de Rangiku]</i>
		春寒 <i>Harusamu [Fría primavera]</i>
	Ensayo	猫 –マイ・ペット <i>Neko –My pet [Gato –mi mascota]</i>
		懶惰の説 <i>Randa no setsu [La teoría de gandulería]</i>



		<p>秋、冬、春 <i>Aki, fuyu, haru [Otoño, invierno y primavera]</i></p>
		<p>大衆文學の流行について <i>Taishū bungaku no ryūkō ni tsuite [Lo referente a la moda de la literatura popular]</i></p>
1931	Narrativa	<p>吉野葛 <i>Yoshino kudzu (Enredadera de Yoshino)</i> (traducida por Fernando Rodríguez-Izquierdo, Edhasa)</p>
		<p>盲目物語 <i>Mōmoku monogatari (El cuento de un hombre ciego)</i> (traducida por Ángel Crespo, Random House Mondadori, S.A.)</p>
		<p>紀伊國狐憑漆搔語 <i>Ki no Kuni kitsune-tsuki shitsukaigo [Relato de un poseso de zorro en el país de Ki-no-Kuni]</i></p>
		<p>覚海上人天狗になる事 <i>Kakukai shōnin tengu ni naru koto [Relato del gran sacerdote Kakukai, convertido en demonio tengu]</i></p>
		<p>天狗の骨 <i>Tengu no hone [Los huesos del demonio tengu]</i></p>
		<p>武州公秘話 <i>Bushū-kō hiwa (La vida enmascarada del señor de Musashi)</i> (traducida por Fernando Rodríguez-Izquierdo, Edhasa)</p>
1931	Ensayo	<p>戀愛及び色情 <i>Ren'ai oyobi shikijō [Amor y lujuria]</i></p>
		<p>永井荷風氏の近業について (「つゆのあとさき」を読む、に改題) <i>Naai Kafū shi no kingyō ni tsuite ("Tsuyu no atosaki" wo yomu, ni kaidai [Acerca de los últimos trabajos del señor Nagai Kafū (retitulado Al leer "Antes y después de la época de lluvias"])</i></p>
		<p>佐藤春夫に與えて過去半生を語る書 <i>Satō Haruo ni aete kako hansei wo kataru sho [Me atrevo a</i></p>

		<i>contar mi vida a Satō Haruo</i>
1932	Narrativa	蘆刈 <i>Ashikari (El cortador de cañas)</i> (traducida por María Luisa Balseiro, Random House Mondadori, S.A.)
		Ensayo
	私の見た大阪及び大阪人 <i>Watashi no mita Ōsaka oyobi ōsaka-jin [Mis pareceres sobre Osaka y su gente]</i>	
	椅松庵十首 <i>Ishō-an jusshu [Diez poemas japoneses en mi finca Ishō-an]</i>	
	正宗白鳥氏の批評を讀んで <i>Masamune Hakuchō shi no hihyō wo yonde [Al leer la crítica del señor Masamune Hakuchō]</i>	
		青春物語（「若き日の事ども」より改題） <i>Seishun monogatari ("Wakaki hi no kotodomo" yori kaidai)</i> <i>[Reminiscencias de mi juventud (cambio del título a "Wakaki hii no kotodomo")]</i>
1933	Narrativa	春琴抄 <i>Shunkin-shō (Retrato de Shunkin)</i> (traducida por María Luisa Balseiro, Random House Mondadori, S.A.)
		菫崎氏の口よりシュバイヘル・シュタインが飛び出す話 <i>Nirasaki-shi no kuchi yori Scheweihöl Stein ga toidasu hanashi</i> <i>[Schweihöl Stein sale disparado por la boca del señor Nirasaki]</i>
	Ensayo	「藝」について（「藝談」と改題） <i>"Gei" ni tsuite ("Geidan" to kaidai) [Acerca de "el Arte"</i> <i>(retitulado "Geidan")]</i>
		装釘漫談 <i>Sōtei mandan [Divagaciones sobre la encuadernación]</i>
		文房具漫談 <i>Bunbō-gu mandan [Divagaciones sobre los materiales del</i>

