

# Análisis de la obra de Jun'ichirō Tanizaki mediante la aplicación de los principios de la teoría anti-mimética

Trabajo Final de Grado (Universidad Autónoma de Madrid),  
tutorizado por la profesora Kayoko Takagi Takanashi

Ana Madera Holgado

Graduada en Estudios de Asia Oriental,  
Universidad Autónoma de Madrid y  
Sophia University (Tokio).

Interesada en filosofía de Asia Oriental  
y el análisis comparativo del bagaje  
literario de oriente y occidente.

## 1. Objeto de estudio

La finalidad de esta introducción es contextualizar todos los términos necesarios para poder comenzar a desarrollar mi tesis. Mi objetivo, a continuación, será demostrar cómo los principios que reúne Wilde en su ensayo, *The Decay of Lying* (1891), justifican el predominio del *arte* sobre los conceptos de *vida* o *naturaleza* y son aplicables a la concepción estilística literaria de Jun'ichirō Tanizaki. Para ello, la base de mi argumentación será su obra *Sobre Shunkin* (1933), ya que considero que constituye el ejemplo que mejor se adapta a la descripción de las cuatro doctrinas de Wilde. Adicionalmente, mencionaré también en cada apartado otras referencias de su producción para encontrar los puntos comunes que comparten con la obra principal de mi tesis y explicar cómo dichas características se reflejan en ellas hasta definir su estilo.

## 2. Metodología

Dado que la perspectiva anti-mimética nace en contraposición a la hipótesis de la mimesis aristotélica trasladada al ámbito literario, comenzaré hablando de esta última para explicar cómo a partir de ella nace la corriente realista. Una vez contextualizados estos antecedentes, presentaré la teoría de Oskar Wilde como su antagonista en favor del desarrollo de nuevos movimientos artísticos. Para ello me apoyaré en su texto *The Decay of Lying*. Este, a su vez, servirá como fuente de análisis de determinadas etapas literarias de Jun'ichiro Tanizaki.

El contenido del texto se presenta en forma de diálogo socrático entre dos personajes que debaten sobre la relación existente entre arte, vida y naturaleza hasta llegar a la conclusión de que la predominancia del primero sobre los otros dos está regida por cuatro principios:

- El *arte* solo se expresa a sí mismo.

- Toda mala forma de *arte* proviene del retorno a la *vida* y la *naturaleza* hasta el punto de convertirlos en ideales.
- La *vida* imita el *arte* más de lo que *arte* imita a la *vida*. Lo mismo se aplica, por extensión, a la *naturaleza*.
- Mentir, es decir, hablar de cosas bellas que no se ajustan a los parámetros de la realidad, es el verdadero objetivo del *arte*.

Mi tesis toma estos principios y su definición para aplicarlos sobre el ideal de *mujer eterna* que crea Jun'ichirō Tanizaki en obras como *Sobre Shunkin*, *Ashikari*, *Historia de un hombre ciego* o *La madre del capitán Shigemoto*. Todo ello servirá para demostrar que, si bien en estas historias se manifiestan deseos en forma de relaciones carnales, los personajes masculinos no persiguen una satisfacción física, sino un absoluto inalcanzable, la esencia simbólica de la belleza femenina, concebida como *arte*. Finalmente, tomando el texto de Noriko Mizuta, *Tanizaki and Poe: The Grotesque and the Quest for Supernatural Beauty* como otra referencia principal, demostraré que esta construcción de *belleza* es propia de Tanizaki en la medida en que está sesgada por su concepción de lo *no-bello* (la dominación, lo grotesco, la mujer cruel pero deseada) y por un sentido de la estética que se nutre de la tradición japonesa. Aquí se introducirán ideas como la influencia del teatro Kabuki y Noh y la estética de las mujeres de Heian y Edo o términos como el *wabi-sabi*, cuya apreciación por parte del autor queda patente en su obra *El elogio de la sombra*.

### 3. Marco teórico

La relación entre *arte* y *naturaleza* ha sido objeto de debate desde el momento en que comenzaron a surgir las primeras composiciones poéticas de autores como Homero o Hesíodo. Estos, conmovidos por todo aquello que se mostraba hermoso a sus ojos, empezaron a escribir en verso con el anhelo de transmitir la esencia de la belleza que yacía en el objeto de sus observaciones. Es entonces cuando nace la duda de si el resultado de sus trabajos constituye una forma de *belleza* en sí misma o si, por el contrario, fracasan completamente en su objetivo debido a su incapacidad para manifestar la verdadera naturaleza de las cosas. En un primer momento, los filósofos de la antigua Grecia favorecieron esta última opinión basando sus argumentos en que cualquier forma de duplicidad que tome la realidad como referente solo puede ser considerada una suerte de copia o engaño. En la base de su razonamiento, aparece el concepto de *mímesis*.

La *mímesis* es uno de los principales fundamentos teóricos de la creación artística y tiende a traducirse como el efecto de una "imitación"<sup>1</sup>. Sin embargo, no debe entenderse como el proceso de creación de una copia exacta a la de un modelo original, sino como una forma de dar muestra de la naturaleza del mismo por medio de palabras o figuras que la imaginación retiene. Así, tiene una función eminentemente *representativa*. La *mímesis* actúa como fuente de inspiración artística cuando los acontecimientos de la vida cotidiana, los eventos propios de una época o la observación de aquello que nos rodea provocan en el artista el deseo concebir una obra en la que las características de dichos elementos se vean representadas a través de su propia creatividad. El fundamento de esta "sugestión", pues, consiste en la *imitación* de la *naturaleza* como finalidad esencial del *arte*. A lo largo de la historia, la función mimética en la literatura ha tenido un gran desarrollo, encontrando

<sup>1</sup> Definición de la Encyclopaedia Britannica (1998).

su máxima expresión en el movimiento realista. Sin embargo, la primera vez que fue analizada por los filósofos griegos fue desprestigiada y ello los llevó a considerar el arte como una falacia.

El primero en evaluarlo de esta manera fue Platón. Para entender apropiadamente su punto de vista debemos remontarnos brevemente a los principios de su filosofía. Si nos remitimos a la alegoría de la caverna, recordaremos que para Platón todo aquello que conocemos encuentra su esencia en una Idea absoluta que solo es cognoscible mediante la praxis del conocimiento y el cultivo del Ser, ya que todo lo que vemos son sombras de una realidad superficial que nos aleja de la Verdad. Por ende, si todas las cosas concretas que el hombre percibe a lo largo de su existencia son imitaciones del modelo ideal, entonces la obra artística supone la imitación de una imitación<sup>2</sup>. Al encontrarse esta doblemente apartada de la Verdad, se podría decir que actúa como un espejo que refleja un mundo aparente aún sin comprender. Fue este hilo de pensamientos el que llevó a Platón a concluir que la perspectiva artística estaba sesgada y, por lo tanto, el resultado de la misma no podía ser un trabajo legítimo ni mucho menos representativo de la Idea pura de Belleza<sup>3</sup>.

Tiempo después Aristóteles, en su *Poética*, retoma el estudio de la mimesis aportando su propio punto de vista al analizar la poesía épica y la representación teatral desde una perspectiva científica. La argumentación esta vez radica en estudiar la poesía y el género de la *tragedia* como si fueran un fenómeno natural regido por leyes, siguiendo el esquema de: observación, análisis e hipótesis. Para él, la poesía es mimética tanto en cuanto nos invita a imaginar su contenido como real a pesar ser conscientes de que este es, de hecho, ficticio. Podríamos pensar que esto establece un paralelismo con la opinión de Platón, pero lo cierto es que, aunque fue discípulo suyo y heredó parte de su pensamiento, su forma de entender la mimesis toma otro cauce en el momento en que la pone en práctica observando la representación teatral. Para él, cuando vemos a los actores los percibimos directamente como sustitutos, pero a su vez somos capaces de imaginarnos perfectamente la realidad que representan, tener una reacción emocional y aprender de ella (*catarsis*)<sup>4</sup>. De esta forma, y dado que Aristóteles prescinde del Mundo de las Ideas platónico, el arte está distanciado de la realidad en un solo nivel que además da pie a la introspección de nuestros actos o estados de ánimo y a llevar una vida más reflexiva y sensible.

Aunque este planteamiento es más positivo, también peca de un excesivo racionalismo al dar por hecho que a la obra subyacen leyes objetivas inherentes a su composición. Aristóteles las sintetizó en siete principios, asumiendo que toda buena *tragedia* es: mimética (1), seria (2), cuenta una historia de longitud apropiada (3), consta de un ritmo y armonía que se combinan en distintas proporciones en cada parte de la obra (4 y 5), es representada en lugar de narrada (6) y transmite sentimientos de pena y miedo para su posterior purga o catarsis (7). El problema de dar por hecho que toda obra está construida tomando estos valores como base, es que cuando un autor compone siguiendo patrones que se salen de dicho esquema se menosprecia su carácter subversivo o su habilidad para crear un mundo diferente capaz de provocar una respuesta distinta en el espectador. De hecho, no fueron infrecuentes los casos de autores que causaron en Aristóteles confusión y perplejidad en una consciente elección de presentar un mundo que no entendían como lógico ni

---

2 Belfiore, Elizabeth, "A Theory of Imitation in Plato's Republic", *Transactions of the American Philological Association*, 114 (1984), pp. 121-146.

3 Hyland, Drew, *Plato and the Question of Beauty*, Bloomington: University of Indiana Press, 2008.

4 Trench, W.F., "Mimesis in Aristotle's Poetics", *Hermathena*, 23.48 (1933), pp. 1-24.

estructurado. Uno de ellos fue Eurípides y, como él, muchos otros siguieron su camino buscando su propia forma de expresión y originalidad.

