

LA PICARESCA Y EL PENSAMIENTO DE LA ÉPOCA DE EDO EN BOTCHAN, DE SOSEKI NATSUME

HITOMI TOYOHARA
toyo-hito@hotmail.co.jp

INTRODUCCIÓN

En este estudio, primero me dedico a abordar la cuestión del término “pícaro” y la interpretación que de la picaresca hace la literatura japonesa, y posteriormente procuro analizar la influencia de la picaresca y su conexión con el pensamiento de la época de Edo en la novela japonesa *Botchan* (1906), de Soseki Natsume (1867-1916).

En general, mi campo de investigación es especialmente el de las obras de Camilo José Cela. Una de las razones por las que me fascinan sus obras es que tienen una influencia de la novela picaresca, que me interesa mucho. Como persona de cultura japonesa, desde que empecé a estudiar la literatura española, me llama mucho la atención la novela picaresca. Porque me parece que la combinación entre la risa y la ironía que encontramos en la ficción picaresca sigue viva y presente hasta hoy en día en la España actual, donde el sentido del humor se manifiesta en la vida diaria. Podría decir que dicha combinación sería algo típico entre los españoles y que conocer el sentido del humor de los españoles es indispensable para conocer su cultura. Mi interés por la picaresca me lleva a analizar su posible presencia en la literatura de mi país, en la cual podemos observar influencias en ciertos relatos, sobre todo en una novela de Soseki.

LA PICARESCA ESPAÑOLA Y LA TRADUCCIÓN DEL PÍCARO EN LA LITERATURA NIPONA

Para empezar, revisaré sumariamente la existencia de la novela picaresca española en Japón y la interpretación y traducción de la picaresca en la literatura japonesa.

Antes de cualquier otra consideración, se debe tener en cuenta que la llegada por extenso de la literatura europea a Japón data de finales del siglo XIX. De hecho, los japoneses abrieron nuevamente sus fronteras, cerradas durante casi 200 años, hacia los países extranjeros, sobre todo europeos, y empezaron a recibir varias influencias occidentales. A partir de 1868, hubo una restauración de la nación, que imita e introduce el estilo y la cultura europeos para impulsar la modernización y la prosperidad del país. En aquella época, de toda la literatura europea tuvieron mayor influencia los textos ingleses, franceses y rusos, que

produjeron un cambio radical de la literatura japonesa. Los estudiosos nipones se lanzaron a traducir diversas obras literarias occidentales.¹

Las traducciones de novelas picarescas españolas todavía son muy escasas en Japón. Hasta el día de hoy sólo tenemos tres obras picarescas españolas traducidas al japonés: en 1941 se imprimió el *Lazarillo de Tormes* traducido al japonés por Yuu Aida (Tokio, Iwanami). Más tarde, en 1962, fue publicado junto con el original español por otro traductor, Noboru Fujii (Tokio, Daigaku Shorin). Finalmente, la traducción más reciente del *Lazarillo* es la que ha realizado Nobuaki Ushijima, junto con la traducción del *Buscón* de Quevedo por Fumihiko Takemura en 1997 (Tokio, Kokushokankoukai). Otros dos textos picarescos españoles traducidos al japonés son *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y el *Buscón* de Quevedo: el primero fue traducido por Nobuaki Ushijima y publicado en 1991 como una de las obras de la colección barroca *Barokku no hako (Caja barroca)* (Tokio, Chikuma, en la Biblioteca de Tatsuhiko Shibusawa, vol. 2); y el texto de Quevedo en traducción de Kazuhiro Kuwana en 1975 (Tokio, Shueisha).

En la literatura japonesa la manera de captar el sentido del pícaro y de la picaresca es ambigua e imprecisa. Por eso, en Japón la novela picaresca se interpreta de distintas maneras, y se presenta bajo diversas formas. Según he analizado, en la mayoría de los casos, nosotros, los japoneses, consideramos la picaresca como una historia en la que aparecen personajes inmorales, hasta criminales. En mi opinión, esto ocurre a causa de la mala traducción del término “pícaro” al japonés, que se traduce simplemente como “malvado”², pero en realidad los pícaros no son malos.