		<p><i>escritorio]</i></p> <p>直木君の歴史小説について <i>Naoki kun no rekishi shōsetsu ni tsuite [Acerca de las novelas históricas del señor Naoki]</i></p> <p>陰翳礼讃 <i>In'ei raisan (El elogio de la sombra)</i> (traducido por Julia Escobar, Barcelona, Ediciones Siruela, S.A.)</p>
	Texto teatral	<p>顔世 <i>Kaoyo [La bella Kaoyo]</i></p>
1934	Narrativa	<p>夏菊 <i>Natsu-giku [Crisántemo de verano]</i></p>
	Ensayo	<p>東京をおもふ <i>Tōkyō wo omou [Añorando a Tokio]</i></p>
		<p>追悼の辭に代えて <i>Tsuitō no ben ji ni kaete [En lugar de palabras de condolencia]</i></p>
		<p>春琴抄後語 <i>Shunkin-shō kōgo [Reminiscencias sobre Retrato de Shunkin]</i></p>
		<p>文章読本 <i>Bunshō dokuhon [Manual para elaborar textos]</i></p>
1935	Narrativa	<p>聞書抄 <i>Kikigaki-shō [El cuento de un hombre ciego, la segunda parte]</i></p>
	Ensayo	<p>私の貧乏物語 <i>Watashi no binbō monogatari [Historia de mis dificultades económicas]</i></p>
		<p>大阪の藝人 <i>Ōsaka no geinin [Los artistas de Osaka]</i></p>
		<p>職業として見た文學について <i>Shokugyō toshite mita bungaku ni tsuite [Acerca de la literatura como profesión]</i></p>
		<p>映畫への感想 —「春琴抄」映畫化に際して—</p>

		<p><i>Eiga heno kansō — "Shunkin-shō" eiga-ka ni saishite— [Mis opiniones sobre la cinematografía —con motivo de la adaptación de "Retrato de Shunkin" al cine—]</i></p>
		<p>攝陽隨筆 <i>Setsuyō zuihitsu [Misceláneas sobre la región de Setsuyō]</i></p>
		<p>厠のいろいろ <i>Kawayaya no iroiro [Variedades de retretes]</i></p>
		<p>蛸殻町と茅場町 <i>Kakigara-chō to Kayabamachi [El barrio de Kakigara-ch y el barrio de Kayabamachi]</i></p>
		<p>旅のいろいろ <i>Tabi no iroiro [Variedades de viajes]</i></p>
	Traducción	<p>源氏物語 <i>Genji monogatari (la Historia de Genji), primera versión en japonés moderno (concluida en 1939)</i></p>
1936	Narrativa	<p>猫と庄造と二人のをんな (前半) <i>Neko to Shōzō to futari no onna (zenhan) [La gata, Shōzō y dos mujeres, la primera parte]</i></p>
		<p>猫と庄造と二人のをんな (後半) <i>Neko to Shōzō to futari no onna (zenhan) [La gata, Shōzō y dos mujeres, la segunda parte]</i></p>
	Ensayo	<p>翻譯小説二つ三つ <i>Hon'yaku shōsetsu futatsu mittsu [Dos o tres novelas traducidas]</i></p>
		<p>鶉鴒雜纂 <i>Junkokurō zatsusan [Misceláneas en Ukokurō]</i></p>
		<p>夏と人 <i>Natsu to hito [Verano y gente]</i></p>
1938	Ensayo	<p>「源氏物語」の現代語譯について <i>"Genji monogatari" no gendai-go yaku ni tsuite [Acerca de la versión de la Historia de Genji en japonés moderno]</i></p>

1939	Ensayo	「源氏物語」序 <i>"Genji monogatari" jo [Prefacio de la Historia de Genji]</i>
		泉先生と私 <i>Izumi sensei to watashi [El señor Izumi y yo]</i>
1940	Ensayo	純粹に「日本的」な「鏡花世界」 <i>Junsui ni "nihonteki" na "Kyōka sekai" ["El mundo de Kyōka" puramente 'japonés']</i>
		舊友左團次を悼む <i>Kyūyū Sadanji wo itamu [Siento por la muerte de mi viejo amigo Sadanji]</i>
1942	Ensayo	シンガポール陥落に際して <i>Shingapōru kanraku ni saishite [Con el motivo de la capitulación de Singapur]</i>
		初昔 <i>Hatsu mukashi [El año pasado]</i>
		きのふけふ <i>Kinō kyō [Ayer y hoy]</i>
1943	Narrativa	細雪 上巻 <i>Sasameyuki jō-kan (Las hermanas Makioka, la primera parte)</i> (traducida del inglés por Miguel Menéndez Cuspinera, Random House Mondadori, S.A.)
		細雪 中巻 <i>Sasameyuki chū-kan (Las hermanas Makioka, la segunda parte)</i> (traducida del inglés por Miguel Menéndez Cuspinera, Random House Mondadori, S.A.)
	Ensayo	白秋氏と私 <i>Hakushū shi to watashi [El señor Hakushū y yo]</i>
1946	Narrativa	三人法師 <i>Sannin hōshi [Los tres monjes budistas]</i>
	Ensayo	磯田多佳女のこと <i>Isoda Taka jo no koto [Sobre la señora Isodda Taka]</i>