Los que he comentado fueron los primeros debates que surgieron acerca de la mimesis en el arte. Como hemos visto, su papel comenzó despertando críticas, después pasó a estimarse como algo inherente a la obra y a continuación veremos cómo los literatos del siglo XIX consiguen su máxima instrumentalización en el movimiento realista. Este nace en Francia tras la revolución burguesa de 1848 y su objetivo es mostrar en las obras una reproducción fiel de la realidad cotidiana, política o histórica, por lo que abunda en descripciones. Aquí ya no hablamos de la imitación de absolutos o modelos ideales ni de tragedias griegas moralistas, sino de narraciones con un afán de verosimilitud para con los acontecimientos de una época y su gente. No resulta extraño entonces que se prescindiera de elementos exóticos o fantásticos que desvíen la atención de los problemas humanos y sociales que se planteaban según una mentalidad burguesa materialista e individualista. Así, lo que prima es analizar, reproducir y denunciar los males que afectan a la sociedad del autor manifestando un punto de vista eminentemente progresista de la forma más objetiva posible.

En cuanto al lenguaje utilizado en los diálogos de estas obras, suelen abarcar diversos registros para expresar el habla común de todas las capas de la sociedad, incluyendo el habla popular, el registro coloquial o los dialectos regionales. La narración, sin embargo, sigue un estilo académico y, dependiendo del autor, busca no entrometerse en la obra evitando hacer juicios de valor sobre los pensamientos de sus personajes o sus acciones (la historia debe hablar por sí misma). Sobre estos últimos, en los inicios del movimiento comienzan siendo meros ejemplos de la estructura social, los rasgos característicos de la clase a la que pertenecen y los oficios que desempeñan, pero conforme se desarrolla el estilo empiezan a introducirse elementos como el *monólogo interior*, que dotan a su personalidad y sus reflexiones de profundidad. De esta forma, de la descripción minuciosa de entornos físicos o acciones se pasa a ahondar en la psicología de los personajes<sup>5</sup>.

En su libro, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Erich Auerbach hace un recorrido crítico de grandes obras literarias occidentales que lograron plasmar la vida diaria de acuerdo con todos estos elementos en sus obras con éxito. Su análisis comienza en las antiguas civilizaciones de Grecia y Roma y termina con las primeras pinceladas de realismo modernista de Virginia Woolf. Para ejemplificar el amplio desarrollo que recibe esta corriente en términos tanto estéticos como de contenido, he tomado como referencia a Flaubert, uno de sus grandes exponentes, cuyas características son discutidas en el capítulo *In the Hôtel de la Mole*. El motivo es que, si bien precursores como Stendhal o Balzac sentían un gran compromiso con su época a la hora de trasladarla a la obra, en ocasiones su expresión aún parece afectada por tintes románticos al exponer grandes pasiones y situaciones con un alto contenido emocional (rozando el punto del melodrama, en el caso de Balzac). Flaubert, sin embargo, supone un antes y un después en la literatura realista, abogando por una narración imparcial, impersonal y objetiva.

Para conseguirlo, no expresa en ningún momento su opinión sobre sus personajes ni los acontecimientos que les acaecen y, cuando los personajes exponen lo que piensan, ocurre de tal forma que en ningún momento sus conclusiones se identifican con las del narrador ni se espera que el lector se sienta identificado con las mismas. De esta forma, tenemos presente al autor únicamente como la voz que conduce el hilo de la historia. La convicción detrás de su estilo es que, si se habla de las circunstancias y de las personas involucradas con precisión y sobriedad, estas hablarán por

---

5 Baron, Christine y Engel, Manfred, *Realism/anti-realism in 20th-century Literature*, Ámsterdam: Rodopi, 2010.

sí mismas sin necesidad de ningún tipo de juicio de valor. Ello constituye el intento de mimesis más puro que el uso del lenguaje por medio de la palabra justa pueda permitir, lo cual podemos ver con mayor claridad tomando uno de los pasajes de *Madame Bovary*:

Pero era sobre todo a las horas de las comidas cuando ya no podía más, en aquella salita de la planta baja, con la estufa que echaba humo, la puerta que chirriaba, las paredes que rezumaban, el pavimento húmedo; toda la amargura de la existencia le parecía servida en su plato, y con los vapores de la sopa subían desde el fondo de su alma como otras tantas bocanadas de hastío. Charles comía muy despacio; ella mordisqueaba unas avellanas, o bien, apoyada en el codo, se entretenía con la punta de su cuchillo en hacer rayas sobre el hule.

Este párrafo representa el clímax de la desesperación que inunda los días de la protagonista. La escena nos muestra a ambos, marido y mujer, sentados en la mesa en lo que sería la situación más cotidiana imaginable. Antes de Flaubert, este tipo de redacción solo hubiera sido entendida en el contexto de un relato cómico o una sátira. Aquí, sin embargo, nos encontramos con una imagen de hastío y malestar, y no precisamente uno pasajero, sino recurrente y dominante en la vida de Emma Bovary. Nada particular está ocurriendo, ni nada particular ha ocurrido justo antes; es solo un momento aleatorio que se repite regularmente en sus vidas, pero continuamente condiciona la de ella. Esto se debe a que para Flaubert la esencia de los acontecimientos de la vida diaria contemporánea no reside en las pasiones exacerbadas ni en fuerzas demoníacas que amenazan con alterar la paz, sino en situaciones crónicas prolongadas en el tiempo que parecen no cambiar nunca. En este estilo, que se ha dado en denominar “seriedad objetiva”, se busca obligar al lenguaje a reproducir la verdad respecto a los sujetos de su observación en sus hábitos más mundanos, hasta convertirla en representativa de una existencia humana que no encuentra su sentido<sup>6</sup>.

El de Flaubert es, quizá, uno de los casos más evidentes en los que el escritor toma como premisa que el arte en la literatura se construye a partir de la imitación de la realidad. Sin embargo, hay un momento crítico para los partidarios de este planteamiento y, por extensión, para todo el movimiento realista: la publicación en 1889 del ensayo de Oscar Wilde, *The Decay of Lying*. En él, Wilde deconstruye toda esta hipótesis adoptando una posición directamente opuesta al afirmar que la anti-mimesis “no resulta simplemente del instinto imitativo de la vida, sino del hecho de que el cohibido fin último de la misma es encontrar su expresión, y el arte le ofrece formas hermosas mediante las que encontrar la energía para hacerlo”. Aunque los románticos ya desacreditaron los principios de la mimesis aristotélica, Wilde es el primero en presentar unas premisas concretas para defender que el verdadero arte no copia una realidad existente, sino que influye en la forma en que la interpretamos según la creatividad del autor, y que es precisamente el carácter espontáneo de su expresión el que garantiza el valor independiente de cualidades puramente estéticas.

El contenido del ensayo se presenta en forma de diálogo socrático entre dos personajes, Vivian y Cirilo, que debaten sobre la relación existente entre arte, vida y naturaleza hasta que finalmente Vivian concluye que la predominancia del primero sobre los otros dos viene determinada por cuatro principios:

- El arte solo se expresa a sí mismo.

---

<sup>6</sup> Auerbach, Erich, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1953, pp. 348-425.

- Toda mala forma de *arte* proviene del retorno a la *vida* y la *naturaleza* hasta el punto de convertirlos en ideales.
- La *vida* imita el *arte* más de lo que *arte* imita a la *vida*. Lo mismo se aplica, por extensión, a la *naturaleza*.
- Mentir, es decir, hablar de cosas bellas que no se ajustan a los parámetros de la realidad, es el verdadero objetivo del *arte*.

## 4. Análisis

### 4.1. Tanizaki y sus obras

Jun'ichirō Tanizaki (谷崎潤一郎) es uno de los grandes escritores de la literatura japonesa moderna. La riqueza de su producción se debe, en gran parte, a que vivió tres etapas distintas de la historia de su país y a su habilidad para integrar los elementos tradicionales de su cultura con los que derivaron de leer y explorar las obras de autores occidentales pertenecientes a distintos movimientos (Romanticismo, Realismo, Modernismo, etc.). Debido a lo amplio de su producción, los críticos llegaron al consenso de establecer una división en tres etapas que atiende a rasgos de forma y contenido. La primera se corresponde con su estancia en Tokio (donde nació) y es cuando comienza a escribir sus primeros trabajos (hacia 1909), en los que se vislumbran temas como la *femme-fatale* o el erotismo, los cuales reciben un mayor desarrollo en el periodo siguiente. Este viene marcado por su traslado a Kioto en 1923 tras el gran terremoto de Kantō, motivando una mirada al pasado en un intento de reconstruir lo que había quedado destruido. Finalmente, su última etapa corresponde al periodo de posguerra y en ella se produce su máximo reconocimiento, recibiendo premios como el Asahi o el de la Orden de Cultura del gobierno japonés.

Cada una de las etapas fueron fructíferas y por ello dan pie a vastas investigaciones que han suscitado diversas teorías. Una de las más recurrentes trata sobre la duda de hasta qué punto su estilo y su estética vienen influenciados por los valores clásicos japoneses (los cuales ensalza en *El elogio de la sombra*) o por la influencia de Occidente. Otra consiste en el debate sobre si el reiterado erotismo, la sexualidad explícita o las tendencias masoquistas que experimentan sus personajes son componentes superficiales de tono irónico o si, por el contrario, manifiestan algo más profundo. Dado que estas cuestiones se encuentran en la base de mi argumentación, comenzaré por introducir mi posición: por una parte, entiendo que ambos Oriente y Occidente encuentran su lugar en la literatura de Tanizaki en un contexto de búsqueda de la identidad cultural como resultado de los grandes cambios que sufrió su país; por otra, interpreto el tema de la sensualidad y las tendencias autodestructivas como un medio para construir una peculiar forma de belleza, elevada a la categoría de arte. Aquí es donde entra en juego la teoría anti-mimética de Wilde. Sus rasgos son más prominentes entre la primera y la segunda de las etapas mencionadas anteriormente y es por ello que las he elegido como mi objeto de análisis.

Como ya he dicho, la combinación de elementos extranjeros y nativos en la obra de Tanizaki no es tanto una dicotomía como una yuxtaposición, y es precisamente en este espacio de tiempo cuando la relación entre ambos empieza a cristalizar en un estilo más complejo. La mirada al pasado perdido configura ideales estéticos y temáticos, mientras que los autores europeos lo proveen de recursos narrativos con los que experimentar. Está generalmente aceptado que su carrera como

escritor da sus primeros pasos bajo el influjo de autores como Poe, Baudelaire o Wilde, así como de las eróticas y perversas historias propias del *kusazōshi* o el *kabuki*. De acuerdo con Itō Sei, el autor consume su estilo desarrollando personajes que representan el problema humano de llegar a entender el sentido de la vida mediante el *deseo* bajo el riesgo de condenar su propia integridad moral y social. En este carácter anti-moralista y antisocial que persigue el placer como motivo de la creación artística es donde la influencia de Wilde es más evidente, pues es el momento en que se establece la jerarquía que sitúa el *arte* por encima de la *vida*. Esta conexión supone el pilar de mi tesis y es lo que procedo a desarrollar en profundidad a continuación.

