

Literatura

Carles Prado Fonts

PID_00205827



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundació para la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

Índice

Introducción.....	5
1. Aspectos generales de la literatura en China y Japón.....	7
2. Bases de la literatura china.....	14
3. Bases de la literatura japonesa.....	26
Bibliografía.....	37

Introducción

En este bloque, combinaremos dos aproximaciones a la literatura clásica o premoderna de China y Japón (es decir, toda la tradición previa a la literatura moderna y contemporánea que se inicia hacia el siglo XIX). En una primera parte abordaremos aspectos más o menos comunes y que tienen que ver, sobre todo, con la percepción que habitualmente se suele tener de la literatura china y japonesa desde Occidente. El objetivo aquí será situar (y cuestionar) nuestra perspectiva y, para hacerlo, trabajaremos con las dos literaturas –china y japonesa– de manera conjunta.

En la segunda parte, en cambio, dividiremos cada una de las dos literaturas para comentar aspectos más específicos que les son característicos en cada caso. Aun así, los temas a tratar serán bastante paralelos: cuestiones generales de periodización y un repaso a aspectos concretos de la poesía, el teatro y la narrativa. A diferencia de la primera parte, aquí el objetivo será situar algunos de los ejes específicos para el desarrollo de la literatura japonesa y china que permitan ofrecer una visión más cronológica e individualizada de las mismas.

1. Aspectos generales de la literatura en China y Japón

¿Qué se considera literatura en China y en Japón? ¿Es lo mismo que entendemos nosotros por literatura? ¿Cómo se define el ámbito literario? ¿Cuáles son sus límites?

A la hora de adentrarnos en literaturas alejadas de nosotros en el tiempo y en el espacio, como la china o la japonesa, es necesario que seamos conscientes de las diferencias (y de las similitudes) con la concepción de literatura que hoy día tenemos más asumida o que tendemos a privilegiar y que, para decirlo de manera simplificada, considera la literatura fundamentalmente como forma de expresión estética o artística.

En el caso chino, hay que tener presente que el concepto de literatura abraza un espectro muy amplio. En la China clásica, ya desde los inicios de la escritura, la literatura se inscribe dentro de un entramado complejo, el *wen*, que combina toda una serie de campos como la lengua, la escritura, la cultura, la filosofía o la política. De este modo, obras que nosotros hoy difícilmente consideraríamos literarias como el ensayo filosófico, la teoría política o el relato historiográfico son dimensiones que forman parte de la misma totalidad indivisible y que a lo largo de los siglos ha conformado lo que en China se considera literatura. En cambio, la narrativa de ficción (los relatos, las novelas, la tradición oral), que se ajusta más a nuestra concepción literaria, tradicionalmente no se consideró literatura hasta finales del siglo XIX y, a pesar de que fuera muy popular, siempre se mantuvo como un género marginal y de interés menor.

Esta concepción amplia del ámbito literario también se podría aplicar al caso japonés¹. Ahora bien, con dos particularidades importantes. Por un lado, a diferencia de lo que sucedió en China, la literatura de ficción sí tuvo consideración literaria en Japón, especialmente gracias a las obras refinadas que, como veremos, se produjeron en el periodo clásico. Por otro lado, se suele considerar que la literatura japonesa no nace hasta la importación del sistema de escritura procedente de China (los primeros registros escritos datan del siglo VI, pero probablemente se produjo con anterioridad a esta fecha). Esto, sin embargo, no quiere decir que previamente no existiera una rica tradición de lo que podríamos considerar literatura oral, que combina aspectos mitológicos y religiosos y que no fue registrada hasta la llegada del sistema de escritura. La escritura en chino clásico no se perdió como registro de alta cultura, si bien los caracteres chinos se adaptaron al japonés oral y, más adelante, se combinaron con la escritura en *kana* (silabarios genuinos del Japón).

Lectura sugerida

Para una exposición más completa de este concepto, podéis ver Carles Prado-Fonts, David Martínez-Robles, "Wen," en *Narrativas chinas: ficciones y otras formas de no-literatura* (Barcelona: Editorial UOC, 2008), 23-40.

⁽¹⁾ Carlos Rubio, *Claves y textos de la literatura japonesa: Una introducción* (Madrid: Cátedra, 2007), 184-185.

En síntesis, pues, debemos tener presente que lo que nosotros asumimos como literario no siempre coincide con lo que históricamente se ha considerado como tal en China o en Japón. Por lo tanto, tenemos que rehuir la idea de una literatura estrictamente artística, fuertemente cohesionada por un sistema de escritura único, con una lengua nacional homogénea o con una tradición escrita de orígenes muy remotos.

Lectura sugerida

Para más información sobre el caso chino, podéis consultar el módulo “Fundamentos de la literatura china: Bases de la tradición literaria”.

¿Qué expresa la literatura china o japonesa? ¿Por qué me cuesta entrar en sus obras? ¿Es posible que sean obras de menor calidad literaria que las de nuestra tradición?

Estas especificidades de alcance, de género o de lengua –junto con otros factores que han incidido a lo largo de la historia– hacen que muchas (grandes) obras de literatura china o japonesa nos parezcan triviales, opacas o, simplemente, de poca calidad “literaria”. Como comenta Carlos Rubio:

“No es infrecuente que el lector occidental de una obra japonesa, o también china, traducida al español experimente desilusión. En el peor de los casos, no ve más que una poesía artificiosa aderezada con demasiadas flores de cerezos (de melocotoneros en el caso de los chinos), o versos ridículamente triviales sobre ranas que se zambullen en viejos estanques, o, en prosa, unas historias lentas, amables y a veces pueriles, o relatos herméticos donde se sospecha obstinadamente que debe haber sentidos ocultos. La razón de esa incomprensión puede estar en que los japoneses tienen una forma diferente de escribir, lo cual, a su vez, simplemente traduce una forma tradicional distinta de expresarse.”

Rubio, *Claves y textos de la literatura japonesa*, 197.

Es decir, en muchas ocasiones encontraremos una literatura más indirecta, con más alusiones, más ambigua, en la cual predominan tramas sin progreso argumental o desarrolladas de manera diferente a nuestros estándares (para decirlo de manera simplista, sin un planteamiento, un nudo y un desenlace demasiado definidos). A la hora de estudiar estas literaturas desde nuestra posición, hay que ser consciente de estas diferencias y –procurando no caer en juicios valorativos– intentar entender las convenciones y los elementos específicos (históricos, sociales, culturales) que las explican.

¿Cuáles son los orígenes de la literatura china y japonesa? ¿Cuáles son los textos que se podrían considerar fundacionales?

Teniendo en cuenta las particularidades que acabamos de describir, hablar de los orígenes de la literatura china y japonesa puede significar cosas distintas.

En China, la concepción del hecho literario en torno a un ámbito tan amplio como el *wen* prácticamente permite remontar el origen de la literatura a los mismos orígenes de la escritura china durante la dinastía Shang (ca. 1600-1045 a. C.). De aquella época datan las *jiaguwen*, inscripciones sobre huesos y caparazones de tortuga utilizadas con finalidades adivinatorias, y los *jinwen*, inscripciones sobre bronce con finalidades oficiales como por ejemplo decretos o

tratados. Tradicionalmente, sin embargo, se suele considerar que los denominados *Clásicos* de la dinastía Zhou constituyen el auténtico punto de partida de la tradición literaria china, cuando ya se escribía sobre madera, bambú o seda (el papel se extendió como soporte de escritura hacia el siglo I).

De este modo, además de las *Analectas* de Confucio y otras obras de pensamiento que ya hemos comentado, generalmente se suelen destacar como textos fundacionales los que, según Confucio, tenían que configurar el canon de obras significativas: el *Clásico de la poesía* (Shijing, poemas de los siglos X a VII a. C. compilados hacia los siglos VI o V a. C.); el *Clásico de los documentos* (Shujing, compuesto entre los siglos XI y VII a. C.); el *Clásico de los ritos* (Lijing, compuesto hacia el siglo IV a. C.); el *Clásico de los cambios* (Yijing, de origen muy remoto pero probablemente fijado hacia el siglo V a. C.); y los *Anales de las Primaveras y los Otoños* (Chunqiu, crónica histórica de los siglos VIII a V a. C., atribuida a Confucio). Más adelante, destacaremos algunos aspectos de las mismas. De momento, simplemente remarcamos que la mayoría de estas obras probablemente no corresponden a lo que, desde un punto de vista moderno (y occidental), consideraríamos “literarias”. No obstante, fueron capitales para el desarrollo literario posterior en China: a lo largo de los siglos, se consideraron como un referente al que había que ajustarse (como sucede con los géneros canonizados dentro del *wen*: poesía y ensayo) porque no hacerlo significaba permanecer al margen de la consideración literaria (que es lo que sucedió en los casos de la narrativa y el teatro).

En Japón, como hemos comentado, la llegada de la escritura antes del siglo VI y sus posteriores variantes (obras en chino clásico o en varias combinaciones con los silabarios autóctonos japoneses) suelen establecerse como el punto de partida de la literatura japonesa, aunque esto deje al margen la rica tradición oral previa.

Así pues, los orígenes de la literatura japonesa se suelen situar en el periodo Nara (710-794) y, concretamente, en tres obras fundamentales: el *Kojiki* (Crónicas de antiguos hechos de Japón, 712), el *Nihon shoki* (Crónicas de Japón, 720) y el *Man'yōshū* (Colección de las diez mil hojas, ca. 759). Nos detendremos en las mismas más adelante. De momento, simplemente remarcamos que estas obras –especialmente las dos primeras– reúnen la tradición oral previa incluyendo relatos sobre mitos, leyendas y todo tipo de divinidades que, además de dejar constancia de este significativo legado oral, empiezan a fijar un imaginario colectivo común que posteriormente será determinante para la construcción de la identidad japonesa.

¿Cuáles son los géneros más importantes en la literatura china y japonesa? ¿Qué tipos de obras o de estilos destacan? ¿Las obras que nos han llegado traducidas son representativas de estas literaturas?

A la hora de importar la literatura china o japonesa tradicionales, en Occidente generalmente se ha tendido a prestar más atención a géneros como la poesía (el *haiku* japonés o los poetas Tang chinos) y a dejar más al margen géneros como el teatro o el ensayo. Esto responde a diferentes causas interrelacionadas que, de manera simplificada, se podrían resumir en la combinación entre (a) la dificultad de acceso y de traducción de originales de determinados géneros; (b) las tendencias impuestas por modas como el japonismo, la *chinoiserie* o la fascinación por Oriente en general; y (c) la selección de obras y de géneros que desde Japón o China se ha tendido a exportar con más asiduidad.