		熱海・魚崎・東京 <i>Atami, Uozaki, Tōkyō [Atami, Uozaki y Tokio]</i>
		奉天時代の杢太郎氏 <i>Hōten jidai no Mokutarō shi [El señor Mokutarō en la época que vivió en Hwan Ten]</i>
		同窓の人々 <i>Dōsō no hitobito [Mis antiguos compañeros de la escuela]</i>
1947	Narrativa	細雪 下巻 <i>Sasameyuki ge-kan (Las hermanas Makioka, la tercera parte)</i> (traducida del inglés por Miguel Menéndez Cuspinera, Random House Mondadori, S.A.)
	Ensayo	「潺湲亭」のこと その他 <i>'Senkan-tei' no koto sono hoka [Acerca de "la finca Senkan-tei" y otras cosas]</i>
		「卍(まんじ)」に 就いて <i>"Manji" ni tsuite [Acerca de "Arenas movedizas"]</i>
		西山日記 <i>Nishiyama nikki [Diario de Nishiyama]</i>
		西行東行 <i>Nishi-yuki, higashi-yuki [Tomando el rumbo al oeste y al este]</i>
		飛行機雲 <i>Hikōko-gumo [Estela de vapor de un avión]</i>
	Artículo	露伴翁追悼講演會に寄す <i>Rohan-ō tsuitō kōenkai ni yosu [Para la conferencia dedicada a la muerte del gran señor Rohan]</i>
1948	Narrativa	都わすれの記 <i>Miyako-wasure no ki [Crónica de la tierra natal en olvido]</i>
	Ensayo	追憶 <i>Tsuioku [Reminiscencias entrañables]</i>
		越冬記 — 疎開中の日記より <i>Ettō-ki — sokai-chū no nikki yori [Crónica de pasar un invierno]</i>

		—el diario durante la evacuación de la guerra]
		所謂痴呆の藝術について <i>Iwayuru chihō no geijutsu ni tsuite [Sobre el llamado arte de un chiflado]</i>
		客ざらひ <i>Kyaku girai [Aversión hacia visitantes]</i>
		雪 <i>Yuki [Nieve]</i>
1949	Narrativa	月と狂言師 <i>Tsuki to kyōgen-shi [La luna y el artista del teatro de farsa]</i>
		少将滋幹の母 <i>Shōshō Shigemoto no haha (La madre del capitán Shigemoto)</i> (traducida por María Luisa Balseiro, Random House Mondadori, S.A.)
	Ensayo	嶋中君と私 <i>Shimanaka kun to watashi [El señor Shimanaka y yo]</i>
		「お國と五平」所感 <i>"Okuni to Gohei" shokan [Mis pareceres acerca de 'Okuni y Gohei']</i>
		京洛その折々 —昭和二十二年の日記抄— <i>Kyōraku sono oriori —Shōwa nijūni-nen no nikki-shō— [Cada estación en Kioto —fragmento del diario del año 22 de Shōwa—]</i>
		終戦日記（熱海より勝山まで） <i>Shūsen nikki (Atami yori Katsuyama made) [Diario en el fin de la guerra (desde Atami hasta Katsuyama)]</i>
藤壺 <i>Fujitsubo [La dama de Fujitsubo]</i>		
1950	Narrativa	A 夫人の手紙 <i>A fujin no tegami [Las cartas de la señora A]</i>
		金と銀