El ensayo de Wilde, *The Decay of Lying*, hace un extenso recorrido crítico a través de las grandes obras del Realismo europeo con el objetivo de demostrar que su empeño de buscar en la vida y la naturaleza los motivos del arte acaba desproviniendo a este último de su valor intrínseco. Desde su punto de vista, es el arte el que nos aporta el imaginario necesario para descubrir en las dos primeras figuras bellas, sensaciones nuevas y sugerentes y, en definitiva, todo aquello que había escapado a nuestra observación, sus “secretos”. Así, Wilde reivindica que es la vida la que se encuentra en el espejo ante el arte, reproduciendo los sueños de su ficción. Sin embargo, al invertir los términos, convertimos *vida* y *naturaleza* en ideales y nos damos a la veneración de los hechos. Dado que, según él, las cosas hermosas vienen determinadas por el arte, esta inversión nos conduce a la esterilización del mismo y, por consiguiente, a la pérdida de la capacidad para manifestar y percibir la *belleza*. El texto concluye listando los principios que caracterizan el arte.

Dado que Tanizaki recibió influencias muy variadas a lo largo de su vida, no se podría decir que su estilo dependa exclusivamente de los preceptos de Wilde ya que, de hecho, experimentó mucho con las técnicas realistas. Sin embargo, desde mi punto de vista, su forma de creación tiene como base una concepción eminentemente anti- mimética y es lo que pretendo demostrar en este trabajo. Para ello, tomaré los principios enunciados en la Metodología uno a uno, explicaré el razonamiento que llevó a enunciarlos y los utilizaré para analizar la obra *Sobre Shunkin*.

## 4.2. Análisis comparativo

### 4.2.1. Primer principio: El *arte* solo se expresa a sí mismo.

El Arte no se expresa más que a sí mismo. Tiene una vida independiente, como el pensamiento, y se desarrolla puramente en un sentido que le es peculiar. No es necesariamente realista en una época de realismo, ni espiritual en una época de fe. Lejos de ser una creación de su tiempo, está generalmente en oposición directa con él, y la única historia que nos ofrece es la de su propio desarrollo. A veces vuelve sobre sus pasos y resucita en alguna forma antigua, como sucedió en el movimiento arcaico del último arte griego y en el movimiento prerrafaelista contemporáneo. Otras veces se adelanta a su época y produce una obra que otro siglo posterior sabrá comprender y apreciar. En ningún caso representa su época. Pasar del arte de una época a la época misma es el gran error que cometen todos historiadores.<sup>8</sup>

Así se define el primer principio en el texto. Adicionalmente, como hemos visto con el ejemplo de Flaubert, en las creaciones miméticas tendemos a encontrarnos con escenas cotidianas y extensas

7 Mizuta, Noriko, “Tanizaki and Poe: The Grotesque and the Quest for Supernatural Beauty”, *Comparative Literature*, 29.3, 1977, pp. 221-240.

8 Wilde, Oscar, *The Decay of Lying*, Bloomsbury: Quirky Classics, 2016, p. 110.

y detalladas descripciones. En este caso, Wilde encuentra el error en que los hombres y mujeres de la era moderna no suponen material suficiente para un profundo análisis que ocupe innumerables capítulos. Cuanto más se analiza a las personas, menos razones se dan para analizarlas, ya que todo conduce a la universalidad de la condición humana. En su lugar, lo que resulta realmente fascinante respecto a su actitud en sociedad es la máscara que llevan, no la piel subyacente. De esta forma, la justificación de los personajes de una novela no se encuentra en qué o quiénes *son*, sino en lo que el autor los convierte.

Comencemos, entonces, por ver cómo se trasladan estos aspectos a la obra de Tanizaki:

En primer lugar, cabe señalar que, aunque gran parte de las obras correspondientes a este periodo se ambienten en un Japón casi perdido, con sus casas bajas de puertas correderas, samuráis legendarios y músicos de *shamisen*, las novelas de Tanizaki siempre sorprenden por su modernidad. El perverso erotismo que comenzó con *El Tatuador* y que se consolidó mediante su recurrencia en otras obras como *Sobre Shunkin*, *La vida enmascarada del señor Musashi* o *La llave*, levantó gran polémica a medida que estas se publicaban y algunas llegaron a ser prohibidas por la censura imperial. Entraré más a fondo en este aspecto en los puntos 3 y 4 de mi análisis, pero en lo que concierne a este apartado supone la primera muestra de que, como autor, no pudo depender de su época para la comprensión de su estilo, sino que se adelantó a ella y su reconocimiento llegó tiempo después.

### *Sobre Shunkin*

Como el mismo título indica, *Sobre Shunkin* cuenta la historia de Shunkin, una hermosa y refinada mujer de Osaka que, a pesar de la ceguera que padece desde los ocho años, ha llegado a convertirse en la intérprete de *shamisen*<sup>9</sup> más virtuosa de la ciudad. A su lado se encuentra Sasuke, devoto discípulo y amante entregado que ha consagrado su vida al servicio de su maestra, recibiendo a cambio crueldad y desprecio. Con el paso del tiempo, Shunkin va ganándose la envidia y el rechazo de todos debido a su carácter caprichoso, egoísta y tiránico, lo que la lleva a sufrir un ataque anónimo que destruye la abrumadora belleza que todos admiraban en ella. Ante la desgracia, Sasuke decide perder también la visión para asegurarse que la única imagen suya que permanecerá para siempre en su memoria será la de su eterna perfección, antes de darse el incidente<sup>10</sup>.

En relación con este primer principio, lo primero de lo que nos damos cuenta en la novela es, precisamente, que no resulta representativa de la época que está viviendo. De hecho, la historia se desarrolla entre los años 1829 y 1886 (eras *Bunsei* y *Meiji*), pero se publicó en 1933 (era *Shōwa*). De entrada, ya existe una diferencia generacional entre el contenido y la redacción, por lo que queda claro que Tanizaki no está intentando retratar su tiempo. Pero tampoco incluye referencias específicas a la época de los personajes que hagan pensar en una caricatura del mismo. Las fechas y el lugar de nacimiento y de la muerte de la protagonista nos sitúan en el espacio y en el tiempo, pero no resultan fundamentales para entender lo que sucede. La era Meiji fue una época que revolucionó completamente la sociedad japonesa mediante la transformación de una comunidad feudal aislada casi en su totalidad en una sociedad moderna por medio de la “apertura” al exterior, lo cual trajo consigo importantes cambios políticos, económicos y militares. Sin embargo, ninguno de estos

9 *Shamisen*: instrumento tradicional japonés. Su forma se asemeja a la del banjo, fabricado con tres cuerdas y una piel sintética o natural que contribuye a la resonancia.

10 Tanizaki, Jun'ichirō, *Sobre Shunkin*, Gijón: Satori, 2016, pp. contraportada.

acontecimientos se ve reflejado en las vidas de Shunkin y Sasuke, cuyo entorno está básicamente limitado a la interacción en el hogar.

El foco de atención permanece siempre en la relación que existe entre ambos y, de hecho, si no fuera por las fechas que se indican, cabría situarla en cualquier momento histórico en que aún fuera frecuente la práctica del *shamisen*, la servidumbre o la aristocracia. Por otro lado, existe un elemento clave en la desvirtuación con la contemporaneidad del autor: la descripción estética de Shunkin. Toda el aura que envuelve su físico y sus ademanes se alimentan de la tradición recreando un ideal típico del clasicismo japonés. Así como una vez el canon de belleza europeo fue definido por el Renacimiento como la *donna angelicata*, de piel sonrojada, cabello largo y rubio, ojos claros, y cuerpo que respondía a todos los principios de la simetría y la proporción, Tanizaki recupera el de las *geishas* del pasado de Edo (1603-1868), con la piel de un blanco inmaculado, casi translúcido, cabello y ojos oscuros, y una elegancia incomparable en los movimientos. Así se describe a Shunkin en el siguiente pasaje:

Desde que era una niña, Shunkin no era solo increíblemente inteligente, sino que había sido dotada de una gracia y belleza aristocrática incomparable. Cuando empezó a aprender a bailar alrededor de los tres años, los movimientos adecuados parecían salir de ella sin esfuerzo alguno; sus gestos sobrepasaban el encanto de cualquier joven bailarina profesional. [...] Las mujeres de aquellos tiempos eran bajas de estatura, y Shunkin medía menos de 150 cm, exquisitamente formada, con rasgos muy delicados y delgadas muñecas y tobillos. [...] Y Shunkin parecía una mujer tan dulce y humilde que uno sentía la compasión en sus velados ojos, tal y como lo haría en los de la misericordiosa diosa *Kannon*<sup>11, 12</sup>

Sin embargo, la belleza y la elegancia no son solo características de Shunkin, sino que lo son de la narrativa de Tanizaki en general. De acuerdo con J. Thomas Rimer, su involucración en la traducción de obras clásicas como el *Genji monogatari*<sup>13</sup> convierte su estilo en una prosa lírica moderna que captura el sentido del *aware*, la más profunda sensibilidad de las cosas. El ejemplo más claro quizá sean los ruiseñores y las alondras de Shunkin; cuando esta los oye, su espíritu se ilumina. Habitualmente los deja cantar libres, fuera de sus jaulas, y espera a que regresen, hasta que un día su favorita no lo hace. Poco después somos testigos de la noticia de su fallecimiento. Así, los pájaros adquieren significación poética. A pesar del sosiego y la serenidad que provocan en su dueña, la imagen de su canto supone un paralelismo con la de su apego con el *shamisen* en su ceguera, pues vive como un pájaro enjaulado que solo encuentra su libertad en la música<sup>14</sup>. El uso de estas figuras, unido al estilo de toda la narración, contribuye a crear una atmósfera de gran sensibilidad para con lo efímero e impermanente que se revela en forma de una tristeza transitoria ante lo inevitable. Es aquí donde vemos que el arte, en su narración, no manifiesta ninguna objetividad ni compromiso con los hechos, sino que *solo se expresa a sí mismo*.