Por cierto, acerca de este tratamiento del pícaro como criminal, Monte opina que puede ser que tenga sentido, de alguna manera, la idea de ver una relación entre la picaresca y los relatos donde hay delincuencia, violencia, etc, pero considera que en este caso la definición de la picaresca pierde todo valor:

Serían picarescas las novelas de Thomas Mann, como *Felix Krull*, las de Alfred Doeblin y Gunther Grass, *Mutter Courage*, de Bertold Brecht, *Voyage au bout de la nuit*, de Céline, *Le Clown*, de Alfred Kern, *Zazie dans le metro*, de Raymond Queneau, *Amerika* de F. Kafka, las novelas de H.G. Wells, de G. Orwell, de E. Waugh, *The Horse's Mouth*, de J. Cary, las novelas de los *Angry Young Men ingleses*, principalmente *Hurry on Down*, las de John Wain, de J. Steinbeck, de E. Caldwell, de Henry Miller

¹ Acerca de la influencia de la literatura occidental en la literatura japonesa véase: Miller (2001); Keene (1999) y Kato (2002).

² Para el término “pícaro”, se emplean en japonés varias expresiones tales como 悪人、悪党、悪者、悪漢.

(*Tropic of Cancer*), de Samuel Bellow (*The Adventures of Augie March*), de Nelson Algren, de Chester Himes, de Ralph Ellison (*The invisible man*), de Jack Kerouac, de Thomas Pynchon, de William Burroughs, de James Donleavy (*The Ginger man*), etcétera, hasta las novelas policíacas llamadas *hard-boiled novels*. En tal caso, la definición de picaresco pierde todo valor y tanto puede ser atribuida a Moravia como a Camus, a Silone como a Faulkner, a Graham Greene como a Malraux. Y de Gide, Pirandello, Malaparte se puede pasar tranquilamente a *La dolce vita* de Federico Fellini. (Monte, Alberto del, 1972: 161)

Hay que añadir que en el mundo literario de España todavía no se llega a definir concretamente el término “pícaro”. Es un término que tiene varios sentidos y que es difícil de expresar con palabras precisas.

De todos modos, como he mencionado antes, debido a esta ambigüedad la picaresca tal como se entiende en la literatura nipona no incluye la sátira religiosa, a diferencia de los textos occidentales; por ejemplo, hay una película japonesa que se titula *Picaresco*, que trata de la vida de un autor japonés real, Ozamu Dazai, pero que no tiene elementos destacados propios del relato picaresco occidental. Lo titulan así porque simplemente el antagonista es un personaje malvado.

SOSEKI Y LA PICARESCA

Una vez analizada la presencia de la picaresca en Japón, voy a centrarme en mi análisis sobre una novela japonesa que está influenciada por la picaresca, titulada *Botchan* (1906), de Soseki Natsume (1867-1916). Acerca de la relación entre *Botchan* y la novela picaresca, el estudioso de la literatura japonesa Koojin Karatani comenta:

漱石研究において欠落しているのは、ノースロップ・フライがいったような意味でのジャンル論である。そのために、漱石の諸作品は、狭義の小説を中心に、それに到達すべき過程として読まれてしまう。たとえば、『虚集』はロマンスとして、『吾輩は猫である』はサタイアとして、『坊ちゃん』はピカレスクとして、『こころ』は告白として書かれたとみるべきである。

(Karatani, Koojin, 2001: 533)

Lo que falta en el estudio de las obras de Soseki es clasificarlas por géneros literarios, como dice Northrop Frye. De hecho, las obras de Soseki se han clasificado sin tener en cuenta dichos géneros. De esta manera, lo que tenemos que hacer es considerar *Youkyoshu* como una novela de amor, *Yo soy un gato* como una novela satírica, *Botchan* como

una novela picaresca, *Kokoro* como una novela confesional. (Mi traducción.)

En sentido semejante se manifiesta otro crítico literario, Masashi Miura: 漱石の『坊ちゃん』も悪漢小説のパロディ。(Miura, Masashi, 2002.) “El *Botchan* de Soseki es también una parodia de la novela picaresca.” (Mi traducción.)

Aunque estos críticos coinciden en afirmar su proximidad con la novela picaresca, desde mi punto de vista, no analizan en qué modo la obra de Soseki está influida por la novela picaresca. Así, me parece interesante revisar la conexión de un texto japonés con la tradición picaresca.

Para empezar, quiero comentar brevemente algo sobre el autor. Su nombre, Soseki, es un pseudónimo literario. En realidad, se llama Kinnosuke Natsume. Soseki es uno de los autores más representativos y conocidos dentro y fuera de Japón. Sus cinco libros están traducidos al español: *Yo soy un gato* (trad. Jesús González Vallés, Tokio, Centro de Estudios Humanísticos, 1974; del mismo traductor en: Madrid, Trotta, S. A., 1999. También la tradujo Montse Watkins: Tokio, Luna Books, 1999); *Botchan* (trad. Jesús González Vallés, Tokio, Sociedad Latinoamericana, 1969; trad. Fernando Rodríguez Izquierdo, Tokio, Luna Books, 1997; y trad. José Pazó, Madrid, Impedimenta, 2008); *Kokoro* (trad. Carlos Rubio, Madrid, Gredos, 2003), *Mon* (trad. José Kozer, Madrid, Miraguano, 1991) y *Almohada de hierba* (trad. Montse Watkins y Shigeeko Suzuki, Tokio, Luna Books, 2005).