		<i>Kin to gin [Oro y plata] (reeditada)</i>
	Ensayo	「蘆刈」など <i>"Ashikari" nado ["El cortador de caña" y otros]</i>
		茂山千作翁を悼む（「茂山千作翁のこと」と改題） <i>Shigeyama Sensaku-ō wo itamu ("Shigeyama Sensaku-ō no koto" to kaidai) [Mi condolencia por la muerte del señor Shigeyama Sensaku (retitulado "Sobre el señor Shigeyama Sensaku")]</i>
		新春試筆 <i>Shinshun hatsufude [Un ensayo de escribir en el nuevo año]</i>
		「暁の脱走」を見る <i>"Akatsuki no dassō" wo miru [Al ver "La fuga al amanecer"]</i>
		早春雑記 <i>Sōshun zakki [Pareceres en primeros días de la primavera]</i> 京の夢、大阪の夢 <i>Kyō no yume, Ōsaka no yume [El sueño de Kioto y el sueño de Osaka]</i>
	Artículo	少年の頃 <i>Shōnen no koro [Cuando era un muchacho]</i>
1951	Narrativa	元三大師の母 — 乳野物語— <i>Motomo daishi no haha — Chichino monogatari — [La madre del maestro religioso Motomi —Relato de Chichino—</i>
	Ensayo	「篁日記」を読む（「小野篁妹に戀する事」と改題） <i>"Takamura nikki" wo yomu ("Ono no Takamura, imōto ni koi suru" to kaidai) [Al leer "Diario de Takamura" (retitulado "Ono no Takamura se enamoró de su hermana")]</i>
		源氏物語の新譯について（「源氏物語新譯序」と改題） <i>Genji monogatari no shin'yaku ni tsuite ("Genji monogatari shin'yaku jo" to kaidai) [Acerca de la nueva versión de la Historia de Genji en japonés moderno (retitulado "Prefacio de la nueva versión de la Historia de Genji en japonés moderno")]</i>



	Traducción	谷崎潤一郎訳源氏物語 <i>Tanizaki Jun'ichirō yaku Genji monogatari (la Historia de Genji, versado por Tanizaki Jun'ichirō), segunda versión en japonés moderno (concluida en 1954)</i>
	Artículo	忘れ得ぬ日の記録 <i>Wasure enu hi no kiroku [Crónica de los días inolvidables]</i>
1952	Narrativa	或る時 <i>Aru toki [En una ocasión]</i>
	Ensayo	吉井勇君に <i>Yoshii Isamu kun ni [Para el señor Yoshii Isamu]</i>
		久米君の死の前後 <i>Kume kun no shi no zengo [Antes y después de la muerte del señor Kume]</i>
	メモランダム <i>Memorandamu [Reminiscencias]</i>	
1953	Ensayo	ラヂオ漫談 <i>Rajio mandan [Charlas en la radio]</i>
		春團治のことその他 <i>Harudanji no koto sono hoka [Acerca de Harudanji y otras cosas]</i>
1954	Ensayo	「すむづかり」贅言 <i>"Sumuzukari" zeigen [Charlatanería sobre un "malhumorado"]</i>
		老俳優の思ひ出 —上山草人のこと— <i>Rōhaiyū no omoide —Kamiyama Sōjin no koto— [Recordaciones de un actor veterano —acerca de Kamiyama Sōjin—]</i>
		源氏物語の新譯を成し終へて <i>Genji monogatari no shin'yaku wo nashioete [Al finalizar la segunda versión de la Historia de Genji en japonés moderno]</i>
1955	Narrativa	過酸化滿俺水の夢 <i>Kasanka mangan-sui no yume [Ensoñación como agua de</i>

		<i>manganeso perácido]</i>
		途上 <i>Tojō [En camino]</i>
Ensayo		老いのくりごと <i>Oi no kurigoto [Machaconería de un viejo]</i>
		創作余談 <i>Sōsaku yodan [Digresiones sobre la creación]</i>
		幼少時代 <i>Yōshō jidai [Reminiscencias de mi infancia]</i>
		映畫のことなど <i>Eiga no koto nado [Mis pareceres sobre el cine]</i>
		私の「幼少時代」について <i>Watashi no "Yōshō jidai" ni tsuite [Acerca de mi obra "Reminiscencias de mi infancia"]</i>
		武者小路氏の批評眼（「きのふけふ」より） <i>Mushanokōji-shi no hihyō-gan — "Kinō kyō" yori — [El ojo crítico del señor Mushanokōji — un extracto de la obra "Ayer y hoy" —]</i>
	Artículo	
		「十五夜物語」の思ひ出 <i>"Jūgoya monogatari" no omoide [Reminiscencias sobre "Relato de la noche de Plenilunio"]</i>
1956	Narrativa	鍵 <i>Kagi (La llave)</i> (traducida por Keiko Takahashi y Jordi Fibla, Muchnik Editores, S.A.)
		鴨東綺譚 <i>Ōtō kitan [Historia fantástica de Ōtō]</i>
	Ensayo	東京の正月