---

11 *Kannon*: diosa budista de la misericordia venerada en Japón.

12 Tanizaki, Junnichi, *Seven Japanese Tales*, London: Vintage, 1996, p. 7.

13 *Genji monogatari*: novela clásica de la literatura japonesa de género romántico-histórico escrita por Murasaki Shikibu en torno al siglo XI

14 Rimer, J. Thomas, *Modern Japanese Fiction and Its Traditions: An Introduction*, Princeton: Princeton University Press, 1978, pp. 30.

4.2.2. Segundo principio: Toda mala forma de *arte* proviene del retorno a la *vida* y la *naturaleza* hasta el punto de convertirlos en ideales.

Todo arte mediocre proviene de una vuelta a la Vida y a la Naturaleza y de haber intentado elevarlas a la altura de ideales. La Vida y la Naturaleza pueden ser utilizadas a veces como parte integrante de los materiales artísticos: pero antes deben ser traducidas en convenciones artísticas. Cuando el arte deja de ser imaginativo, fenece. El realismo como método, es un completo fracaso, y el artista debe evitar la modernidad en la forma y también la modernidad del tema. A nosotros que vivimos en el siglo diecinueve, cualquier otro siglo, menos el nuestro, puede ofrecer un asunto artístico apropiado. Las únicas cosas bellas son las que no nos afectan personalmente. Citando gustoso, diré que precisamente porque Hécula no tiene nada que ver con nosotros, es por lo que sus dolores constituyen un motivo trágico adecuado. Además, lo moderno se torna anticuado siempre. Zola se sienta para trazarnos un cuadro del Segundo Imperio. ¿A quién le interesa hoy el Segundo Imperio? Está pasado de moda. La vida avanza más deprisa que el Realismo; pero el Romanticismo precede siempre a la vida.<sup>15</sup>

Al enunciar este principio, Wilde critica la idealización de la vida y la naturaleza y se reafirma en la necesidad de prescindir de la contemporaneidad de su siglo en la literatura. Dado que este último punto ya ha sido tratado en el apartado anterior desde el punto de vista del contenido, ahora me centraré en explicar cómo esta idealización de la vida y la tendencia realista no se presentan en las obras que nos atañen desde una perspectiva formal.

### *Sobre Shunkin*

Lo cierto es que Tanizaki reconoció en su momento haberse inspirado en dos obras del Realismo europeo para la redacción de *Sobre Shunkin*. Una de ellas es *Barbara de la Casa de Grebe*, de Thomas Hardy. Esta cuenta la historia de dos amantes, Edmond y Barbara, cuya relación se ve afectada por la desfiguración facial de Edmond como consecuencia de un accidente, ya que ella no es capaz de volver a mirarlo a la cara. Tanizaki afirmó haber creado su propia historia al revertir los papeles de estos protagonistas y preguntarse cómo actuaría un japonés en la posición de Barbara<sup>16</sup>. Además, en su relato, Thomas Hardy explora los aspectos más siniestros de las relaciones humanas, rozando en ocasiones el sadismo y el abuso psicológico, algo que nos es del todo familiar en el autor japonés. Otros piensan que también pudo verse inspirado por *El retrato de Dorian Gray*, del propio Wilde, solo que en este caso la belleza de Shunkin se manifiesta en el físico que expone al mundo y se conserva en la memoria de Sasuke, mientras que los estragos del detrimento de Dorian Grey ocurren en su reflejo, pero se conservan en su persona. Su segunda influencia, que caracteriza en gran medida la forma de la narración, es *La abadesa de Castro*, escrita por Stendhal. En ella, la narración toma un cariz metaliterario<sup>17</sup>, ya que lo que se nos cuenta dice estar basado en un manuscrito romano y otro florentino, de manera que la narración toma la forma de una traducción de estos documentos. Entonces el autor los introduce parafraseando y ocasionalmente

<sup>15</sup> Wilde, Oscar, *The Decay of Lying*, Bloomsbury: Quirky Classics, 2016, p. 113.

<sup>16</sup> hambers, Anthony H., "Postscript to 'A Portrait of Shunkin': Shunkinshō Kōgo", *Monumenta Nipponica*, 35.4, 1980, pp. 460.

<sup>17</sup> *Metaliteratura*: literatura que trata sobre la propia literatura. Es un discurso autorreferencial que se manifiesta de varias formas. En esta tendencia se enmarcan las obras en las que, como *Sobre Shunkin*, llegan a su trama principal a través de agentes externos (en este caso, el narrador).

citando los pasajes más significativos de forma directa. De manera paralela, el narrador en la obra de Tanizaki no conoce la historia de Shunkin hasta que una oscura biografía llega a sus manos; desde ese momento todos los datos del relato proceden de esta fuente<sup>18</sup>.

Sin embargo, a pesar de la fuerte influencia realista que proporcionaban estas fuentes (exceptuando la sugestión de la posible influencia de Wilde), la forma en la narración de *Sobre Shunkin* sugiere un planteamiento distinto. De nuevo, insisto en el hecho de que lo que motivaba la redacción de escritores como Hardy o Stendhal era una forma de arte que se reafirmaba en la experiencia vital, buscando siempre la verosimilitud y la coherencia con su época a pesar de haber producido relatos de ficción. Esto se aprecia en su manera de describir y relatar, como hemos visto en el ejemplo de Flaubert (si bien este último es probablemente el más austero). El narrador de *Sobre Shunkin*, por el contrario, no resulta ni un narrador omnisciente ni un mero observador de los acontecimientos. En su lugar, se trata de una primera persona que hace juicios de valor, expresa sus opiniones, dudas y elucubraciones. Su presencia es notable como medio conductor de la narración, pero no se sobrepone hasta el punto de distraer al lector de lo que está sucediendo. De acuerdo con J. Thomas Rimer, esta voz reflexiva es un legado de las primeras formas de narración de la ficción tradicional japonesa<sup>19</sup>, y Tanizaki consigue encajarla perfectamente en el marco de su historia dando lugar a un complejo efecto en su lectura.

Una narrativa construida a partir de tantos recursos requiere algún elemento que la dote de unidad, por lo que es habitual encontrarse con imágenes que se repiten para relacionar los episodios. La ceguera, por ejemplo, asume este papel desde el inicio. Sasuke se sume en la oscuridad en el momento en el que decide comenzar a practicar el *shamisen* cuando cae la noche; con el tiempo, queda atrapado en las tinieblas de su tortuosa relación con Shunkin y, finalmente, su inmersión en el mundo de las sombras culmina cuando él mismo se quita la visión como muestra de devoción por su amada. Además, otro elemento clave en la atmósfera de la narración es la ambigüedad de los hechos. Por una parte, tenemos la biografía, escrita por Sasuke. Esta ya deducimos que está probablemente sesgada por el apego que tiene a Shunkin, lo cual pone en duda su capacidad para contemplar su verdadero carácter tiránico. Por otro, están los datos que aporta Shigizawa Teru, una mujer que sirvió a la pareja en su discapacidad y que es la que entabla conversación acerca de ellos con el narrador. Dado que lo que aporta depende de su memoria, en ocasiones no obtenemos una descripción completa o del todo fiable. Por último, están las reflexiones y las preguntas que se hace a sí mismo el narrador, cuestionando tanto la forma en que Sasuke cuenta las cosas, como sus acciones y los sucesos que les acaecieron a ambos. Muestra de ello es el pasaje en el que se comenta que Sasuke ha comenzado a padecer cataratas y que pronto será ciego como su maestra. Ante la afirmación, el narrador añade lo siguiente:

Por mucho que uno simpatice con el deseo de Sasuke de ocultar la verdad, resulta indiscutible que esta parte ha sido deliberadamente falsificada. No puedo creer que sencillamente desarrollara cataratas, ni que Shunkin –por muy grande que fuera la preocupación por su apariencia o su macabra sensibilidad– escondiera su rostro a los demás por un leve rasguño. El hecho es que su hermosa cara había sufrido un trágico cambio.<sup>20</sup>

18 Chambers, Anthony H., "Postscript to 'A Portrait of Shunkin': Shunkinshō Kōgo", *Monumenta Nipponica*, 35.4, 1980, pp. 459.

19 Rimer, J. Thomas, *Modern Japanese Fiction and Its Traditions: An Introduction*, Princeton: Princeton University Press, 1978, pp. 22.

20 Tanizaki, Jun'ichirō, *Seven Japanese Tales*, London: Vintage, 1996, pp. 69-70.

Posteriormente, a través de terceros que habían escuchado la verdadera historia por Sasuke, se revela que el accidente fue un ataque severo y que él se quitó la vista voluntariamente para asegurarle a ella no ver nunca la calamidad en su rostro. Esto deja al lector con la sensación constante de no saber del todo qué es lo que realmente pasó, pero es precisamente la duda continua lo que hace que este se encuentre predispuesto a creer en lo sucedido. Así, “las preguntas que van surgiendo actúan como un elemento capaz de suscitar una ligera similitud con la realidad ordinaria por medio de una narrativa ilusoria”<sup>21</sup>. Algunos críticos se quejaron de la excesiva ambigüedad de los acontecimientos y de la ausencia de un desarrollo mayor de la psicología de los protagonistas. Sin embargo, ante los reproches, Tanizaki respondió “¿qué necesidad hay de describir su psicología? ¿No queda claro con lo que he escrito?”. Esta postura ante lo innecesario de llevar la *psique* de los personajes más allá de lo debido, prescindiendo asimismo de artificios descriptivos o extensos diálogos, es la misma que mantiene Oscar Wilde y es lo que Haruo Satō ha dado en llamar “narrativa esencialista”<sup>22</sup>, en contraste con el realismo naturalista. Lo que hace esta narrativa es tomar experiencias vitales plausibles como material para construir una suerte de “engaño” en el que uno quiere confiar, buscando la participación activa de la imaginación del lector. De esta forma, la *vida* queda relegada a un material artístico y el influjo creativo del *arte* mismo prevalece.