Ahora bien, el tipo de obras que históricamente se han traducido y han conseguido más renombre en Occidente no nos tiene que hacer perder de vista que la variedad de géneros en su origen es mucho más amplia y, también, compleja. De este modo, géneros que para nosotros serían claramente literarios como la poesía, el teatro o la narrativa han sido también importantes y cultivados en cantidad suficiente tanto en China como en Japón (si bien se han desarrollado de manera desigual y en distintos momentos históricos han gozado una menor o mayor reputación literaria). Sin embargo, al mismo tiempo, obras que desde nuestra perspectiva quizá no formarían parte del canon literario han tenido también una gran consideración como géneros puramente literarios y han disfrutado de una extraordinaria importancia en determinados periodos históricos. Es el caso de la historiografía y el ensayo filosófico (obras a caballo entre el pensamiento y la religión, como hemos visto anteriormente) en China o de los dietarios, los relatos de viajes o los ensayos personales en Japón.

¿Quiénes eran los autores habituales de las obras clásicas chinas y japonesas? ¿Para quién escribían? ¿Por qué escribían y con qué finalidad? ¿Cuál era el alcance de esta literatura?

Teniendo en cuenta las particularidades que hemos comentado en las preguntas anteriores, es evidente que, a la hora de pensar en los autores chinos y japoneses clásicos, debemos descartar la idea del escritor autónomo, el artista más o menos romántico tal y como lo concebimos hoy día. De hecho, muchas de las grandes obras clásicas de estas literaturas ni siquiera tienen un autor definido, puesto que son antologías, reformulaciones de obras anteriores, crónicas históricas, anotaciones a textos previos, versiones de relatos orales ya existentes, etc.

En el caso chino, es fundamental entender también que, dentro del entramado del *wen*, la literatura constituía una herramienta pedagógica y política: las obras consideradas literarias representaban una manera de ordenar el mundo proporcionando modelos de conducta moral, aconsejando a los gobernantes o facilitando el acceso a la función pública (puesto que para ser funcionario, era preciso memorizar los Clásicos y saber recrear su estilo). Naturalmente, esto determina bastante quiénes eran los “autores” (entendidos, insistimos,

en un sentido amplio como creadores, editores, compiladores o exégetas) de estas obras y a qué lectores iban destinadas: un grupo, en definitiva, elitista y muy reducido.

De hecho, este elitismo incluso nos podría llevar a argumentar que, puesto que la escritura china se restringía a las élites políticas y nobles, las obras clásicas constituían un código de acceso al poder (a diferentes niveles) y, por lo tanto, tenían un deseado carácter opaco, hermético o extraordinariamente intertextual, con múltiples referencias a otras obras o autores. Es decir, hay que ser conscientes de la exclusividad –en el doble sentido de elitista y excluyente– de muchas de las obras literarias chinas clásicas, alejadas del tipo de escritura con finalidad alfabetizadora que asumimos hoy día.

En el caso japonés, a pesar de que, como apunta Rubio², el componente político o moral no es tan relevante, sí hay similitudes en lo que respecta al elitismo en que se inscribía. En una sociedad tan polarizada como el Japón tradicional, la literatura participó en esta separación social, a menudo legitimada por el shintoísmo, por más que los cambios históricos fueran flexibilizando esta división. Probablemente influyó también el hecho de que, a diferencia del caso chino, no hubiese un sistema de exámenes de acceso a la Administración que permitiera (supuestamente) una cierta meritocracia y la ascensión social.

⁽²⁾Rubio, *Claves y textos de la literatura japonesa*, 186.

Este contexto social motivó una marcada exclusión literaria. De este modo, por ejemplo, la época de máximo esplendor de la literatura japonesa clásica (el periodo Heian, 794-1185) se caracteriza por una cultura elitista monopolizada por la nobleza cercana a la corte de Kioto. La temática de las obras, pues, generalmente se centra en las descripciones de todo lo que forma las redes elitistas alrededor de la corte y de la capital y, como es lógico, no incluye ningún tipo de crítica o reflexión de alcance social.

En este sentido, también es especialmente particular del caso japonés lo que se conoce como la literatura de mujeres, un género de dietarios de autoras que aparece hacia el siglo x. En estas obras, escritas en silabario *kana*, se incluye parte de la tradición oral previa a la llegada de la escritura china, si bien con un giro introspectivo interesante. Ahora bien, tratándose de cortesanas alejadas de las preocupaciones oficiales, sus obras no son necesariamente más abiertas y menos elitistas, y también van destinadas a la lectura dentro de los círculos aristocráticos.

Pero, ¿entonces no había literatura para el gran público? ¿La literatura china y japonesa clásica solo era para una élite? ¿Solo se movía en círculos reducidos?

No. Por un lado, ya hemos comentado la existencia de una vasta literatura oral que no siempre quedó incluida en las fuentes literarias oficiales. Por otro lado, la exclusividad de la literatura se irá modificando a lo largo de la historia. En este cambio tiene un papel determinante la llegada del buddhismo, tanto en China como en Japón.

En China, el buddhismo supondrá durante la dinastía Tang (618-907) la aparición de una producción literaria escrita al margen del *wen* canónico (en lo que respecta tanto al alcance y a la temática, como al tipo de lengua escrita, mucho más cercano a la lengua vernácula, como veremos más adelante). Posteriormente, el desarrollo del género narrativo (en relatos y novelas) durante las dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1644-1911) hizo confluir la literatura inicialmente destinada a una élite culta con las obras más populares de cariz oral u orientadas a un público capaz de leer pero que no formaba parte de la élite cultural, lo que creaba un registro escrito vernáculo híbrido.

Igualmente, en Japón el contexto literario de élite no significa que no existiera la literatura fuera de estos círculos. Además de la literatura de tradición oral, a partir del siglo XIII la progresiva heterogeneización de la sociedad japonesa y la influencia de los monasterios budhistas impulsaron un tipo de literatura más popular (gran parte de la cual era para ser cantada o recitada) orientada a un conjunto de lectores mucho más amplio. Gracias también al desarrollo de la cultura urbana lejos de la capital, hacia los siglos XV y XVI los dos grandes polos literarios –elitista y popular– se fueron aproximando. Finalmente, como también sucede en el caso chino, en la época Edo (siglos XVII-XIX) aparecerá un registro literario escrito que combina la literatura elitista y la popular, impulsado por la creación de una cultura hedonista en los barrios de placer de las grandes ciudades, la popularización de la imprenta y una mayor alfabetización.

¿En qué lengua estaban escritas las obras de literatura china y japonesa?
¿Qué papel tiene la lengua en la configuración del ámbito literario? ¿Por qué se le presta tanta atención?

Como hemos comentado, la lengua es una dimensión esencial a la hora de configurar la literatura china y japonesa a lo largo de la historia (probablemente de una manera más compleja que en cualquier otro idioma de naturaleza alfabética). La interrelación entre el registro oral y el sistema de escritura, claramente diferenciados (sobre todo en chino), ha producido a lo largo de la historia una serie de combinaciones, tensiones y especificidades que marcan la evolución del hecho literario chino y japonés.

En el caso de China, lengua escrita y oral evolucionaron en paralelo hasta aproximadamente el siglo III a. C. A partir de entonces, se creó una progresiva bifurcación entre el habla oral y el registro escrito. Este lenguaje escrito es el *wenyan* o chino clásico (también denominado *guwen* para hacer referencia a

los periodos iniciales), la lengua en la que está escrita toda la literatura clásica. Este tipo de registro literario estrictamente escrito (es decir, no utilizado –y, de hecho, incomprendible– en el habla oral) hizo que el dominio de la escritura, como hemos visto, ejerciera de puerta de entrada al poder político y a un supuesto ascenso social.

Ahora bien, como ya hemos comentado, hay que tener en cuenta la evolución producida a lo largo de la historia: a partir del siglo II y, sobre todo, gracias al impulso propiciado por la llegada del buddhismo, se desarrolló un registro escrito más accesible y no tan excluyente –un vernáculo escrito o *baihua* que, por ejemplo, se usaba en la traducción de las obras budhistas (y que, a veces, era traducido al *wenyan*, lo cual demuestra que se trataba de lenguas bastante diferentes). A partir de la dinastía Yuan, este *baihua* se consolidó progresivamente y las famosas novelas y obras de narrativa de las dinastías Ming y Qing que veremos más adelante ya están escritas en este vernáculo escrito, que convivió hasta el siglo XX con el clásico *wenyan*.

En el caso de Japón, como hemos comentado, la cultura japonesa se mantuvo ágrafa hasta la llegada del sistema de escritura chino. Los primeros registros escritos que se han encontrado (sutras budhistas llegados desde Corea) datan del año 538, pero es muy probable que la escritura china ya circulara en Japón con anterioridad. La importación de la escritura supuso que, desde los primeros textos escritos y hasta el siglo XIX, hubiese en Japón una literatura escrita en chino clásico, si bien con adaptaciones semánticas o fonéticas fruto de las diferencias entre las dos lenguas (que, recordémoslo, oralmente no tienen absolutamente nada que ver). Hay que decir que este modelo impuesto por el chino clásico no se limitó al ámbito estrictamente lingüístico, sino que también influyó en otros aspectos de la literatura oficial, como las temáticas o los enfoques.

En el siglo IX, la invención de los silabarios *kana*, formados por signos fonéticos, facilitó el desarrollo de una literatura diferente de la oficial, en poesía y en prosa, de cariz más privado y emocional. Inicialmente, el silabario *hiragana* fue desarrollado por mujeres aristócratas en la corte durante el periodo Heian (794-1185) que, como veremos, crearon un tipo de literatura al margen de la literatura oficial. A finales del siglo IX, el uso de este silabario se abrió también a los hombres y quedó fijado como un registro habitual para la poesía. Paralelamente, el silabario *katakana* nació relacionado inicialmente con escrituras budhistas y, más adelante, se utilizó también para la poesía y otros géneros.

2. Bases de la literatura china

¿Cuáles son las principales periodizaciones que describen la evolución de la literatura china clásica? ¿Qué etapas siguió?