Cuando Soseki tenía 33 años, recibió una beca del Ministerio de Educación Nacional para investigar la literatura inglesa en Londres, y durante dos años aprendió nuevas técnicas narrativas. En esa época conoció novelas picarescas tales como las inglesas de Defoe y *The Adventures of Roderick Random* de Smollett y la francesa *Histoire de Gil Blas de Santillane* de Lesage. No comenta en ninguna parte si conoció o no también la picaresca española, pero leyó el *Quijote* traducido al inglés. En el diario que escribe durante su estancia en Inglaterra, menciona la obra cervantina:

明治34年(1901)2月5日(火曜日)Craig氏に至る謝儀を払う帰途Don Quixote WartonのHistory等を買う代価40円程なり頗る愉快。(Natsume, Soseki, 1995: 53)

El 5 de febrero de 1901, después de darle un regalo al señor Craig, compré el *Don Quixote* camino a casa. Me costó más o menos cuarenta yenes. El libro es muy divertido. (Mi traducción)

Efectivamente, el *Quijote* tiene unos elementos propios de la novela picaresca,

como el humor, la sátira y la parodia frente al trasfondo del mundo caótico, como aclara Turner Gutiérrez:

Cervantes' great *portmanteau* work *Don Quijote de la Mancha* (1605;1613) is a contemporary of the picaresque novel. Unlike the mysticism which grew out of a spiritual culture, and unlike the escapist novels which produced a response of evasion of social problems, *Don Quijote* is a response to the same generating situation as the picaresque novels and contains some of the same modal characteristics. Both the picaresque and the Quixotesque paradigms combine some elements of satire and parody against a backdrop of a degraded chaotic world which is essentially a negative deformation of reality. In the picaresque, however, exaggeration and grotesquerie reach an extreme which is missing in *Don Quijote*. The *novela picaresca* presents a character who reacts quite differently to a degraded world than *Don Quijote*. While *Don Quijote*, embodying both the failure and the ideal of social idealism and chivalry, presents an idealistic response of tragic/heroic grandeur to a world preoccupied with the mundane, the picaresque protagonist refashions himself to succeed according to purely material standards. (Turner Gutiérrez, Ellen, 1995: 9)

Y Soseki mismo explica lo humorístico y satírico a través de *Don Quijote*:

此の如き満足を表す文学は時としては諷刺と誤まるゝことがある、例えば『膝栗毛』の如し、思ふに徳川時代の文学は不平が現はれて滑稽となったのではなく、自ら失敗をして其を面白く興ずる極めて陽気な文学である。即ち積極的のものである。其にも係らず此種の文学は学者や批評家の着眼のしかたに拠っては諷刺と取らるゝことがある。之は個人に於いても然り、例えば鬘を被って花見をするやうなものである。他から見ると諷刺とも見えやうが何ぞ謀らんと当人は天下太平の娯なのである。『ドン・キホーテ』の如きも此種類に属する。(Natsume, Soseki, 1996:159)

A veces interpretamos erróneamente la literatura que hace uso del humor y la consideramos como literatura satírica; por ejemplo éste sería el caso de obras japonesas como *Hizakurige*. Creo que la literatura de la época de Edo es simplemente humorística; el personaje se ríe de sus propios fracasos, de manera positiva, sin sentido satírico. Sin embargo, dependiendo de la perspectiva de los estudiosos y de los críticos, este tipo de literatura es considerado como una sátira. La conducta de los individuos nos lo aclara; por ejemplo, el que alguien vaya a ver los cerezos

en flor llevando una peluca puede ser visto como una sátira, pero esa persona se está simplemente divirtiendo. Esto mismo sucede con *Don Quijote*. Es decir, algunos críticos lo consideran como relato satírico, y otros como humorístico. (Mi traducción)

De esta manera, podemos decir que, a través del *Quijote*, Soseki se familiariza con ciertos rasgos picarescos. Por cierto, no hay que perder de vista que los países europeos que tradujeron y adaptaron la novela picaresca española, tales como Francia, Alemania, Inglaterra e Italia, no reprodujeron miméticamente los contenidos y personajes.³ Ni siquiera esta influencia literaria ocurrió simultáneamente: primero pasó a Francia⁴ donde se transformó. Y después, desde