		<i>Tōkyō no shōgatsu [Año nuevo de Tokio]</i>
		嶋中鵬二氏に送る手紙 <i>Shimanaka Hōji shi ni okuru tegami [La carta que envió al señor Shimanaka Hōji]</i>
		大菩薩峠を評す (直木君の歴史小説との比較) <i>Daibosatu-tōge wo hyōsu (Naoki kun no rekishi shōsetsu tono hikaku) [Crítica de "El paso montañoso de Daibosatu" (una comparación con las novelas históricas del señor Naoki)]</i>
1957	Ensayo	歐陽予倩君の長詩 <i>Ōyō Yosen kun no chōshi [Un poema largo del señor Oyan Ysen]</i>
		文章とは何か <i>Bunshō tow nani ka [Qué es el texto]</i>
		老後の春 <i>Rōgo no haru [Primavera en la vejez]</i>
		親不孝の思ひ出 <i>Oyafukō no omoide [Reminiscencias de un hijo ingrato para sus padres]</i>
1958	Narrativa	残虐記 <i>Zangyakku-ki [Crónica de la crueldad]</i>
	Ensayo	明治回顧 <i>Meiji kaiko [Retrospección de los días de Meiji]</i>
		あの頃のこと —私と朝日新聞— <i>Ano koro no koto — Watashi to Asahi Shinbun— [Acercas de aquellos tiempos —el Periódico Asahi y yo—]</i>
		ふるさと <i>Furusato [La tierra natal]</i>
		四月の日記 <i>Shigatsu no nikki [Diario del mes de abril]</i>
1959	Narrativa	夢の浮橋 <i>Yume no ukihashi (El puente de los sueños)</i>

		(traducida por Ángel Crespo, Ediciones Siruela, S.A.)
	Ensayo	<p>気になること <i>Ki ni naru koto [Asuntos que me preocupan]</i></p>
		<p>高血圧症の思ひ出 <i>Kōketsuatsu-shō no omoide [Mi recuerdo sobre la hipertensión arterial que padecía]</i></p>
		<p>文壇昔ばなし <i>Bundan mukashi-banashi [Reminiscencias del mundo literario de días pasados]</i></p>
		<p>幼少時代の食べ物の思ひ出 <i>Yōshō jidai no tabemono no omoide [Recordación de las comidas en mis días de infancia]</i></p>
1960	Ensayo	<p>或る日の問答 <i>Aru hi no mondō [El diálogo que tuve el otro día]</i></p>
		<p>石佛抄（「千萬子抄」と改題） <i>Ishibotoke-shō ("Chimako-shō" to kaidai) [Relato de las estatuas de buda de piedra (retitulado "Retrato de Chimako")]</i></p>
		<p>伊豆山放談 <i>Izuyama hōdan [Charlas distendidas en Izuyama]</i></p>
		<p>おふくろ、お關、春の雪 <i>Ofukuro, o-Seki, haru no yuki [Mi madre, o-Seki y nieve de primavera]</i></p>
		<p>日本料理の出し方について <i>Nihon ryōri no dashikata ni tsuite [Acerca de cómo servir los platos de la comida japonesa]</i></p>
		<p>吉井勇翁枕花 <i>Yoshii Isamu-ō makurabana [La ofrenda floral en la cabecera del lecho de muerte del señor Yoshii Isamu]</i></p>
		<p>三つの場合 <i>Mitsu no baai [El caso de mis tres amigos]</i></p>
1961	Narrativa	<p>瘋癲老人日記</p>