4.2.3. Tercer principio: La *vida* imita al *arte* más de lo que *arte* imita a la *vida*. Lo mismo se aplica, por extensión, a la *naturaleza*.

La tercera doctrina es que la Vida imita al Arte mucho más de lo que el Arte imita a la Vida. Lo cual proviene no solo del instinto imitativo de la Vida, sino del hecho de que el fin consciente de la Vida es hallar su expresión, y el Arte le ofrece ciertas formas de belleza para la realización de esa energía. Esta teoría, inédita hasta ahora, es extraordinariamente fecunda y arroja una luz enteramente nueva sobre la historia del Arte. De todo ello deducimos, a modo de corolario, que también la Naturaleza exterior imita al Arte. Los únicos efectos que puede mostrarnos son los que habíamos visto ya en poesía o en pintura. Este es el secreto del encanto de la Naturaleza y asimismo la explicación de su debilidad.<sup>23</sup>

Para Wilde, el arte comienza como una decoración abstracta, como una construcción imaginativa y evocadora para los sentidos que trabaja con lo irreal e inexistente. Entonces la vida queda fascinada por la maravilla creada y ansía encontrar su lugar en círculo de su ensueño. De esta forma, el arte toma la vida como material bruto, lo transforma y lo recrea en nuevas formas que inventan, imaginan y sueñan por sí mismas, manteniendo entre su nueva figura y la realidad la impenetrable barrera de un estilo bello, estético e ideal. Este es precisamente el efecto que consigue Tanizaki al establecer la relación de subordinación-dominación entre los amantes de sus historias. Es decir, él parte de vidas triviales y las desfigura añadiendo los componentes masoquistas que caracterizan el comportamiento de los personajes masculinos al desvivirse por las mujeres a las que desean. Sus acciones, las cuales se expresan mediante relaciones carnales, fantasías sádicas y una rutina de completa sumisión, son entonces el medio para conseguir algún tipo de afirmación vital. Ellos mismos crean esta situación de “esclavitud” de forma voluntaria para poder seguir alimentándose

21 Rimer, J. Thomas, *Modern Japanese Fiction and Its Traditions: An Introduction*, Princeton: Princeton University Press, 1978, pp. 28.

22 Chambers, Anthony H., *The Secret Window: Ideal Worlds in Tanizaki's Fiction*, Cambridge, Mass. And London: Harvard University Press, 1995, pp.60.

23 Wilde, Oscar, *The Decay of Lying*, Bloomsbury: Quirky Classics, 2016, p. 115.

del erotismo sobrenatural de dichas mujeres porque en ello encuentran el sentido de su existencia. Sin embargo, estos personajes femeninos por sí solos no son representativos de ningún arquetipo de perfección, sino que precisan del anhelo ajeno para ser concebidos como tal. Es así como el componente autodestructivo de sus relaciones culmina en la concepción de un oscuro ideal de belleza, elevada en instancia última a la categoría de *arte*<sup>24</sup>.

Esta es la mayor evidencia del instinto imitativo de la vida en la literatura. Según la teoría anti-mimética, la base o energía de la vida (como la llamaría Aristóteles) consiste sencillamente en encontrar expresión, y es el arte el que le presta formas mediante las que realizarse. Paralelamente, la incesante persecución del placer sensual, hasta el punto de convertir a los hombres en seres inmorales y antisociales, es lo que justifica la creación artística en la obra de Tanizaki. Una consecuencia de la dependencia que desarrollan estos hombres por un absoluto que tan solo existe como entelequia es un fuerte sentimiento de alienación. Sin embargo, a pesar de los intentos por mantenerse conscientes, la inercia hace que vuelvan siempre a su estado original. En su obra de 1912, *Akuma (El diablo)*, por ejemplo, un hombre entabla una relación amorosa con una mujer casada. Cuando el marido lo descubre, jura vengarse de él. A pesar del miedo que la amenaza provoca en el protagonista, este continúa humillándose hasta el extremo de motivar su propio asesinato a manos del marido<sup>25</sup>. En este caso, él mismo refleja sus perversos deseos en el matrimonio una vez que el *affair* sale a la luz ya que, en lugar de redimirse, los manipula para que continúe su tortura hasta acabar finalmente con su vida<sup>26</sup>. Es esta actitud la que extrae de las *femmes-fatales* tanizakianas su diabólica naturaleza, la cual constituye el principal atractivo de su belleza.

### *Sobre Shunkin*

En este relato Sasuke es el antihéroe que busca complacer en todo momento a su señora, maestra y amante. De hecho, cabría pensar que, aunque todo parece girar en torno a la vida de Shunkin, el único y verdadero protagonista es él. Él es el instigador de todos sus males, de los que hubiera podido prescindir de no haberse involucrado con Shunkin más allá de su relación como parte del servicio de la familia. Al asumir el yugo de ser su compañero vital, con todo lo que ello conlleva, nos damos cuenta de que Shunkin no es un personaje con vida propia, sino la proyección de sus deseos internos. Aunque en ocasiones podríamos intuirlo, nunca se nos dice qué opina o siente ella; sin embargo, conocemos en todo momento qué piensa y cómo se siente Sasuke. Por supuesto, él no es consciente de la situación en la que se encuentra. Ya en las primeras páginas el narrador se da cuenta de los sacrificios que hace y, sin embargo, queda claro que Sasuke no se piensa a sí mismo maltratado, sino más bien privilegiado por ser el único en quien Shunkin confía. Cuanto más le exige ella, más realizado se siente. Llevando la reflexión un poco más allá, es posible que, incluso a pesar del incidente que la dejó ciega, Shunkin se hubiera convertido en una persona diferente, menos cruel y más empática, de no haberlo conocido. La satisfacción de sus caprichos y la veneración que recibe por su parte alimentan un ego que acaba por embriagar su personalidad y deriva en la exposición de un carácter tiránico y cruel. Pero Sasuke descubre en su maquiavélica creación la complacencia de quien ha encontrado su destino, y el día que ella fallece, también lo hacen sus ganas de vivir.

24 De esto se hablará en mayor profundidad en el apartado correspondiente al cuarto principio.

25 Esto ocurre en la secuela, *Zoku Akuma* (1913).

26 Mizuta, Noriko, "Tanizaki and Poe: The Grotesque and the Quest for Supernatural Beauty", *Comparative Literature*, 29.3, 1977, pp. 230.

Así, las desesperadas acciones de Sasuke acaban precipitando su inmersión en el mundo de las sombras. Como he comentado en el punto 2, este proceso comienza con sus secretas prácticas de *shamisen*, pero es en ese momento también cuando empiezan a tener lugar las meditaciones que prefiguran su posterior invidencia. Como ejemplo tenemos este pasaje:

Pero Sasuke nunca se sintió turbado por la oscuridad. Los ciegos viven en una oscuridad continua, pensaba él, y Shunkin tiene que tocar el *shamisen* igualmente. Estaba encantado de haber encontrado su propio lugar en el oscuro mundo de ella. Incluso después, cuando ya podía practicar libremente, acostumbraba a cerrar los ojos cuando cogía el instrumento, explicando que sentía que debía practicar de la misma forma que lo hacía Shunkin. Resumidamente, quería sufrir la misma discapacidad que Shunkin y compartir todo lo que pudiera de la vida de los ciegos. A veces incluso los envidiaba. Y esta actitud que se empeñó en mantener desde que era niño fue la justificación para su propia ceguera posterior. Era algo que tenía que ocurrir.<sup>27</sup>

Con esta última frase los acontecimientos se presentan como inevitables, pero solo porque el comportamiento de Sasuke ya ha desencadenado las catastróficas desdichas que constituyen el hilo de la historia. Sasuke es, pues, el responsable de su ventura y su desgracia, la víctima y su persecutor. Sin embargo, aunque dentro del relato él y Shunkin conviven en desgarradora simbiosis, y a pesar de que él es realmente la clave para concebirla a ella, no debemos olvidar que fuera de los márgenes de la narración Sasuke sigue siendo solo un *medio* para la creación artística. Utilizando a estos hombres como elementos, Tanizaki separa el arte de la vida y de la moralidad con el fin de asociar belleza con maldad. Como se ha comentado anteriormente, Shunkin podría ser la contraparte de Dorian Gray, ya no solo porque la desfiguración de su belleza y juventud se manifiesta inversamente en la piel y el reflejo o el recuerdo, sino también porque este último acaba experimentando episodios de remordimiento que exponen su naturaleza humana, mientras que Shunkin nunca se plantea la moralidad de su trato hacia Sasuke. Su belleza, su despiadada frialdad, todo lo que representa es incuestionable y es la máxima aspiración mortal. Asimismo, a Sasuke no le importa si su dignidad y su ética se han visto comprometidas, pues su vida ha encontrado significación.

El propio Tanizaki apoyaba la preeminencia del arte sobre la vida en su ensayo *Chichi to narite (Ser padre; 1915)*. Esta vez, la teoría de la ficción literaria se convertía en la de su propia experiencia:

El 14 de marzo me convertí en padre por primera vez. Los que me conocen personalmente se sorprendieron mucho al saberlo. Yo mismo me siento como si se me hubiera presentado un hecho insólito. Aunque muchos hombres están naturalmente preparados para ser padres después de casarse, yo no lo estaba en absoluto...

¿Por qué odiaba tanto a los niños? Porque era un completo egoísta. Dado que realmente solo me quería y me cuidaba a mí mismo, solo quería vivir por mi propio placer.

También me asustaba que el niño estropeará mi arte. Me daba la impresión de que, si mi egoísmo perecía, mi arte lo haría también...