Se hace difícil dividir la historia de la literatura china en periodos como los que estamos acostumbrados a utilizar en Occidente: clásica, medieval, renacentista, etc. En el caso chino, suele ser habitual hacer esta periodización según la dinastía. De todas maneras, asumiendo el riesgo de una simplificación excesiva y únicamente con el objetivo de ofrecer una orientación panorámica inicial, podríamos presentar una división sintética como la siguiente:

- Una época clásica que correspondería a los Clásicos de la dinastía Zhou, a obras taoístas como el *Daodejing* o el *Zhuangzi*, que hemos visto anteriormente, o al influyente *Comentario de Zuo* (Zuozhuan, siglo IV a. C.). Aquí también destacarían obras de la dinastía Han como los *Cantos de Chu* (Chuci), que comentaremos más adelante, o las *Memorias históricas* de Sima Qian.
- Una época medieval que se podría situar durante las dinastías Tang (siglos VII-X) y Song (siglos X-XIII) y que es relevante por dos motivos. Por un lado, se considera la edad de oro de la poesía china, con poetas del calibre de Wang Wei, Li Bai o Du Fu. Por otro lado, también es el momento en que, fuera del *wen* y de la literatura oficial, se empieza a desarrollar el género narrativo a partir de cuentos y relatos fantásticos en claro contacto con el buddhismo y la tradición oral.
- Una época premoderna que se podría extender a lo largo de las dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1644-1911), en la que sobresalen las consideradas grandes novelas de la literatura china como *Viaje a Occidente* de Wu Cheng'en, *Sueño en el pabellón rojo* de Cao Xueqin o *Los mandarinos* de Wu Jingzi, que comentaremos más adelante.

¿Qué obras determinan el origen de la literatura china? ¿Cuáles son los Clásicos chinos? ¿Qué importancia tienen? ¿Qué valor literario tienen?

Como hemos comentado, los denominados Clásicos (o clásicos confucianos) tradicionalmente se han considerado las obras fundacionales que marcan el origen de la literatura china:

- El *Clásico de la poesía* (Shijing) es la obra de los clásicos que, desde nuestra perspectiva, probablemente calificaríamos como la más “literaria”. Se trata de una compilación de poemas editada hacia el siglo VI a. C., en tiempos de Confucio. Incluye piezas de origen oral y folclórico que se calcula que circularon, aproximadamente, entre los siglos XI y VIII a. C. Es una obra muy importante porque legitima la lírica como un género que forma parte del *wen* (es decir, que es canonizable), puesto que, como veremos, relaciona la poesía con el paradigma político, moral y pedagógico confuciano.
- El *Clásico de los documentos* (Shujing), compuesto entre los siglos XI y VII a. C., es una compilación de discursos y tratados históricos.
- El *Clásico de los ritos* (Lijing), compuesto hacia el siglo IV a. C., detalla toda una serie de protocolos formales que se seguían en la corte y en la Administración del reino de Zhou.
- El *Clásico de los cambios* (Yijing) es un manual de prácticas adivinatorias que podría tener sus orígenes en las inscripciones sobre huesos y caparazones de tortuga de la dinastía Shang.
- Los *Anales de las Primaveras y los Otoños* (Chunqiu), crónica histórica del reino de Lu durante los años 722 y 481 a. C., acompañada de comentarios de cariz político o moral y atribuida a Confucio. En el siglo IV a. C., el *Comentario de Zuo* (Zuozhuan) hizo un análisis muy detallado de esta obra y completó el original con todo tipo de aclaraciones y de explicaciones en un estilo que –aunque nos sorprenda por el hecho de que, como comentario, es una obra secundaria– se convirtió en un modelo de lengua literaria.

Como ya hemos comentado, para la literatura china el valor de estas obras como grandes Clásicos radica más bien en aspectos como el modelo de lengua o, sobre todo, el papel que tienen a la hora de configurar una concepción política y moral de la literatura.

¿Qué obras marcan la tradición poética en China? ¿Cuáles son los fundamentos de la lírica china?

Como hemos avanzado, el *Clásico de la poesía* (Shijing) es una obra fundamental, tanto para la configuración del hecho literario en general como para el desarrollo de la tradición lírica en particular. Lo conforman unos 300 poemas y canciones que una serie de enviados del reino de Zhou fueron reuniendo de pueblo en pueblo. Se calcula que fueron piezas que circularon entre los siglos XI y VIII a. C., y se especula que Confucio editó la versión que hoy conocemos. El objetivo de este tipo de trabajo de campo era trasladar a la corte cuáles eran las preocupaciones de la gente y cómo se expresaban en el folclore popular. De este modo, los poemas del *Clásico de la poesía* tratan sobre la vida diaria de

Traducción

El libro de los cambios (con el comentario de Wang Bi), trad.: Jordi Vilà, Albert Galvany. Vilaür: Atalanta, 2006.

Lectura sugerida

Para más información sobre los Clásicos chinos, podéis consultar el apartado correspondiente del módulo “La tradición literaria clásica: de los orígenes a la dinastía Han”.

Traducción

Romancero chino, trad. Carmelo Elorduy (Madrid: Editora Nacional, 1984); *Poesía popular de China Antigua*, trad. Gabriel García-Noblejas (Madrid: Alianza, 2008).

la gente sencilla y las relaciones sociales de la época. A menudo, sin embargo, detrás de estos retablos aparentemente inocentes se esconden –por medio de metáforas o analogías– críticas sutiles a los gobernantes. Una de las claves de la importancia del *Clásico de la poesía*, y aquello que lo legitima como gran clásico dentro de la literatura china, es precisamente esta combinación entre aspectos estéticos y políticos.

La otra obra capital para el desarrollo de la tradición poética china son los *Cantos de Chu* (Chuci). Se trata de una compilación de poemas creados entre los siglos IV y I a. C. y compilados durante la dinastía Han por Liu Xiang (76 a. C. - 5 a. C.). Algunos de los poemas de los *Cantos de Chu* se atribuyen al célebre poeta Qu Yuan (343 a. C. - 277 a. C.), probablemente una de las principales figuras literarias de toda la historia china y, sin ningún tipo de duda, el primer gran poeta chino. La relación entre literatura y política también es significativa en su caso, puesto que formó parte de la aristocracia, fue asesor real y se le envió al exilio varias veces. Esta biografía contribuyó a la construcción del mito del poeta desterrado: la figura del letrado de nobleza heroica que se mantiene dramáticamente fiel a su gobernante a pesar de las injusticias y las circunstancias adversas y que expresa su infortunio en la poesía tendrá un gran impacto a lo largo de la historia.

¿Qué describe la poesía china? ¿Qué elementos la integran? ¿Cómo funciona un poema chino?

A pesar de que se hace difícil sintetizar estos aspectos en una respuesta corta, en general podríamos decir que en la poesía china, el poeta expresa su estado de ánimo en un instante preciso del tiempo. De este modo, se combina una situación determinada (lo que se conoce como *jing*) con el sentimiento que la acompaña (*qing*). Cualquier momento es idóneo para ser plasmado en un poema y la inspiración puede estar por todas partes: en una fiesta o en un convite, en una despedida de un amigo o en el momento del reencuentro, durante la contemplación de un paisaje, etc.

En cuanto a la forma, a pesar de que naturalmente se produjeron variaciones a lo largo de la historia, hay que entender que, en general, la composición del poema estaba sujeta a una serie de normas rítmicas y métricas muy estrictas. En la dinastía Tang se inicia lo que se conoce como la poesía de estilo moderno, que lleva al extremo estas reglas prosódicas con un rigor que busca extraer al máximo el potencial sonoro y visual de la lengua. De manera histórica, predominó la forma que se conoce como el *shi* (poemas de 5 o 7 caracteres) con rima en los versos pares, mientras que posteriormente aparecieron otras formas como el *yuefu* (más cercana a las canciones populares) y el *ci*.

Ahora bien, más allá de las particularidades temáticas o formales, es muy importante entender la dimensión social de la poesía china clásica. Hoy la leemos por simple placer, pero en su momento en China la poesía se llegó a convertir en una competencia irrenunciable en varios contextos. En el plano profesional, la composición poética –que, como hemos visto, tenía un alto grado de reglamentación– formaba parte del currículo de los exámenes de acceso a la función pública. En la esfera social, la poesía era una manera de relacionarse y de comunicarse en sociedad (encontramos, por ejemplo, múltiples intercambios de poemas entre destinatarios de tipo casi epistolar). Y en el plano personal, la poesía canalizaba un tipo de reflexión existencial, a menudo acentuada por el hecho de que muchos de los poetas fuesen funcionarios destinados a trabajar en lugares lejos de la familia.

¿Por qué la dinastía Tang se considera la edad de oro de la poesía china?
¿Qué la hace diferente de otros periodos si la poesía siempre había sido importante?

La dinastía Tang se considera la edad de oro de la poesía china por dos motivos fundamentales. Por un lado, por la consolidación de la poesía como género de gran popularidad y alcance social, como hemos comentado. Por otro lado, gracias a la obra de poetas extraordinarios como Li Bai, Wang Wei o Du Fu, que han sido traducidos en cantidad suficiente a muchas lenguas occidentales.

Li Bai (701-762) es recordado como un poeta de vida bohemia y de trayectoria singular. Entró en la institución que fue el precedente de la prestigiosa academia imperial Hanlin y que, en aquella época, era un círculo de poetas cercano al emperador. Al cabo de dos años, sin embargo, lo condenaron al exilio en el sur de China. Ahora bien, Li Bai celebró tantos banquetes y fiestas de despedida de manera progresiva por el camino, que recibió la amnistía antes de haber llegado al destino del exilio. La anécdota resume el talante de Li Bai, que se traduce en sus poemas. Estilísticamente, la obra de Li Bai muestra un dominio de la poesía de estilo antiguo, con unas reglas prosódicas todavía bastante laxas en comparación con el rigor de la poesía de estilo moderno. Esto hace que sus piezas transmitan la espontaneidad, la pasión y el vitalismo de alguien que quiere aprovechar cada momento de la vida y que se deleita por el escapismo, con frecuencia facilitado por el vino.