		<i>Fūten rōjin nikki (Diario de un viejo loco)</i> (traducida por María Luisa Balseiro, Random House Mondadori, S.A.)
	Ensayo	親父の話 <i>Oyaji no hanashi [La historia de mi viejo]</i>
		古川緑波の夢 <i>Furukawa Roppa no yume [El sueño de Furukawa Roppa]</i>
		若き日の和辻哲郎 <i>Wakaki hi no Watsuji Tetsurō [Watsuji Tetsurō en sus días de juventud]</i>
		當世鹿もどき <i>Tōsei shika modoki [Disfrazado de tonto en nuestros tiempos]</i>
		女優さんと私 <i>Joyū-san to watashi [Las actrices y yo]</i>
1962	Narrativa	臺所太平記 <i>Daidokoro taihei-ki [Historia de las criadas]</i>
	Ensayo	わが小説・夢の浮橋 <i>Waga shōsetsu Yume no ukihashi [Mi obra narrativa El puente de los sueños]</i>
		武林君を悼む <i>Takebayashi kun wo itamu [Mi condolencia por la muerte del señor Takebayashi]</i>
		竹屋の渡し <i>Takeya no watashi [El embarcadero de Takeya]</i>
		九代目團十郎の記憶 <i>Kyūdai-me Danjūrō no kioku [Recuerdo del noveno Danjūrō]</i>
		助六の下駄 <i>Sukeroku no geta [Las sandalias de madera de Sukeroku]</i>
		歌舞伎の残酷味 <i>Kauki no zankoku-mi [La crueldad que se oculta en el teatro kabuki]</i>

		京舞 <i>Kyō-mai [El baile tradicional de Kioto]</i>
		狨の葬式 <i>Chin no sōshiki [El entierro de mi perro pekinés]</i>
		うろおぼえ <i>Urooboe [Una vaga memoria]</i>
		京都を想ふ <i>Kyōto wo omou [Echar de menos a Kioto]</i>
	Artículo	"今度は是非見に行く" <i>"Kondo wa zehi mi ni iku" ["Decidido a ir a ver la próxima vez"]</i>
1963	Ensayo	江戸なまり <i>Edo namari [El acento de Edo]</i>
		和服 <i>Wafuku [Kimonos]</i>
		杏花遺愛鹿革男帯 <i>Kyōka iai shikagawa otokoobi [Faja para hombres hecha de cuero de ciervo, un recuerdo póstumo de Kyōka]</i>
		歸熱 <i>Kaeri-netSU [La fiebre recrudescida]</i>
		雪後庵夜話 <i>Sechigo-an yobanashi [Cuentos nocturnos en la finca Sechigo-an]</i>
		京羽二重 <i>Kyō-habutae [Tela de sea de Kioto]</i>
		お皮肉 <i>O-hiniku [El sarcasmo]</i>
		畫人・菅楯彦さんを悼む <i>Gajin, Suga Tatehiko san wo itamu [Mi condolencia por la muerte del pintor, el señor Suga Tatehiko]</i>
		「越前竹人形」を読む

		"Echizen take-ningyō" wo yomu [Después de leer "muñecas hechas de bambú de Echizen]
	Traducción	新々訳 源氏物語 <i>Shin shin-yaku Genji monogatari (la Historia de Genji), tercera versión en japonés moderno</i>
	Artículo	しのぶ草の巻尾に <i>Shinobu-gusa no kanbi ni [Al final del florilegio de Shinobu-gusa]</i>
1964	Ensayo	おしゃべり <i>Oshaberi [Charlatanería]</i>
		續雪後庵夜話 (「義經千本櫻」の思ひ出) <i>Zoku Sechigo-an yobanashi ("Yoshitsune senbon zakura" no omoide) [Cuentos nocturnos de la finca Sechigo-an, la segunda parte (recordación de "Yoshitsune bajo las flores de cerezo")]</i>
	Artículo	佐藤春夫のことなど <i>Satō Haruo no koto nado [Acerca de Satō Haruo y otros]</i>
		佐藤春夫と芥川龍之介 <i>Satō Haruo to Akutagawa Ryūnosuke [Satō Haruo y Akutagawa Ryūnosuke]</i>
		菅楯彦氏の思ひ出 <i>Suga Tatehiko-shi no omoide [Recordación del señor Suga Tatehiko]</i>
1965	Ensayo	にくまれ口 <i>Nikumare-guchi [Habladuría mordaz]</i> (publicación póstuma)
		七十九歳の春 <i>Nanajūkyū-sai no haru [La primavera de setenta y nueve años]</i> (obra inacabada por la muerte del autor)