Le di al arte máxima prioridad; la vida era secundaria. Inicialmente, intenté aunar mi vida y mi arte todo lo posible, o más bien, intenté subordinar mi vida a mi arte. Cuando escribí *Shisei, Suterareru made*, y *Jōtarō*, parecía posible. En aquel entonces también llevaba una peculiar vida sexual. Más

<sup>27</sup> Tanizaki, Jun'ichirō, *Seven Japanese Tales*, London: Vintage, 1996, pp. 22.

tarde, cuando percibí el insalvable espacio entre mi vida y mi arte, intenté utilizar la primera como inspiración para el segundo. [...] Incluso hoy, doy prioridad a mi arte sobre mi vida. Recientemente, sin embargo, ambos se encuentran temporalmente separados. Cuando mi corazón piensa en el arte, ansío una diabólica belleza, y cuando miro a la vida, me siento amenazado por su humanidad...<sup>28</sup>

El ensayo revela que Tanizaki era consciente de que su figura como literato era la de un “diabólico” y “egoísta” novelista que vivía únicamente para cultivar su don. Es esta perspectiva la que traslada a la obra y la convierte en eterno ensueño y pesadilla, consumándose en ella el instinto imitativo de la vida y el natural desarrollo del arte. Pero su reflexión no queda limitada al ámbito personal. Tiempo después discute la importancia de los valores estéticos en otro ensayo titulado *Geidan* (Conversación sobre arte), publicado entre marzo y abril de 1933 en la revista *Kaizou* bajo su título original: *Gei ni tsuite* (Sobre el arte). Como en *El elogio de la sombra* (1933), donde las dimensiones de la luz y la sombra abordan el concepto de *espacio* (y, consecuentemente, la arquitectura, el entorno y su desarrollo dentro de este), en *Geidan* Tanizaki aborda la estética a partir de la disección de diferentes disciplinas artísticas<sup>29</sup>. El ensayo comparte curiosas similitudes con *The Decay of Lying* tanto en el aspecto formal como en el contenido. En primer lugar, *Geidan* debe su estructura a una conversación entablada entre cinco amigos, solo que en este caso son personas reales entre las que se incluye el propio Tanizaki. Todo comienza con una tertulia ligera que deriva en una suerte de monólogo del autor (como ocurre con Vivian)<sup>30</sup> sobre la pintura, el cine, el teatro, la poesía y la novela. Los debates y ejemplos que surgen van tomando distintas direcciones hasta alcanzar una serie de conclusiones entre las que se encuentra la del valor emocional del arte en relación con la vida y la naturaleza.

Según Tanizaki, el efecto más relevante que producen las artes es el consuelo ante la tristeza, o *nagusami*. El artista logra esta sensación mediante un proceso de purificación que le permite trascender los límites de la vida diaria y los problemas de la existencia para centrarse en la serenidad y convertirla en una canción sobre la naturaleza por medio de su don. Es de esta forma que se demuestra que el *nagusami* no resulta de la observación directa de la naturaleza, sino de los efectos que el arte nos ha enseñado a ver en ella. El poeta Kitahara Hakushū corroboraba este mismo enfoque al explicar que cuando uno sufre ante las dificultades de la cotidianidad o los eventos más desafortunados, ni siquiera las más bellas manifestaciones de su entorno (*shizen no fūbutsu* 自然の風物) conseguirán provocar en él el alivio necesario. Sin embargo, una literatura que se distancia de la realidad que lo perturba, le proporcionará un universo individual en el que recomfortarse y liberar sus pensamientos<sup>31</sup>. Asimismo, a pesar de las críticas de la época, Tanizaki aprecia en este tipo de literatura un arte desprovisto de condicionantes que proporciona, no una salida cobarde ante la adversidad, sino un camino de humilde dedicación y disciplina capaz de guiarnos hacia la adquisición de la pureza y el consuelo. Así, reformulando ligeramente la tercera premisa de este estudio: *de todo ello deducimos, a modo de corolario, que también la Naturaleza exterior imita al*

28 Suzuki, Tomi, *Narrating the Self: Fictions of Japanese Modernity*, Stanford: Stanford University Press, 1997, pp. 154-155.

29 Ruperti, Bonaventura, “Tanizaki and the way of art (Geidou): traditional arts and performance skills, *The grand old man and the great tradition*, University of Michigan, 2009, p. 97.

30 La conversación entre Cyril y Vivian supone una excusa para que este último exponga sus argumentos acerca del arte.

31 Ruperti, Bonaventura, “Tanizaki and the way of art (Geidō): traditional arts and performance skills, *The grand old man and the great tradition*, University of Michigan, 2009, pp. 115.

*Arte, pues los únicos efectos que puede mostrarnos son los que habíamos visto ya en poesía o en prosa.*

4.2.4. Cuarto principio: Mentir, es decir, hablar de cosas bellas que no se ajustan a los parámetros de la realidad, es el verdadero objetivo del *arte*.

Lo que tenemos que hacer, lo que es en todo caso nuestro deber, es resucitar ese antiguo arte de la Mentira. Los aficionados, en su círculo familiar, en las tertulias literarias y en los encuentros a la hora del té, pueden hacer mucho por la educación del gran público. Pero este no es más que el lado elegante de la Mentira, tal como se practicaba en los ágapes cretenses. Hay otras muchas formas. Mentir para lograr una inmediata ventaja personal, mentir con un fin moral, como suele decirse, era muy corriente en la antigüedad, aunque de ahí en adelante se apreciase cada vez menos. [...] Pero la única forma irreprochable es la Mentira por sí misma, y el más elevado desarrollo que pueda alcanzar es, como hemos demostrado, la mentira en el Arte. De la misma manera que a los que no prefieren Platón a la Verdad les está prohibido entrar en Academos, tampoco los que no prefieren la Belleza a la Verdad pueden entrar en el templo secreto del Arte.<sup>32</sup>

Para Wilde, la forma de rescatar el valor perdido del arte es recuperar la maestría en la mentira. Esta se refiere a contar cosas bellas que no se enmarcan dentro de los parámetros de la realidad, creando nuevos modelos que deleiten a nuestros sentidos. Como se explica en el ensayo, “el arte tiene flores que ningún bosque conoce”<sup>33</sup>, y por ello está en posesión de los grandes arquetipos en los que las cosas que existen en el mundo material aspiran a realizarse, siendo estas últimas inacabadas copias. Todo aquello que consideramos hermoso es interpretado en nuestra mente como tal porque los artistas así lo han decidido. Un buen artista crea un ejemplar, y entonces la vida trata de reproducirlo en una forma popular con mayor o menor éxito, pero nunca en su plenitud, pues es inabarcable para la experiencia empírica. Si retomamos algunas de las ideas comentadas en la Introducción de este trabajo nos llamará la atención el paralelismo que establece Wilde entre Platón y la Belleza. En términos estéticos, Platón señalaba una acusada distinción entre los absolutos ideales y las falacias del arte por encontrarse estas doblemente distanciadas de la realidad. Sin embargo, una vez superada la equívoca jerarquía que subestima la verdadera naturaleza de los efectos decorativos, la belleza que suscita el arte es tan absoluta como cualquiera de las Ideas platónicas y, de manera equivalente, se entiende que al no tener acceso el hombre a su conocimiento por medio del ejercicio de una vida mundana y trivial, dichas Ideas no son una Verdad con el mundo, sino una experiencia de la misma índole que el arte. Consecuentemente, para Wilde, esta es la verdadera analogía que existe entre ambos.

La mentira, pues, es pertinente en la redacción literaria. Tanizaki consigue desarrollar su máxima idealización de la belleza en las mujeres que atentan constantemente contra la quietud del alma de sus amantes precisamente porque parecen algo ajeno a este mundo. Son capaces de despertar el deseo carnal porque cuentan con una manifestación física, pero su *esencia* es inaccesible. La mentira en este caso yace tanto en la descripción de su aspecto como en la de su trato hacia los demás, pero de una forma peculiar. Cada artista deja su marca en su creación y la de Tanizaki consiste en convertir la belleza en algo que no resultaría bello de acuerdo con las convenciones históricas, en algo más atrayente que amable. Por eso estas mujeres, a pesar de ser descritas prácticamente como diosas,

<sup>32</sup> Wilde, Oscar, *The Decay of Lying*, Bloomsbury: Quirky Classics, 2016, p. 117.

<sup>33</sup> Wilde, Oscar, *The Decay of Lying*, Bloomsbury: Quirky Classics, 2016, p. 112.

mantienen su cualidad de crueles, retorcidas y despiadadas. Los protagonistas masculinos ansían la belleza que los rechaza completamente, impidiendo cualquier posibilidad de establecer una relación humana normal y, como consecuencia, esta es elevada a la categoría de un absoluto, una entidad con plenos poderes. Es así como nuestros antihéroes quedan irremediabilmente embaucados por el grotesco fetichismo al que da pie su autodestructiva naturaleza en escenas donde los pies femeninos, un pañuelo usado o la orina de la mujer idolatrada se convierten en objeto de deseo sexual. Entonces la persecución de la belleza inalcanzable queda reducida a la persecución de lo feo y desagradable. Desde *Shisei* (1910) hasta *Tade kū mushi* (1929), donde terminaría el primer periodo de su producción, la mujer “diabólica” constituía el objeto de la ambición del hombre, que busca ser torturado por ella. Los personajes femeninos de esta etapa son seres de piel blanca, y es la belleza y el placer al entrar en contacto con esta piel lo que intoxica a su víctima. Sin embargo, poco a poco esta piel adquiere la forma de una mujer eterna que se consolida en el mito femenino que hoy conocemos.

### *Sobre Shunkin*

Como ocurre con Shunkin, habitualmente los rasgos de esta mujer proceden del prototipo de belleza clásica japonesa de las mujeres de la corte, cuyos rostros lucen pálidos en la oscuridad. Es posible vislumbrar su brillo por unos segundos, pero al instante se desvanece. Como los sueños, vive en la imaginación y pertenece a un tiempo y espacio diferentes. Aunque la esencia de su belleza sigue siendo la blancura, esta ya no se presenta en la piel, sino en forma de pureza. Es obvio que para estas descripciones Tanizaki toma recursos del pasado (como se comentó en el punto 1), pero tampoco debemos concluir que ello supone una completa ruptura con la influencia exterior y un intento de vanagloriar el Japón que existió antes de la modernización. Más bien, sus experimentos con ambas fuentes lo llevaron a crear un mundo y una mujer imperecederos que resultaban tan exóticos para él como para los literatos occidentales. Si bien historias como *La madre del capitán Shigemoto* (1949) se desarrollan en el espacio de la corte o de la vida medieval japonesa, estas tienen más que ver con la imaginación de Tanizaki que con la realidad histórica de la época<sup>34</sup>. Así, con el paso del tiempo, su técnica y su estilo se van perfeccionando para dar forma a las quimeras de su literatura.