Wang Wei (701?-761) fue poeta, pintor y músico, actividades que desarrolló como complemento a su tarea de alto funcionario de la corte. Sus poemas suelen describir escenas de la vida política y social de la corte, como por ejemplo fiestas, banquetes o reuniones de todo tipo. Ahora bien, la vida profesional genera en Wang Wei una desazón que también lo hace escribir, como contrapunto, sobre la vida retirada, al margen de la agitación de la capital y de la cor-

Traducción

Algunas traducciones a modo de ejemplo: Li Bo, *Cincuenta poemas*, trad. Anne-Hélène Suárez Girard (Madrid: Hiperión, 1988); *99 cuartetos de Wang Wei y su círculo*, trad. Anne-Hélène Suárez Girard (Madrid: Pre-textos, 2000); Wang Wei, *Poemas del río Wang*, trad. Pilar González España (Madrid: Trotta, 2004); Li Bai, *A punto de partir: 100 poemas de Li Bai*, trad. Anne-Hélène Suárez Girard (Valencia: Pre-textos, 2005).

te, bajo la influencia de una visión budhista de la existencia. En muchos de sus cuadros y poemas se puede apreciar cómo Wang Wei conjuga emoción con paisaje y la contemplación de la naturaleza le genera paz y reclusión espiritual.

Du Fu (712-770) tuvo una vida marcada por el infortunio, probablemente por culpa de un agudo sentido de la rectitud y la responsabilidad que le impidieron tener éxito en la carrera política. En su obra, pues, se plasman muchas de estas injusticias personales. La poesía le sirve como terreno para vehicular el lamento y la frustración personal, que a menudo relaciona con los horrores de la guerra y las convulsiones históricas del momento, de manera que fusiona la esfera social con la colectiva. Estilísticamente, Du Fu se caracteriza por escribir piezas de estilo moderno y es un maestro a la hora de sacar el máximo partido de las estrictas reglas prosódicas que progresivamente se imponen en la poesía de la dinastía Tang.

¿Cuándo nace la prosa narrativa en China? ¿Cómo surge? ¿Qué factores la impulsan? Si no había sido popular hasta entonces, ¿por qué emerge?

La narrativa china surge básicamente por la interrelación entre varios factores, entre los cuales destacan la tradición oral y la influencia del buddhismo.

Hay que recordar que en China la narrativa de ficción históricamente permaneció fuera del *wen* y no se consideró un género canónico, digno de ser apreciado como “literario”, hasta finales del siglo XIX. Tradicionalmente, se consideraba que estos textos no trataban los aspectos políticos y morales que tenían que caracterizar la literatura oficial, seria y legitimada desde el poder. Por consiguiente, esta literatura de ficción se denominó genéricamente *xiaoshuo*, literalmente ‘palabras pequeñas’, ‘discursos menores’ o ‘palabrería’ (término que, hoy día, designa de manera específica a la novela).

Ahora bien, esto no quiere decir que este tipo de literatura no circulara por la sociedad en todos los ámbitos y en diferentes formas: escrita, oral, teatralizada o religiosa. De hecho, muchos de los textos de narrativa se pensaron para ser cantados o recitados. Esto generó una dinámica muy estrecha con la literatura popular, de modo que es fácil encontrar motivos, temáticas, personajes o historias compartidos entre piezas de teatro, relatos cortos y novelas. Al mismo tiempo, el hecho de no ser un género canonizado supuso que este bagaje no quedara ordenado ni preservado de la manera adecuada (físicamente en registros y bibliotecas o académicamente en ensayos y obras de crítica), de modo que se trata de un legado que circula de manera muy caótica y, al mismo tiempo, mucha de esta riqueza literaria no se ha conservado.

Lectura sugerida

Para más información sobre la poesía Tang, podéis consultar el apartado correspondiente del módulo “Poesía clásica china”.

Los registros escritos de este tipo de literatura aparecieron después de la dinastía Han, cuando se empezó a gestar el *zhiguai* o relatos de fenómenos extraordinarios, que probablemente tenían una circulación oral. Trataban sobre acontecimientos sobrenaturales, fantasmas y espíritus y se registraron por escrito en un formato de cronologías o crónicas de acontecimientos históricos para adquirir una cierta legitimidad que justificara su forma escrita.

Ya en la dinastía Tang, la difusión del buddhismo, en una época en la que llegó al máximo esplendor, combinada con la invención de la imprenta en el siglo VIII, supuso un impulso fundamental a la narrativa. A partir de entonces, se publicó más y con más facilidad, y aparecieron nuevas temáticas en consonancia con el ideario budhista (el concepto de retribución, el *karma* y los renacimientos o la realidad como ilusión). También, como hemos apuntado, se desarrolló un vernáculo escrito más accesible que facilitase la recitación y la comprensión de unos textos que tenían el objetivo de transmitir este ideario de la manera más amplia posible.

¿Qué formas surgieron en la narrativa china clásica? ¿Qué subgéneros narrativos destacan?

El contexto que, como hemos comentado, propició el surgimiento del género narrativo supuso también el nacimiento de varias formas o subgéneros más específicos. En general, podríamos decir que todas comparten algunos rasgos distintivos: están muy relacionadas con la oralidad, no forman parte del *wen* o de la literatura oficial y se caracterizan por una intertextualidad muy fértil: como hemos apuntado, con frecuencia encontramos personajes, temas, tramas narrativas o motivos que se reproducen de una obra a otra con gran frecuencia y que, de este modo, conforman un rasgo distintivo de la literatura china clásica.

Entre estas diferentes formas, podríamos destacar las siguientes:

- Los *bianwen* o textos de transformación son relatos escritos en un registro muy cercano a la oralidad, inspirados en sutras budhistas. Estaban pensados para la recitación o la representación, con el objetivo de transmitir la historia y las enseñanzas del buddhismo.

Traducción

Gan Bao, *Cuentos extraordinarios de China medieval. Antología del Soushenji*, trad. Yao Ning, Gabriel García-Noblejas (Madrid: Lengua de trapo, 2000); Zhang Hua, *Relación de las cosas del mundo*, trad. Yao Ning, Gabriel García Noblejas (Madrid: Trotta, 2001); Yan Zhitui, *Las venganzas de los espíritus*, trad. Gabriel García-Noblejas (Madrid: Lengua de Trapo, 2002).

Lectura sugerida

Para más información sobre narrativa china, podéis consultar el módulo “La narrativa china: de las xiaoshuo y otras formas de no literatura”.

- Los *chuanqi* o transmisiones de lo extraordinario son una evolución de los *zhiguai* que hemos comentado anteriormente, si bien con un estilo más refinado. Incluyen más referencias históricas, más citas, personajes más complejos o poemas insertados en medio del relato.
- Las *biji* o notas con pincel, que aparecieron durante la dinastía Song, son una especie de cajón de sastre que incluye todo tipo de anotaciones personales, anecdóticas, artísticas, curiosas o filosóficas. Equivaldrían a una especie de dietarios o de apuntes informales de los literatos de la época que, en su momento, no se consideraron un tipo de obras dignas de merecer la atención oficial, pero que no dejan de demostrar que este tipo de producción escrita se encontraba en diferentes niveles de la sociedad, incluso en las capas oficiales.
- Las *pinghua* o historias simples, que aparecieron hacia los siglos XIII-XIV, son textos que narran leyendas y hechos históricos en un registro escrito muy cercano a la lengua hablada. Se especula que se podría tratar de un tipo de guiones o anotaciones mnemotécnicas utilizadas por actores o cuentacuentos.

¿Cuáles son las grandes novelas clásicas chinas? ¿Qué autores destacan en la narrativa china clásica? ¿Hay algún canon establecido?

Además de los autores de las grandes novelas que veremos a continuación, dos de los autores más importantes para el desarrollo y la consolidación de la narrativa durante las dinastías Ming y Qing fueron Feng Menglong (1574-1646) y Pu Songling (1640-1715). Los relatos del primero son obras de creación propia o que él mismo había compilado y describen anécdotas de la vida cotidiana de la época, a menudo con carácter moralizador. El segundo es el autor de los famosos *Cuentos de Liaozhai* (*Liaozhai zhiyi*), una obra de casi 500 *chuanqi* sobre acontecimientos maravillosos, narrados en un tono a veces humorístico, en los cuales predominan todo tipo de fantasmas, hadas, monstruos y demonios que se interponen en las relaciones amorosas entre personajes.

Pese a la existencia, como hemos visto, de una gran cantidad de narrativa de ficción en muchos formatos, generalmente se suele destacar el siguiente grupo de novelas de las dinastías Ming y Qing:

Historia de los tres reinos (*Sanguo yanyi*) está basada en relatos orales de gran popularidad y que Luo Guanzhong (ca. 1330-1400) compiló y editó. Describe con gran minuciosidad los conflictos bélicos entre los reinos de Wei, Shu y Wu durante los años 184 y 280, fruto de la caída del imperio Han. Para hacerlo, se basa en las crónicas históricas existentes sobre este periodo, si bien modifica la que hasta entonces había sido la interpretación dominante: en lugar de considerar el reino de Wei como el legítimo sucesor del imperio Han, *Histo-*

Traducción

Cuentos de la Dinastía Tang (Madrid: Miraguano, 1991); *El letrado sin cargo y el baúl de bambú. Antología de relatos chinos de las dinastías Tang y Song*, trad. Gabriel García-Noblejas (Madrid: Alianza, 2003), que incluye versiones traducidas desde la edición moderna de Lu Xun, en la que se han eliminado poemas y algunos fragmentos respecto a los originales del *Taiping Guanji*.

Traducción

Feng Menglong, *Sanyan: una tria*, trad. Silvia Fustegueres, Sara Rovira (Barcelona: Proa, 2002).

Traducción

Pu Songling, *El invitado tigre*, trad. Jorge Luis Borges, Isabel Cardona (Madrid: Siruela, 1985); Pu Songling, *Contes estranys del pavelló dels lleures*, trad. Chün Chin, Manel Ollé (Barcelona: Quaderns Crema, 2001); Pu Songling, *Cuentos de Liaozhai*, trad. Laureano Ramírez, Laura Rovetta (Madrid: Alianza, 2004).

ria de los tres reinos favorece al reino de Shu. La narración relaciona los reinos y sus estrategias militares con determinadas características éticas y políticas. Además, le añade los dilemas morales que acompañan a los personajes que aparecen en la obra. La acción, sin embargo, se centra en la lucha y el combate, con descripciones muy minuciosas de todo tipo de técnicas, estrategias y herramientas. Las escenas y los personajes más famosos de la *Historia de los tres reinos* cuajaron en el imaginario popular y aparecen posteriormente en otras obras literarias y artísticas.

Viaje a Occidente (Xiyouji), atribuida a Wu Cheng'en (ca. 1500 - ca. 1582), es la obra más representativa de un tipo de narrativa de cariz fantástico que fue muy popular durante la dinastía Ming. La acción se construye a partir de un personaje y de un hecho reales: el monje Xuanzang y la peregrinación que, como hemos visto, hizo a la India en busca de sutras budhistas. La empresa de Xuanzang sirve como escenario para desplegar todo tipo de relatos y de historias fantásticas que ya habían circulado oralmente en la China de la época. Los auténticos protagonistas de *Viaje a Occidente* son los discípulos que acompañan al monje Xuanzang: Sun Wukong, un mono con poderes mágicos que lucha contra todo tipo de monstruos y criaturas fantásticas; Zhu Bajie, un cerdo comilón y lujurioso; y el monje Sha Wujing, acompañados por una especie de caballo-dragón. Estos protagonistas y las historias en las que se ven inmersos suelen tener un importante componente alegórico en clave budhista: la búsqueda de la iluminación y los vicios y los defectos de la condición humana que hay que purgar a lo largo del camino para conseguirla. *Viaje a Occidente* se recreó, adaptó y multiplicó en todo tipo de géneros y formatos artísticos. Hoy día, la adaptación mundialmente más conocida es la serie de dibujos animados japonesa *Bola de dragón*.

Jin Ping Mei, escrita hacia finales del siglo XVI, es una novela representativa de un tipo de obras de alcance social o moralizante que convivieron con las obras más fantásticas como *Viaje a Occidente*. Pese a ser anónima, se puede decir que se trata de una obra original de autor (y no de una recopilación de relatos previos), con una estructura narrativa más compleja y elaborada. Se centra en la vida de Ximen Qing, un comerciante corrupto y ambicioso que asciende socialmente por medio de conductas turbias y poco morales, y en su relación con varias mujeres (de hecho, el título reúne el nombre de tres de las protagonistas). Si bien *Jin Ping Mei* es famosa por las descripciones eróticas explícitas, que a menudo le han valido la etiqueta de pornográfica, el sexo aparece como un elemento más en las tensiones por el poder y para ascender socialmente.

Traducción

Viaje al Oeste: Las aventuras del Rey Mono, trad. Enrique P. Gatón, Imelda-Wang (Madrid: Siruela, 2004).

Traducción

El Erudito de las Carcajadas, *Jin Ping Mei*, trad. Alicia Relinque (Vilaur: Atalanta, 2010).

Historia no oficial del bosque de los letrados (Rulin waishi), también conocida como *Los mandarines*, es una novela escrita por Wu Jingzi (1701-1754) y publicada de manera póstuma. Narra de modo episódico y sin una trama argumental definida la vida de funcionarios, aristócratas y mandarines chinos. Es importante ver cómo esta arquitectura fragmentada no es un simple aglutinador de relatos como hemos visto en casos anteriores, sino una estructura más sofisticada que conforma el sentido final de la obra: mediante la narración dispersa e impresionista de los mandarines como personaje colectivo se repasan numerosos ángulos de vida aristocrática de la China del momento (aunque el autor la ambientara en la dinastía anterior para ahorrarse problemas). Wu Jingzi teje una sátira en la que conviven la injusticia, la corrupción, la pedantería y la hipocresía. A pesar de todo, no obstante, la novela no deja de creer en una visión marcadamente confuciana del mundo: no critica tanto la organización de la sociedad como la perversión de un sistema que hay que depurar y recuperar acercándose al ideal confuciano.

Traducción

Wu Jingzi, *Los mandarines: historia del bosque de los letrados*, trad. Laureano Ramírez (Barcelona: Seix Barral, 1991).

Sueño en el pabellón rojo (Hongloumeng) es la gran novela de la dinastía Qing. Cao Xueqin (1715-1764) escribió una versión inicial de 80 capítulos que circuló de manera manuscrita hasta que en 1792 se publicó una versión impresa de 120 capítulos, editada por Gao E (que probablemente fue el autor de los 40 capítulos adicionales). *Sueño en el pabellón rojo* narra la vida de los Jia, una familia de la aristocracia china que ha entrado en decadencia. A pesar de que es una obra con centenares de personajes, los protagonistas son el adolescente Jia Baoyu y sus primas Xue Baochai y Lin Daiyu. Por medio de este triángulo amoroso y de la muy espesa red de relaciones familiares y sociales, la novela nos ofrece un retrato crítico de la sociedad aristocrática y de las costumbres de la época. Ahora bien, hay que destacar que va mucho más allá del retrato costumbrista y, desde una óptica budhista, presenta la vida como una ilusión (de hecho, el apellido de la familia protagonista, Jia, quiere decir 'falso'), llena de espejismos. *Sueño en el pabellón rojo* nos dice que, ante estas apariencias, hay que desplegar una actitud desapasionada que evite el sufrimiento que nos generan.

Traducción

Cao Xueqin, *Sueño en el Pabellón Rojo*, trad. Zhao Zhenjiang, José Antonio García Sánchez (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009).

¿Qué papel tiene el teatro en la literatura china clásica? ¿Qué aspectos lo caracterizan? ¿Se considera literatura? ¿Por qué no es tan conocido como los Clásicos, la poesía o las novelas?

Pese a la gran importancia cultural y social que tuvo en muchas épocas, se puede decir que el teatro es el género menos conocido de la literatura china clásica. Más allá de verlo como un sucedáneo literario o como una simple fuente de documentación histórica, se puede considerar un género propio e importante.

En este desconocimiento, ha influido el hecho de que la transmisión de los textos teatrales ha sido tradicionalmente compleja. Si ya lo ha sido en general para textos de poesía o narrativa por motivos de conservación, la dificultad aumenta en el teatro teniendo en cuenta que no siempre se ha considerado un género canónico u oficial, con lo que se ha tenido menos cuidado de la preservación de las obras. Con frecuencia, por lo tanto, el conocimiento que nos ha llegado de obras antiguas (de la dinastía Song, por ejemplo) lo ha hecho por medio de reseñas o descripciones de autores o comentaristas más tardíos.

El teatro chino clásico se caracteriza por la relectura o “traducción” de obras de otros géneros diferentes: poesía, narrativa, música o arte (en elementos como las máscaras o los vestidos). Todo esto convierte el teatro en un terreno intertextual muy fértil. Si bien esta amalgama ya es un rasgo distintivo de la literatura china en general, en el teatro chino se acentúa aún más.

Finalmente, a pesar de que no sea un género que pertenezca al *wen*, la relación entre el teatro y el mundo oficial ha sido históricamente bastante estrecha. Se suele argumentar que el teatro Yuan creció gracias al vacío intelectual o “profesional” de muchos letrados, que se quedaron sin trabajo por culpa de la invasión mongola y los consiguientes cambios en la Administración. Si bien algunos historiadores del teatro lo han puesto en duda y argumentan que los autores teatrales continuaban siendo funcionarios³, el argumento podría tener una cierta base en el caso de funcionarios de rango menor.

⁽³⁾Regina Llamas, “El teatre xinès”, en *Literatura xinesa*, ed. Carles Prado-Fonts, David Martínez Robles (Barcelona: UOC, 2004), 29.

Lectura sugerida

Para más información sobre el teatro chino, podéis consultar el módulo “El teatro chino: desde los orígenes hasta la ópera de Pekín”.

¿Cuáles son los orígenes del teatro chino? ¿Cómo evoluciona? ¿Qué lo caracteriza?

Los orígenes del teatro chino se suelen asociar a las prácticas rituales. Los primeros textos teatrales, sin embargo, no aparecen hasta finales de la dinastía Song (siglos X-XIII), gracias a la influencia del proceso de urbanización que se produjo durante esta dinastía: el aumento de población en las ciudades supuso el desarrollo de nuevas formas de ocio y la creación de un tejido social e intelectual que proporcionaba una red y una infraestructura cultural adecuadas para las representaciones teatrales.

En la dinastía Song se inicia, por lo tanto, un teatro de ocio que se irá desarrollando y logrará una cierta plenitud a finales de la dinastía Yuan (siglos XIII-XIV) y a principios de la dinastía Ming. Lo hará en dos tradiciones diferenciadas: el teatro del norte (*zaju*), más rígido y canónico, cantado por un actor que lleva el peso de la acción escénica; y el teatro del sur (*nanxi* y después *chuanqi*), también cantado pero con un protagonismo escénico más repartido entre distintos personajes.

Posteriormente, el teatro amplió su alcance social: de ser un género tradicionalmente popular, interpretado por pequeñas compañías itinerantes, a partir del siglo XVI pasó a ser también un género cultivado por los intelectuales y oficiales, que con frecuencia tenían sus propias compañías teatrales. Más adelante, ya a mediados de la dinastía Qing, los actores recuperaron protagonismo tanto en la creación como en la representación de las obras.

¿Cuáles son los principales dramaturgos clásicos chinos? ¿Qué obras son las más conocidas?

Los dramaturgos chinos más conocidos son probablemente los que vivieron durante la dinastía Yuan. Destacan especialmente los siguientes nombres y obras, prácticamente contemporáneos:

- Guan Hanqing (1240-1320) fue una de las principales figuras del teatro del norte. Autor muy prolífico, escribió una veintena de obras que se caracterizan por un lenguaje accesible y coloquial (de hecho, es interesante ver cómo durante la dinastía Ming tradujeron sus obras a un registro escrito más oficial y “serio”). Sus obras más conocidas son de temática amorosa, generalmente sobre relaciones ilícitas. Destaca *La injusticia de Dou E* (Dou E yuan), la tragedia de una viuda joven que es acusada injustamente de asesinato por Zhang Lü'er, el hombre sin escrúpulos con quien ella ha rechazado volverse a casar.
- Ma Zhiyuan (1260-1325) escribió poesía y teatro. Su obra más conocida es *Otoño en el Palacio de Han* (Hangong qiu), que trata sobre la costumbre de entregar a una princesa china en matrimonio a un príncipe extranjero de los pueblos fronterizos para fomentar las buenas relaciones entre los dos gobiernos y mantener la paz entre los pueblos.
- Wang Shifu (1250-1307) es el autor de la célebre *Historia del Ala Oeste* (Xixiangji), que se enmarca en el popular arquetipo de las historias de amor entre “letrados talentosos y mujeres bonitas” (*caizi jieren*). Como es habitual en este tipo de obras, describe las peripecias amorosas de un joven que viaja para presentarse a los exámenes de acceso a la Administración. En este caso, se enamora de la hija de una viuda que ya está prometida. Se trata de una pieza más compleja que las otras obras de la época: más larga, menos estereotipada y de caracterización más cuidadosa.