La misma Shunkin constituye un caso particular. La descripción que se da de ella es semejante a la de muchas otras de sus historias, pero no responde de forma directa a las ambiciones fetichistas más depravadas ni a la etérea experiencia sensorial que ofrecen sus contrapartes femeninas en relatos como *Ningyo no nageki* (1929) o *Ashikari* (1932). En su lugar, estos rasgos se presentan de la manera más sutil y son su aparente falta de humanidad y su estado de perpetua oscuridad condicionada por la ceguera lo que constituye su potencial atractivo. A lo largo de los capítulos no hay apenas referencias a la sensualidad que descubre en ella Sasuke, pero priman las escenas en las que él es tratado continuamente como un esclavo y se somete a su voluntad porque es la única manera en la que experimenta la satisfacción de su compañía. Aunque se habla de una posible relación entre el daño físico con el que Shunkin castiga a sus alumnos y el efecto de un sádico placer sexual, esta nunca es trasladada al ámbito de su relación con Sasuke. Todo lo que él anhela de ella es, llegado el punto en el que sacrifica su propia visión, el resultado de las sensaciones recogidas por su tacto, el sonido de su música y el recuerdo. Ya en las primeras páginas, cuando se habla de su fotografía en un intento de darnos una descripción general de su aspecto, tenemos una idea poco nítida de su persona que, a pesar de los detalles que se van introduciendo a lo largo de la historia, se proyecta en nuestra

34 Mizuta, Noriko, “Tanizaki and Poe: The Grotesque and the Quest for Supernatural Beauty”, *Comparative Literature*, 29.3, 1977, pp. 236.

mente como turbada por una nube que nos impide consolidarla en la imaginación. Como dice el narrador en el siguiente fragmento, es muy posible que esta fuera la impresión que acompañara a Sasuke toda su vida después de la catástrofe:

Sin duda he dado una vaga e inadecuada impresión de cómo se veía. Pero es posible que la fotografía sea aún más vaga que la impresión que mis palabras puedan evocar. Me parece que fue en el año en que se tomó esta foto de Shunkin, cuando tenía treinta y seis años, que el mismo Sasuke se quedó ciego; la última vez que la vio debía tener más o menos este aspecto. ¿Se encontraba la imagen de su recuerdo tan difuminada como esta? ¿O lo salvó su imaginación de una posible pérdida de memoria? ¿Tal vez creó la imagen de otra bella mujer? ¿De una completamente diferente a la de aquella fotografía?<sup>35</sup>

De principio a fin, Shunkin consiste en un efecto de luz y sombra. Ella vive en las tinieblas de fotografías borrosas, una insalvable invidencia, la tiranía de su carácter y la trágica destrucción de su belleza. Además, la inescrutable veracidad de los acontecimientos que marcan su vida la envuelve en un aura de incertidumbre. Sin embargo, aunque estos factores constituyen su oscuridad, Sasuke es la tenue luz que aporta la dimensión para transformarlos en sombras donde ella misma se intuye como una. La percepción de Sasuke no está dotada de la suficiente objetividad como para arrojar plena claridad sobre lo que le rodea, pero su devoción le permite actuar como una pequeña luciérnaga en la noche. Es precisamente este efecto “visual” el que consolida la belleza de Shunkin. Remitiéndome a *El elogio de la sombra* (1933), Tanizaki ensalza todo aquello que ha sufrido los estragos del tiempo y que se percibe entre las sombras porque ambos agentes exponen los matices y tonalidades ocultos de su belleza y de su experiencia. Tomemos como ejemplo el siguiente fragmento:

Hay en Kioto un famoso restaurante llamado Waranji-ya. En esta casa, hasta hace poco, los reservados no estaban iluminados con luz eléctrica, sino mediante arcaicos candelabros que la habían hecho famosa; en la primavera de este año volví después de una larga ausencia y pude comprobar que también ahí habían hecho su aparición las lámparas eléctricas con forma de linternas portátiles. [...] Los reservados del Waranji-ya son unos pequeños y recoletos salones de té con una superficie de cuatro esteras y media, y los pilares del toko no ma (nota) y el techo tienen reflejos negruzcos, lo que hace que, incluso con una lámpara eléctrica con forma de linterna, reine una impresión de nocturnidad. Pero cuando sustituyeron la lámpara por un candelabro aún más oscuro y pude observar las bandejas y los cuencos a la luz vacilante de la llama, descubrí en los reflejos de las lacas, profundos y espesos como los de un estanque, un nuevo encanto totalmente diferente. [...]

Mi amigo Sabarwal me asegura que en India, incluso hoy en día, siguen rechazando las vajillas de cerámica y prefieren las lacas. En cambio nosotros, fuera del arte del té o de algunas circunstancias solemnes, ya solo utilizamos cerámica, excepto para las bandejas y los cuencos de sopa, porque hemos llegado a considerar la laca rústica y desprovista de elegancia: ¿pero no será simplemente por culpa de la claridad que proporcionan los nuevos medio de iluminación? En realidad se puede decir que la oscuridad es condición indispensable para apreciar la belleza de una laca. En la actualidad también se fabrican lacas blancas pero, de siempre, la superficie de las lacas ha sido negra, marrón o roja, colores estos que constituían una estratificación de infinitas capas de oscuridad, que hacían pensar en alguna materialización de las tinieblas que nos rodeaban.<sup>36</sup>

35 Tanizaki, Jun'ichirō, *Seven Japanese Tales*, London: Vintage, 1996, p. 9.

36 Tanizaki, Jun'ichirō, *El elogio de la sombra*, Madrid: Siruela, 1994, pp. 33-35.

Así como la vajilla de laca no puede ser plenamente apreciada en un ambiente lleno de luz, la magnificencia de Shunkin solo puede ser concebida en la oscuridad, y todo lo que ella supone, desde su imagen hasta su vida, su carácter o la reacción que provoca en Sasuke, es el cuento de una mentira maravillosamente narrada que cristaliza en el propósito definitivo del arte.

## 5. Conclusión

A través de este análisis he pretendido demostrar que existe una relación directa entre la concepción artística de Wilde y la que se manifiesta en las obras de Tanizaki, al menos en lo que se refiere a una gran parte de su producción. Sintetizando brevemente la información presentada en los cuatro apartados principales de este trabajo, podríamos recoger una serie de conclusiones en cuestión de forma y contenido que reflejan la dicotomía entre *arte* y *vida/naturaleza*, con la consiguiente prevalencia del primero en términos de valor artístico.

Respecto a la forma, encontramos unas características propias de los personajes, la estética y la narración. Los primeros vienen definidos por el curso de los acontecimientos, es decir, su historia. No hay un desarrollo psicológico explícito de su personalidad ni tenemos siempre acceso directo a su juicio, sino que debemos intuirlo en el seno del relato. De esta forma, no existe una manera lógica de razonar quiénes son exactamente estas personas, ya que resultan de la combinación subjetiva de los datos que proporciona el autor y nuestra propia capacidad imaginativa individual. En segundo lugar, la estética parece trasladarnos con frecuencia a un Japón lejano, clásico y refinado que, a pesar de haberse inspirado en un pasado real, queda siempre subordinado a la interpretación que Tanizaki hace de él. Finalmente, la narración está constituida por una serie de figuras alegóricas (como los pájaros de Shunkin) y una ambigüedad que difumina la veracidad de los hechos, pero capaz de crear a su vez una sensación de credibilidad. Es este esencialismo el que propicia una completa realización de la atmósfera de la novela con la participación activa del lector.

En cuanto a la elaboración del contenido, toman parte tanto las influencias occidentales como la particular creatividad de Tanizaki. Como hemos visto, la temática de *Sobre Shunkin* nace a partir de las novelas de Thomas Hardy y Stendhal, pero el movimiento romántico, con autores como Edgar Allan Poe, también contribuyó al desarrollo de los tintes oscuros y macabros de su literatura. A partir de estas influencias comienza a dar forma a sus personajes y sus relatos, cuya ejecución culmina en el contexto de relaciones amorosas condenadas a la adversidad. En ellas, los personajes masculinos encuentran el sentido de la vida por medio del sacrificio, la sumisión y la veneración, materializado en el anhelo de la mujer inalcanzable. En este contexto, las tendencias autodestructivas que asumen como parte de su comportamiento natural están justificadas en la persecución de este ideal de belleza, de manera que ellos mismos propician esta situación de sometimiento para seguir alimentándose del erotismo sobrenatural que les procuran estas relaciones. Dicho ideal, además, es propio de Tanizaki en la medida en que está sesgado por lo “no-bello” (la crueldad e intransigencia en el trato, la renuncia a la dignidad, la desfiguración física, lo grotesco) y por un sentido de la estética japonesa tradicional. De esta forma, la *vida* (en este caso una de sufrimiento) queda relegada a ser un recurso para la creación de un mito femenino que cristaliza en una forma única de *arte*, quedando este por encima de la experiencia física de los personajes.

Sin embargo, el tema de la *vida* como recurso también ha suscitado algunas dudas respecto al tipo de imagen que ofrecen tanto Tanizaki como otros autores sobre Japón. Es decir, si hace uso

de elementos japoneses y de la sociedad misma para inspirar sus historias, pero no existe en el motivo de la narración un compromiso para con la época, ¿hasta qué punto es su creatividad una consecuencia motivada por su entorno? En este caso no hablamos de acontecimientos históricos concretos, pues ya he comentado que esta parte de su producción se encuentra distanciada de la representación realista. Se trata de cuestionar si el Japón de Tanizaki tiene realmente algo que ver con el Japón empírico. Curiosamente, el propio Wilde da su opinión al respecto por medio de Vivian al introducir una pequeña reflexión acerca de cómo es percibido el país nipón desde occidente. En el inicio de su argumentación, Vivian le plantea a Cyril lo siguiente: “Pero, ¿de verdad crees que los japoneses, según se nos presentan en el arte, existen como tal? Si es así, no has entendido el arte japonés en absoluto”<sup>37</sup>. Entonces el discurso sirve para dar cuenta de que la concepción que se tiene de ellos está sesgada, precisamente, por aquello en los que los artistas lo han convertido. Los japoneses, como los ingleses, son personas corrientes que no cuentan con ninguna característica singular que los convierta en seres particularmente curiosos o extraordinarios. La única diferencia que existe entre ellos es una cultura que ha sido orientalizada como consecuencia del eurocentrismo y el desconocimiento. Basta conocer el país para darse una cuenta de que su gente no tiene nada que ver con las pinturas de Hokusai<sup>38</sup> o la ficción de cualquier autor alejado del realismo. Su extendido exotismo es solo una construcción porque, al final, todos somos seres humanos con aspiraciones y preocupaciones semejantes; la vida es universal donde el arte no lo es, y a ello debe este su riqueza.