Historia del Ala Oeste es, de hecho, un ejemplo ideal para mostrar el funcionamiento de la intertextualidad en la literatura china clásica (y que no es exclusiva de esta obra, sino generalizable a muchas otras). En la dinastía Tang, el autor Yuan Zhen escribió el relato (de estilo *chuanqi*) titulado “La historia de Yingying” (Yingying zhuan). En la dinastía Song, Zhao Lingzhi adaptó este relato a una forma de poesía musicada con acompañamiento de percusión (un

Traducción

Tres dramas chinos, trad. Alicia Relinque (Madrid: Greddos, 2000), que incluye las piezas siguientes: Guan Hanqing, “La injusticia contra Dou E”; Ji Junxiang, “El huérfano del clan de los Zhao”; Wang Shifu, “Historia del Ala Oeste”.

híbrido, pues, entre poesía, teatro, narrativa y música). Posteriormente, entre los siglos XII y XIII, Dong Jieyuan hizo una adaptación del mismo en forma de *zhugongdiao*, otra forma teatral caracterizada por la alternancia entre canciones y pequeños pasajes en prosa, que se tituló “Historia del Ala Oeste” (Xixiang ji zhugongdiao). Finalmente, Wang Shifu adaptó esta misma historia al formato teatral del *zaju*: la *Historia del Ala Oeste* que hemos comentado.

3. Bases de la literatura japonesa

¿Cuáles son las principales periodizaciones que describen la evolución de la literatura japonesa clásica? ¿Qué etapas siguió?

Generalmente, se suele dividir la historia de la literatura japonesa clásica en las siguientes grandes etapas vinculadas a la periodización histórica:

- El periodo de los orígenes, situado hacia principios del siglo VIII, se caracteriza por la aparición de los primeros textos escritos (todavía en chino clásico) que se han conservado. Hay que destacar que tanto el *Kojiki* (Crónicas de antiguos hechos de Japón, 712) como el *Nihon shoki* (Crónicas de Japón, 720) incluyen mitos, poemas y canciones que debían de predominar en la literatura oral de los siglos anteriores. De este periodo de origen también destaca *Man'yōshū* (Colección de las diez mil hojas, ca. 759), una antología poética.
- El periodo clásico, durante la época Heian (794-1185), se considera la época de mayor esplendor de la cultura japonesa tradicional. Durante esta edad de oro predomina una literatura cortesana, en la que destacan obras poéticas y dietarios personales escritos en la corte de Kioto. La obra más representativa de este periodo es, sin duda, *La novela de Genji* (*Genji monogatari*, ca. 1010), de Murasaki Shikibu.
- El periodo medieval, durante los siglos XII-XVI, pierde el esplendor de la época Heian y se caracteriza por una literatura de crónicas históricas y militares. Este cambio refleja el clima convulso predominante de los periodos históricos de Kamakura (1185-1333), Muromachi (1336-1573) y Azuchi-Momoyama (1568-1603). Como contrapunto a este contexto de oscuridad, aparecen obras de inspiración budhista que se proponen escapar del caos bélico de la época.
- La literatura premoderna nace durante el largo periodo de estabilidad que significa la época Tokugawa (1600-1868). Se caracteriza por el nacimiento de un nuevo tipo de literatura popular que surge en paralelo al desarrollo de la cultura urbana en grandes ciudades como Kioto, Osaka y Edo (la actual Tokio). La clase comerciante promueve las disciplinas artísticas y varias formas de entretenimiento en el denominado *ukiyo* o “mundo flotante” de los barrios de placer. En este sentido, destacan autores como el dramaturgo Chikamatsu Monzaemon o el poeta Matsuo Basho.

¿Qué obras determinan el origen de la literatura japonesa? ¿Qué importancia tienen? ¿Qué valor literario poseen?

Tal y como hemos avanzado en la periodización anterior, generalmente los orígenes de la literatura se suelen situar en el periodo Nara (710-794), en tres obras que se valoran por una combinación de aspectos históricos, políticos, artísticos y lingüísticos. Son las siguientes:

- El *Kojiki* (Crónicas de antiguos hechos de Japón, 712) repasa la historia japonesa desde la época mitológica hasta el siglo VII. Escrito en caracteres chinos, se redactó por encargo del emperador con el objetivo de legitimar el gobierno imperial trazando unos orígenes mitológicos del mismo. De este modo, el *Kojiki* se ha interpretado como una obra que creó y consolidó una conciencia nacional común, lo cual lo convirtió en una referencia por su valor identitario (especialmente en periodos históricos de exaltación nacional, como por ejemplo en los siglos XVIII y XX). Desde un punto de vista literario, la obra tiene interés por los poemas y relatos que incluye, que permiten intuir el tipo de literatura oral previa a la adopción de la escritura en Japón.
- El *Nihon shoki* (Crónicas de Japón, 720) también está escrito en chino clásico, pero contrasta con la compilación variada y heterodoxa del *Kojiki*. En este caso, se trata de una obra más ceñida a la historiografía china, de tono más sobrio y probablemente más adecuada como legitimación oficial del poder imperial. Igualmente, no obstante, hace un repaso cronológico de mitos y hechos históricos que van desde la creación de Japón hasta los acontecimientos del siglo VII.
- *Man'yōshū* (Colección de las diez mil hojas, ca. 759) es una antología de poesía que, a diferencia de las dos obras anteriores, no se origina con motivaciones políticas o de legitimación identitaria. Se trata, por lo tanto, de la primera obra marcadamente literaria (en el sentido que hoy día damos desde Occidente al concepto de literario). El *Man'yōshū* está escrito en caracteres chinos pero solo como transcripción fonética sin componente semántico. Este sistema, que posteriormente ha adoptado el nombre de la antología y se conoce como *man'yōgana*, es un precedente de los silabarios como el *hiragana* y el *katakana* que se crearán en siglos posteriores. Los más de 4.500 poemas que incluye el *Man'yōshū* destacan por un lirismo simple y emotivo y tienen un origen muy disperso: cronológicamente, incluye piezas que habían circulado a lo largo de los cuatro siglos anteriores, especialmente a partir del siglo VI; socialmente, incorpora tanto composiciones de la aristocracia y la familia imperial como cantos y poemas de campesinos y de las clases bajas.

Traducción

Kojiki: Crónicas de antiguos hechos de Japón, trad. Carlos Rubio, Rumi Tani Moratalla (Madrid: Trotta, 2008).

Traducción

Man'yōshū. Colección para diez mil generaciones, trad. Antonio Cabezas (Madrid: Hipérior, 1980).

¿Qué obras marcan la tradición poética en Japón? ¿Cuáles son los fundamentos de la lírica japonesa?

Además del *Man'yōshū*, que acabamos de comentar, la otra obra fundamental para el desarrollo histórico de la poesía japonesa es el *Kokinshū* o *Kokin wakashū* (Colección de poemas japoneses antiguos y modernos). Compilada en el año 905, se trata de una antología encargada por la casa imperial y que consolida la composición en silabarios o *kana*, diferenciada de la poesía en chino clásico o *kanshi*.

El *Kokinshū* incluye 1.111 poemas de autores que eran cortesanos. No resulta extraño, pues, que la temática de las piezas se centre en aspectos como las celebraciones en la corte, el amor o la naturaleza. Formalmente, la obra adopta la forma de una *tanka* (poema de 31 sílabas, distribuidas en versos de 5-7-5-7-7) y también es importante por su paratexto, puesto que incluye un prólogo que fija el modelo formal que marcará el desarrollo de la poesía hasta el siglo XV.

Además de la influencia directa del *Man'yōshū* y del *Kokinshū*, el desarrollo de la poesía japonesa se hace posible por dos razones fundamentales. Por un lado, la poesía no existe como un género independiente, sino que evoluciona imbricado en otros géneros, como la narrativa o el teatro (las inserciones de poemas en obras tan capitales como el *Kojiki*, como hemos visto, o *La novela de Genji*, que analizaremos más adelante, son un ejemplo claro de esto). Por otro lado, la poesía se convierte en una habilidad social necesaria y de prestigio en la vida aristocrática. Se trata de un caso parecido a lo que sucede en China, si bien, en Japón, la poesía constituye solo una habilidad social de prestigio y no una competencia directa esencial para el acceso a la función pública.

¿Qué describe la poesía japonesa? ¿Qué elementos la integran? ¿Cómo funciona? ¿Qué son los *haikus*?

La poesía japonesa de escritura autóctona y que se diferencia de la poesía escrita en Japón en caracteres chinos se denomina *waka*. Este tipo de poesía adquirió una gran importancia a partir del siglo IX en el entorno aristocrático y de la corte. En este contexto elitista, como hemos avanzado, inicialmente se utilizaba sobre todo como vehículo de expresión en las relaciones amorosas y, más adelante, como elemento de socialización entre las clases nobles.

Teniendo en cuenta las particularidades de la lengua japonesa, la forma del *waka* está basada únicamente en el cómputo silábico (más que en aspectos como la rima o la métrica, tal y como es habitual en nuestro entorno poético más cercano). El cómputo silábico genera distintas formas estróficas:

Traducción

Kokinshū, trad. Carlos Rubio (Madrid: Hiperión, 2005).

- La *tanka* es la forma dominante: poemas de 31 sílabas divididos en versos de 5-7-5-7-7.
- La *renga* (o *waka* encadenado) es una forma que se estructura mediante un encadenamiento de versos a partir del formato de la *tanka*: una persona recita tres versos de 5-7-5 sílabas, otra persona continúa con los dos versos restantes de 7-7 sílabas, y así de manera sucesiva.
- El *haikai* es un precedente del *haiku* generado a partir de un tipo de *renga* menos refinado y más humorístico. Aparece antes del siglo XVII y, posteriormente, se extiende a las clases urbanas y adquiere una mayor sofisticación gracias a la reformulación que hacen del mismo poetas como Matsuo Basho, como veremos a continuación.
- El *haiku* es un poema de 17 sílabas en distribución 5-7-5 formado a partir de la *renga*; es decir, se trata de una parte del encadenamiento que funciona por sí misma.

Según algunos críticos como Donald Keene⁴, esta simplicidad formal puede haber influido en la simplicidad temática de la poesía japonesa (o a la inversa). En cualquier caso, temáticamente podemos destacar los aspectos siguientes:

⁽⁴⁾Donald Keene, *La literatura japonesa*, trad. Jesús Bal y Gay (México, D. F: Fondo de Cultura Económica), 1956, 42.

En primer lugar, como explica Keene⁵, en la poesía japonesa predomina la expresión moderada o melancólica de un tipo determinado de emociones (generalmente amorosas o relacionadas con la naturaleza, con frecuencia vinculadas a la idea del buddhismo zen de vivir el instante). A diferencia del caso chino, en el que la poesía mezcla aspectos estéticos y politicomorales siguiendo la pauta fijada por el *Clásico de la poesía*, en el caso japonés hay pocos poemas de cariz “intelectual”.

⁽⁵⁾Keene, *La literatura japonesa*, 41.

Por otro lado, la poesía japonesa destaca por una gran capacidad sugestiva, hasta el punto de que suele ser el lector quien tiene que acabar de dar sentido al poema a partir de una sugestión inicial. Como apunta Keene⁶: “Un poema realmente bueno –y esto es especialmente cierto en el *haiku*– tiene que completarlo el lector”. Esta característica, lógicamente, puede representar un obstáculo para el lector occidental que no está acostumbrado a la misma.

⁽⁶⁾Keene, *La literatura japonesa*, 42.

Finalmente, tal y como sucede en el caso chino, la intertextualidad tiene también un papel importante en la poesía japonesa, en la que son habituales referencias a obras y poetas precedentes. Esto también complica la comprensión fuera de su contexto –histórico y cultural– de origen.

¿Quién fue Matsuo Basho? ¿Por qué es tan importante? ¿Cuál ha sido su aportación a la literatura japonesa?

Matsuo Basho (1644-1694) es probablemente el poeta más importante de la literatura japonesa. Se conoce sobre todo por su contribución al *haiku*, a pesar de que también cultivó la prosa en dietarios de viaje que han sido muy reconocidos y que incluyen tanto los *haikus* sobre los lugares por donde pasa como fragmentos narrativos que los acompañan.

De origen samurái, Basho se instaló en Edo y recibió la influencia de las escuelas Teimon y Danrin de *haikai*, así como del buddhismo zen. Ya hacia los cuarenta años emprendió una serie de viajes itinerantes en busca de la belleza lírica y de la espiritualidad. En este periodo, Basho produce sus mejores piezas, que se basan en pequeños detalles cotidianos, nada grandilocuentes (a diferencia de la poesía conmemorativa de la época). Su obra le ganó muchos discípulos y admiradores, que ya en vida lo convirtieron en una figura de gran popularidad.

Desde un punto de vista literario, la principal aportación de Matsuo Basho fue la evolución del *haiku*, al cual dio entidad propia y consolidó como forma poética. En este sentido, Keene⁷ destaca que los dos principios poéticos de Basho son el cambio y la permanencia (la innovación basada en elementos tradicionales). De este modo, formalmente, tomó los tres primeros versos de la *renga* y los hizo independientes. Y temáticamente, abandonó el tono cómico y basado en los juegos de palabras coloquiales del *haikai* y convirtió el *haiku* en una forma más lírica y profunda.

Los *haikus* de Basho buscan reflejar un momento fugaz de iluminación típico del buddhismo zen. A grandes rasgos, este momento lo conforma el contraste entre dos elementos: la descripción de un contexto o de una circunstancia general y, dentro de esta, una percepción puntual y momentánea. Todo ello expresado en un lenguaje muy simple que, a partir de la contemplación de la naturaleza o de alguna acción sencilla y cotidiana, suelta alguna chispa de trascendencia.

¿Cuándo nace la prosa narrativa en Japón? ¿Cómo surge? ¿Qué factores la impulsan y marcan su desarrollo?

Hay una serie de aspectos que marcan el desarrollo de la narrativa en Japón y que podríamos sintetizar en los siguientes tres puntos. En primer lugar, como hemos visto, la invención de los silabarios o *kana* a principios del siglo X es un factor clave para el nacimiento de la prosa literaria autóctona, independiente del chino clásico y de la esfera oficial que lo enmarcaba. La creación de este tipo de escritura también supone un nuevo tipo de temáticas alejadas de la oficialidad, como por ejemplo los relatos (*monogatari*), los relatos poéticos (*utamonogatari*), los diarios (*nikki*) o los ensayos personales (*zuihitsu*).

Traducción

Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, trad. Octavio Paz, Eichi Hayashiya (Barcelona: Seix Barral, 1981); Matsuo Basho, *Haiku de las cuatro estaciones*, trad. Francisco Villalba (Madrid: Miraguano, 1986); *Versions de Matsuo Basho*, trad. Jordi Coca (Barcelona: Empúries, 1992); Matsuo Basho, *Senda hacia tierras hondas*, trad. Antonio Cabezas (Madrid: Hiperión, 1993).

⁽⁷⁾Keene, *La literatura japonesa*, 54-55.

En segundo lugar, a pesar de que pueda parecer una paradoja, la poesía tiene un papel determinante en este desarrollo de la narrativa japonesa. Donald Keene⁸ explica cómo poemas breves que, a menudo, eran muy crípticos u opacos, se acompañaban de prólogos extensos que incorporaban otros relatos (escritos por el mismo poeta o por compiladores posteriores). Este es el caso, por ejemplo, del *Diario de Tosa* (Tosa nikki, 936), un diario de viaje que lleva numerosos poemas intercalados, o de los *Cuentos de Ise* (Ise monogatari, siglos IX-X) que, como veremos más adelante, es una obra que consta de 125 narraciones generadas a partir de poemas.

Finalmente, tal y como también sucedió en el caso chino, hay que considerar la influencia que la literatura oral y el buddhismo tuvieron en el desarrollo de la narrativa. Los aspectos del sustrato oral y del folclore que quedan inicialmente incluidos en las primeras obras literarias japonesas como el *Kojiki* o el *Nihon shoki* continúan teniendo un peso notable por medio del buddhismo. Esta combinación produce un tipo de relatos fantásticos o de trasfondo religioso, como el *Cuento del cortador de bambú* (Takatori monogatari, ca. 909), que narra la llegada de una princesa que viene de la Luna.

¿Cuáles son las principales novelas de la tradición literaria japonesa?
¿Qué autores destacan?

De hecho, de entrada podríamos decir que las obras más significativas de la narrativa japonesa cuestionan la centralidad que tendemos a otorgar a la novela como forma dominante dentro del género narrativo. Ya durante el periodo medieval, por ejemplo, destacan subgéneros como el dietarismo o los “relatos de reclusión” (obras de marcado perfil religioso), que no son novelas. Por otro lado, las obras que comentaremos a continuación –y que destacan por su calidad, significación o representatividad– tienen una forma narrativa fragmentada, episódica y que se combina con otros géneros de literatura oral o poética. En definitiva, pues, se alejan de la concepción cohesionada y muy definida, tanto en la forma como en la trama, de las novelas que nos son más cercanas.

Los *Cuentos de Ise* (Ise monogatari) es una obra anónima escrita entre los siglos IX y X. La conforman una serie de episodios que combinan un poema y un fragmento en prosa que lo interpreta (lo clarifica o explica las circunstancias en que se compuso). Esta combinación, generalizada durante los siglos IX y X, tiene importancia porque, además de mostrar la inserción de la poesía en otros géneros, marca el inicio de la prosa narrativa en la tradición literaria japonesa. Concretamente, los *Cuentos de Ise* están formados por 125 episodios heterogéneos y poco cohesionados entre sí, con fragmentos narrativos dentro de los cuales se insertan algunos poemas (que podrían ser la base inicial del episodio). El único vínculo que une el conjunto de los episodios es un protagonista común, que algunos críticos⁹ identifican con el personaje histórico Ariwara

⁽⁸⁾Keene, *La literatura japonesa*, 87-88.

Traducción

El cuento del cortador de bambú, trad. Kayoko Takagi (Madrid: Cátedra, 2004).

⁽⁹⁾Keene, *La literatura japonesa*, 88.

Traducción

Cantares de Ise, trad. Antonio Cabezas (Madrid: Hiperión, 1988); *Contes d'Ise*, trad. Jordi Mas López (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005).

Narihira (825-880), y que podría ser el autor de parte de la obra. Los episodios, que narran las diferentes seducciones y aventuras amorosas del protagonista, conforman un retrato hedonista de la sociedad noble de la época.

El *Cuaderno de cabecera* (Makura no soshi, ca. 1000) fue escrito por Sei Shonagon (966-1025), dama de compañía de la emperatriz Teishi. Se trata de una obra que reúne distintas anotaciones al estilo de un dietario: narraciones, aforismos, reflexiones o, simplemente, listas de cosas que gustan o desagradan a la autora. Al parecer, se trataba de un tipo de escritos habituales como dietarios personales entre los miembros de la corte de la época, especialmente entre las cortesanas. El interés del *Cuaderno de cabecera*, sin embargo, no solo radica en la documentación de la vida cortesana y de las preocupaciones de los nobles, como por ejemplo las intrigas amorosas o las peripecias que se producían en la corte. Es también una obra significativa por la manera en que combina realismo y comicidad mediante una estructura fragmentada y errática, con un tono ligero y ameno, pero vivo y de gran sensibilidad.

La novela de Genji (Genji monogatari, ca. 1010) es uno de los grandes referentes de la literatura japonesa y muchos críticos la han considerado la primera gran obra de la literatura universal. Fue escrita por Murasaki Shikibu (ca. 978-1014), dama de compañía de la emperatriz Shoshi (rival de la emperatriz a quien servía la dama de compañía del *Cuaderno de cabecera*). De hecho, algunos críticos¹⁰ especulan que *La novela de Genji* se escribió como respuesta de la facción rival a la popularidad del *Cuaderno de cabecera*. De cualquier modo, algunos elementos permiten deducir que se trataba de historias que ya circulaban de manera oral en la corte o, al menos, de las que ya existía algún tipo de anotación para ser recitadas entre las damas de la nobleza. Se cree que Murasaki Shikibu¹¹ habría podido ser una de estas recitadoras que decidió reunir algunos de estos relatos y darles una cierta unidad por escrito. De este modo, *La novela de Genji* consta de 54 capítulos, que incluyen episodios independientes y aproximadamente 800 poemas. Se centran en la figura del príncipe Genji, un cortesano seductor que ha sido rechazado como sucesor imperial y que protagoniza todo tipo de peripecias familiares, amorosas y políticas. El estilo con el que la autora describe estas historias tiene un interés literario muy alto, puesto que fusiona expresiones, poemas y pensamientos de los personajes en una introspección de gran belleza. Esto hace que, más allá de mostrar, tal y como hacía el *Cuaderno de cabecera*, la vida y las costumbres de la corte de la época (o, de hecho, de un mundo más bien idealizado y ya desaparecido), *La novela de Genji* destaque por una dimensión existencial más profunda. En paralelo a las aventuras del príncipe Genji, aparecen aspectos como la crítica a la corrupción política y moral o la búsqueda de un ideal de retribución característico del budhismo. El conjunto expresa, en un tono lírico y decadente, un gran lamento por el inexorable paso del tiempo.