Por este motivo, dicha construcción es completamente válida y significa, más que nunca, que el arte de una cultura no es lo mismo que la cultura de un arte. En este contexto Vivian sugiere, cuando busque uno el efecto foráneo e insólito de la civilización ajena, sumergirse en su arte, dejarse llevar por la invención y luego contemplar lo más corriente de su espacio habitual; solo así experimentará la sensación de haber sido trasladado a un universo nuevo e inusitado. Lo mismo ocurre, pues, con Tanizaki. Por supuesto, no podemos esperar que las tortuosas relaciones de sus historias sean un ejemplo de lo que ocurre normalmente entre las parejas japonesas, la duda está más vinculada al ámbito estético. No existen mujeres de una belleza como la de Shunkin, e incluso cabría preguntarse si, de existir, las encontraríamos tan bellas como el autor nos hace creer. La belleza no es una cuestión objetiva en ningún sentido, depende de convenciones aleatorias que no se extienden de la misma forma a todas las áreas del mundo y es por ello que lo que a primera vista puede resultar de una calidad estética insuperable para uno, puede no tener ningún valor para otro. Sin embargo, con las palabras adecuadas y suscitando la dosis de curiosidad necesaria, todo puede mostrarse bello a nuestros ojos. En el caso de Tanizaki, su maestría reside en el uso de principios desconocidos para cualquiera que no esté familiarizado con la tradición japonesa, ya no solo por la inspiración de la era de Edo, sino por el recurrente uso de conceptos como el *wabi-sabi* o el *mono no aware*. Estos describen como bello todo aquello que se caracteriza por ser imperfecto, impermanente e incompleto, cualidades en torno a las que gira toda la obra de *El elogio de la sombra*. Partiendo del ejemplo del apartado 4, lo más probable es que, de no ser por la exposición de Tanizaki, ninguno supiéramos apreciar las cualidades de la vajilla de laca en un entorno sin luz, ni siquiera un japonés actual.

Sin embargo, esto me lleva a considerar si dichos conceptos son realmente tan “japoneses” como se los describe y si la originalidad de Tanizaki, al estar en gran medida influenciada por los mismos, es representativa del “efecto japonés” o si, por el contrario, podría haberse dado (o darse) un artista

---

37 Wilde, Oscar, *The Decay of Lying*, Bloomsbury: Quirky Classics, 2016, p. 109.

38 Pintor y grabador japonés adscrito a la escuela *Ukiyo-e* del periodo Edo.

con un estilo similar en un siglo y una región del mundo completamente diferentes. Lo cierto es que todo aquello que define el *wabi-sabi* son cualidades de la vida misma tanto en cuanto todos estamos destinados a una existencia fortuita y perecedera, por lo que su esencia nos es accesible de manera natural. Esto quiere decir que cualquiera que los descubra y quiera trabajar con ellos podrá reflejarlos en su obra dotando a la descripción de determinados objetos, espacios o situaciones de esta condición estética. Ello significa, entonces, que el uso tanto temático como decorativo de estos valores en el arte no corresponde a ningún espacio geográfico ni a ninguna tradición concreta. Lo que sí es cierto es que, al estar tan arraigados en la cultura japonesa en costumbres como la ceremonia del té, la religión, composiciones poéticas clásicas o las manifestaciones literarias más recientes que han apoyado autores como Jun'ichirō Tanizaki o Yasunari Kawabata<sup>39</sup>, el *wabi-sabi* se ha convertido en parte del imaginario artístico predominante de la región. Por lo tanto, ¿puede darse un escritor no japonés con un estilo similar al de Tanizaki? Desde luego, pero ¿es por ello el arte de Tanizaki universal? No, no lo es. Se refleje o no en la obra, el entorno en el que crece y se desarrolla un autor, así como sus experiencias, proporcionan los elementos básicos con los que trabajará su creatividad, y en su caso Tanizaki, además de lo que pudo adquirir de los literatos occidentales, hizo uso muchas veces del Japón que conocía para convertirlo en el Japón de su imaginación.

Como dice Vivian, “miramos al pasado por medio del arte y este, afortunadamente, nunca nos ha contado la verdad sobre él”<sup>40</sup>. Así, probablemente no haya nada propiamente japonés en el *wabi-sabi*, pero su empleo en el extendido arte japonés lo ha consumado como parte de su *efecto*. El “efecto japonés” no es una imagen acertada de su gente, de su época ni de nada que resulte mínimamente plausible, sino una experiencia, un modelo exótico que solo se reconoce en la obra. Esto quiere decir que Tanizaki es, respondiendo a nuestra pregunta inicial, uno de los grandes representantes del ideario japonés, pero no de su sociedad, como corresponde a todo buen artista de acuerdo con los argumentos de Wilde.

Ante las críticas que han planteado otros escritores como Kenzaburō Ōe<sup>41</sup> acerca de una falta de espíritu reivindicativo e inconformismo social en la literatura de aquellos que abogan por los efectos estéticos y una ficción distanciada de su tiempo, es necesario recordar que todo depende del punto de vista con el que abordemos la cuestión del *arte*. La literatura no tiene por qué cumplir una función representativa (*mimética*), una de sus grandes virtudes es la de proporcionar al lector un espacio en el que sus pensamientos encuentren verdadera autonomía ya que, si vivimos continuamente condicionados por la realidad, nos exponemos al riesgo de suprimir nuestro flujo imaginativo. Tanizaki logra esto construyendo un universo ilusorio en torno a lo equívoco e incierto de la vida y la naturaleza donde todas las posibilidades que se sugieren a nuestra intuición están dotadas de una proporción de verosimilitud y otra de incertidumbre. Así, desde la perspectiva de Wilde la obra es efectivamente una falacia, pero es esta cualidad de *mentira* la que la convierte en creación legítima del hombre, en algo que trasciende los parámetros del conocimiento epistemológico, en *arte*.

Tanizaki consolida el peculiar estilo característico de *Sobre Shunkin* en torno a esta afirmación sirviéndose de recursos del pasado de su cultura y del presente de la ajena, los cuales constituyen sus

---

39 Primer autor japonés en recibir el Premio Nobel de Literatura (1968). Ha sido aclamado por la crítica por la sobriedad y el lirismo de su prosa.

40 Wilde, Oscar, *The Decay of Lying*, Bloomsbury: Quirky Classics, 2016, p. 110.

41 Escritor japonés ganador del Premio Nobel de Literatura en 1994. Su producción está compuesta por obras con un alto contenido crítico en lo que se refiere a los asuntos políticos, sociales y filosóficos que afectan a la sociedad japonesa contemporánea.

principales fuentes de inspiración. Como resultado, la combinación de la influencia de la literatura gótica europea, la elegante ambientación del periodo Edo, los tintes poéticos clásicos japoneses y la narrativa esencialista dotan a la obra de un aura de refinamiento superficial y un oscuro trasfondo temático que casan a la perfección bajo la sutileza lírica de la narración. Con ello consigue responder a las necesidades del arte mediante la construcción de un mundo onírico en el que los estados de ambivalencia derivados de la yuxtaposición de conceptos como tradición y modernidad, oriente y occidente, verdad y mentira, encuentran su espacio común en un juego de sombras narrado.

## Bibliografía

- Auerbach, Erich, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1953, pp. 348-425.
- Baron, Christine y Engel, Manfred, *Realism/anti-realism in 20th-century Literature*, Ámsterdam: Rodopi, 2010.
- Belfiore, Elizabeth, "A Theory of Imitation in Plato's Republic", *Transactions of the American Philological Association*, 114 (1984), pp. 121-146.
- Chambers, Anthony H., "Postscript to 'A Portrait of Shunkin': Shunkinshō Kōgo", *Monumenta Nipponica*, 35.4, 1980.
- , *The Secret Window: Ideal Worlds in Tanizaki's Fiction*, Cambridge, Mass. And London: Harvard University Press, 1995.
- Hironobu Nagae, *Tanizaki Jun'ichirō: shiryō to dōkō 谷崎潤一郎 : 資料と動向* [Jun'ichirō Tanizaki: materiales y tendencias], Tokyo: Kyōiku Shuppan Sentā, 1984.
- Hyland, Drew, *Plato and the Question of Beauty*, Bloomington: University of Indiana Press, 2008.
- Mizuta, Noriko, "Tanizaki and Poe: The Grotesque and the Quest for Supernatural Beauty", *Comparative Literature*, 29.3, 1977, pp. 221-240.
- Rimer, J. Thomas, *Modern Japanese Fiction and Its Traditions: An Introduction*, Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Ruperti, Bonaventura, "Tanizaki and the way of art (*Geidō*): traditional arts and performance skills, *The grand old man and the great tradition*, University of Michigan, 2009.
- Suzuki, Tomi, *Narrating the Self: Fictions of Japanese Modernity*, Stanford: Stanford University Press, 1997.

Tanizaki, Jun'ichirō, *Seven Japanese Tales*, London: Vintage, 1996.

——, *Sobre Shunkin*, Gijón: Satori, 2016.

——, *Tanizaki Jun'ichirō zenshū* 谷崎潤一郎全集 [Obras completas de Jun'ichirō Tanizaki], Tokyo: Chūōkōronsha, 2015, vol. 20 pp. 411-454.

Trench, W.F., "Mimesis in Aristotle's Poetics", *Hermathena*, 23.48 (1933).

Wilde, Oscar, *The Decay of Lying*, Bloomsbury: Quirky Classics, 2016.