Traducción

Sei Shonagon, *El libro de la almohada*, trad. Jorge Luis Borges, María Kodama (Madrid: Alianza, 2003).

⁽¹⁰⁾Rubio, *Claves y textos de la literatura japonesa*, 407.

⁽¹¹⁾Rubio, *Claves y textos de la literatura japonesa*, 410.

Traducción

Murasaki Shikibu, *La novela de Genji*, trad. Xavier Roca-Ferrer (Barcelona: Destino, 2007); Murasaki Shikibu, *La historia de Genji*, trad. Jordi Fibla (Vilaür: Atalanta, 2006).

La *Historia de Heike* (*Heike monogatari*, ca. 1220) es probablemente la obra más importante de la literatura medieval japonesa, un periodo durante el cual Japón sufrió numerosas guerras civiles y que contrasta con el periodo clásico anterior y la delicadeza existencial de obras como *La novela de Genji*. La *Historia de Heike* pertenece al subgénero de las crónicas de guerra (obras concebidas para ser cantadas o recitadas con algún tipo de acompañamiento musical). Es una obra anónima, probablemente basada en múltiples relatos orales que narraban las guerras entre los clanes Taira y Minamoto de finales del siglo XII. En este sentido, es importante observar que se trata de la primera obra que trasciende la exclusividad del público aristócrata y cortesano y, en cambio, se orienta hacia un destinatario más heterogéneo. Esto determina algunas de sus características. Por ejemplo, representa un abanico más amplio de personajes e incluye descripciones vivas y realistas de escenas bélicas. A pesar de que la *Historia de Heike* destaca por una épica vibrante, también se caracteriza muy especialmente por un tono lírico que describe la situación de los guerreros después de las batallas. Esto le confiere un componente reflexivo en el que se integra el contexto político del clan de los Taira con el destino de los guerreros, muy humano y tangible.

Traducción

Heike monogatari, trad. Rumi Tani Moratalla, Carlos Rubio (Madrid: Gredos, 2005).

¿Cuáles son los orígenes del teatro japonés? ¿Qué papel tiene el teatro en la historia de la literatura japonesa?

De manera parecida a lo que hemos comentado en el caso del teatro en China, a la hora de valorar el origen y el desarrollo del teatro en Japón hay algunos puntos de partida que debemos tener en cuenta. En primer lugar, el origen religioso: la influencia del buddhismo y del chamanismo es el motor inicial del desarrollo teatral en Japón. Según los especialistas en este género¹², este origen ritual explica algunos de los rasgos que, desde nuestra perspectiva, suelen sorprender o llamar la atención, como por ejemplo la falta de realismo o de veracidad en las obras, la ceremoniosidad de la escena o el simbolismo de las acciones.

En segundo lugar, el género teatral en Japón combina lo que para nosotros son artes diferentes. Además del texto, pues, tienen un papel absolutamente determinante aspectos como la música, el vestuario, las máscaras, la escenografía o las acrobacias. Por todo ello, el teatro se puede entender como un género aglutinador, que hay que captar en su amplitud. Además, si consideramos que muchos de los relatos del periodo clásico o medieval ya estaban concebidos para ser narrados, la frontera entre la obra escrita y la representación teatral se hace realmente bastante difusa.

Estas diferencias con nuestra concepción teatral hicieron que el teatro japonés produjera un impacto notable entre los primeros orientalistas, niponólogos e intelectuales occidentales que se aproximaron al mismo.

⁽¹²⁾Rubio, *Claves y textos de la literatura japonesa*, 285.

¿Cómo evolucionó el teatro japonés a lo largo de la historia? ¿Qué formas o subgéneros destacan del mismo? ¿A qué público iban dirigidos?

Más allá de los inicios que, como hemos comentado, están marcados por el teatro ceremonial religioso (conocido como *bugaku*), a lo largo de la historia del teatro japonés han destacado varios subgéneros o formas teatrales.

A partir de mediados del siglo XIV destaca el *noh*, un género inicialmente destinado a la aristocracia que, a diferencia otras formas populares previas, combina bajo un mismo hilo argumental elementos de la música y el canto, la poesía y la historia, la danza y el mimo. Las obras de teatro *noh* acostumbran a narrar acontecimientos sobrenaturales bajo una influencia budhista y con un código muy preciso y reglamentado de movimientos, gestos y posturas sobre el escenario.

Generalmente, las representaciones de *noh* encadenaban cinco obras de diferente temática y la función completa solía durar unas seis horas. En los descansos entre obras de *noh* se intercalaban piezas de *kyogen*, un género más popular, también cantado y musicado, pero de estilo más cómico e ingenioso. El *kyogen* se basaba en situaciones cotidianas que contrastaban con la atmósfera trágica de las obras de *noh* y que aprovechaban la coincidencia de clases nobles y populares entre el público para jugar con arquetipos sociales humorísticos (por ejemplo, el criado avisado que toma el pelo a su amo). Puesto que inicialmente el *kyogen* lo formaban piezas improvisadas, que no merecían una gran consideración canónica, no se conservan registros escritos de las mismas hasta el siglo XVII.

Hacia el siglo XVII apareció el *bunraku* (o *yoruri*), una extensión del *noh* hacia un tipo de teatro de muñecos o títeres más popular, en el que los titiriteros mueven a los muñecos con los brazos y que se basa en un texto declamado y un acompañamiento musical. Como veremos, el dramaturgo Chikamatsu Monzaemon dignificó y revolucionó este subgénero a mediados del siglo XVIII.

Finalmente, en consonancia con el desarrollo urbano y comercial del siglo XVII, en los principios de la era Tokugawa, el *kabuki* se erigió como un tipo de teatro más vital, menos basado en los valores tradicionales que predominaban en el *noh* y en el *kyogen*. De hecho, el *kabuki* adoptó elementos del teatro *noh* –como por ejemplo algunos argumentos, movimientos escénicos o estilos de vestuario–, pero los adaptó a un público mucho más amplio. El actor pasó a tener un peso mucho más destacado y, de hecho, la interpretación del actor de *kabuki* es prácticamente más importante que el argumento de la obra. Todo esto convirtió el *kabuki* en la forma teatral más popular desde el siglo XVII y casi hasta la actualidad.

¿Cuáles son los principales dramaturgos japoneses? ¿Cuáles son las piezas teatrales más famosas?

El autor teatral que destaca por encima de cualquier otro en la historia de la literatura japonesa es Chikamatsu Monzaemon (1653-1725). Pese a haber nacido en una familia de samuráis, optó por la escritura de teatro como recurso para ganarse la vida. Desde esta profesionalización, la aportación fundamental de Chikamatsu es haber dado entidad al autor dentro del género teatral. Hasta entonces, el autor era un elemento poco valorado, puesto que la importancia solía recaer en el actor o en elementos como la música o el canto. Chikamatsu hizo visible la autoría del texto gracias a la originalidad de los temas y a un estilo más poético.

Lo consiguió transformando el *yoruri* con textos de nueva creación. En este sentido, los críticos aportan dos explicaciones al hecho de que prefiriese escribir obras para títeres más que *kabuki* para actores. Por un lado, el *yoruri* evitaba, naturalmente, la interpretación libre que cada actor hacía de sus piezas. Por otro lado, el teatro de títeres asumía con naturalidad la influencia del legado del *noh*, un tipo de teatro que no solo había dado la espalda al realismo, sino que convertía este distanciamiento en su objetivo dramático. Como comenta Donald Keene¹³, se buscaba el efecto de realidad dentro de la irrealidad básica. Este distanciamiento, por lo tanto, se convierte en el motor de la creación: los textos debían tener vivacidad, originalidad e interés por sí mismos, y no por la interpretación que se pudiera hacer de ellos.

Chikamatsu escribió un centenar de obras, que se pueden dividir en dos grandes tipologías. La mayoría fueron piezas históricas en las que el relato legendario se mezcla con elementos sobrenaturales. La obra más famosa de esta tipología fue, sin duda, *Las batallas de Coxinga* (*Kokusen'ya kassen*, 1715), que disfrutó de una extraordinaria popularidad en su época. Al mismo tiempo, una cuarta parte de su producción fueron obras costumbristas, crónicas de actualidad de su tiempo, muy realistas y detalladas, que abren el abanico temático del teatro japonés y lo actualizan dentro de la contemporaneidad. Tratan, por ejemplo, de historias de amor en las clases bajas, con piezas protagonizadas por comerciantes, prostitutas o malhechores. De esta tipología destacan *Los amantes suicidas de Sonezaki* (*Sonezaki Shinju*, 1703) y *Los amantes suicidas de Amijima* (*Shinju ten no Amijima*, 1720), dramas sobre amores imposibles y con un desenlace trágico típico de Chikamatsu, basado en el doble suicidio.

Traducción

Chikamatsu Monzaemon, *Los amantes suicidas de Amijima*, trad. Jaime Fernández (Madrid: Trotta, 2000); Chikamatsu Monzaemon, *Los amantes suicidas de Sonezaki y otras piezas*, trad. Fernando Cordobés, Yoko Ogihara (Gijón: Satori, 2011).

⁽¹³⁾Keene, *La literatura japonesa*, 82.

Bibliografía

Idema, Wilt; Haft, Lloyd (1997). *A Guide to Chinese Literature*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Mair, Victor (ed.) (2001). *The Columbia History of Chinese Literature*. New York: Columbia University Press.

Keene, Donald (1956). *La literatura japonesa* (trad. Jesús Bal y Gay). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Rubio, Carlos (2007). *Claves y textos de la literatura japonesa: Una introducción*. Madrid: Cátedra.