³ Bjornson repasa los asuntos específicos de la novela picaresca francesa, alemana e inglesa: "In France, Germany, and England, the middle classes served as a buffer between the lower classes and the aristocracy; the ambitious commoner could and very often did rise in society by marrying advantageously or accumulating wealth. Within this context, the lower-class, wandering individual was potentially included within the boundaries of respectable humanity, and this difference is clearly reflected in both the translations of Spanish picaresque novels and the indigenous literature associated with them. Vulgar heroes in these novels and later ones by Grimmelshausen, Defoe, Lesage, and Smollett do improve their stations in life or attain wisdom, and their successes do not necessarily imply a sacrifice of emotional or intellectual values. With a decline in the importance of noble patronage and an improvement in the technology of printing, it is not surprising that booksellers desirous of expanding their trade encouraged the publication of picaresque works which responded to the tastes and social assumptions of bourgeois readers; in fact, this is undoubtedly one of the most important reasons for the redirection and reorientation of the Spanish picaresque when it was transplanted north of the Pyrenees." (Bjornson, Richard, 1977:165) Y Sieber resume los temas comunes que encuentra en la narrativa picaresca de dichos países europeos entre el siglo XVI y XVIII por influjo de la picaresca española en los términos siguientes: "(1) The picaresque novel *sensu strictu* comprises a few Spanish works closely associated with the *Lazarillo de Tormes* and the *Guzmán de Alfarache*. (2) The 'translations' of these novels were largely adaptations which feature the formal elements of the genre (narrative point of view, episodic structure, satiric purpose and the 'servant-master' relationship). (3) The 'imitations' tended to be blends of the adaptations and 'native' fiction and sensibilities. (4) As a result the *pícaro* became or was replaced with the English '*rogue*' and '*foundling*', the Italian '*vagabundo*', the German '*Schelm*' and the French '*gueux*' or '*gentilhomme*'. (5) Finally, his 'picaresque' adventures and level in society were made to conform to the peculiar satiric, social and historical contexts of each country, the general effect of which was to turn him into an '*anti-pícaro*'." (Sieber, Harry, 1977:58-59)

⁴ Pasó primero a Francia e influyó en la novela cómica francesa, como observa Bjornson: "Spanish picaresque works certainly exercised an important influence upon the French comic novel, but because they were read and translated according to French genius and taste, they themselves came to be regarded as comic novels in which typically picaresque panoramas of representative vices and follies were superimposed upon romance patterns and adventure-story plots. It was in this form

allí, a Inglaterra, donde Soseki la conoció. La adaptación de la picaresca en Inglaterra tiene que ver con la diferencia del trasfondo social.⁵ Thomas Nashe escribió *The Life of Jack Wilton, the Unfortunate Traveller* (1594), que se considera la primera novela picaresca inglesa. Esta obra influye en otros textos centrales como *Moll Flanders* (1722) de Defoe, *The Adventures of Roderick Random* (1748) y *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* (1753) de Smollett. La picaresca inglesa muestra, a partir de elementos de la novela picaresca española, las ideas de la burguesía o la aristocracia y el individualismo moderno, los aspectos de la sociedad moderna de Inglaterra tales como el desarrollo económico, el crimen y los ideales de la aristocracia.⁶

Estoy convencida de que el interés que Soseki tuvo en la picaresca tiene que

that many of them were introduced to English and German audiences.” (Bjornson, Richard, 1977: 161)

⁵ Turner Gutiérrez opina: “The world of the reformation England, like that of seventeenth-century France, was in some ways exactly the opposite of that of Golden Age Spain. While in Spain there was a feeling that cultural and spiritual unity had been shattered, and while the lack of a middle class meant that those who did not belong to the ruling class had to languish in poverty, in England, by contrast, there was a secular, bourgeois-oriented society which believed in progress and individual success, and in the attainment of justice within the established social structures. Nevertheless, many literary commonplaces (many of them carry-overs from the medieval period) in several European literatures facilitated the transmission and acclimatization of these Spanish picaresque novels in England. For example, a figure similar to the *pícaro*, the wise fool, had been a comic character in both English drama and *fabliau*; a relative of the *pícaro*, the criminal, was also of great interest, both because people were curious to know about deviant lives and because they desired to reduce crime; in addition, there were many books (both fiction and non-fiction) on mendicants and vagrants; joke and jest-books like *Skoggin’s Jests* (1567) and *Skelton’s Merry Tales* (1566) relied on humorous anecdotes similar to many in the picaresque novels; in addition, rogues, tricksters, and the scabrous details of their lives had been part of anatomies of roguery and typical *fabliaux* as well as of the humorous dramas of Robert Greene and Thomas Dekker.” (Turner Gutiérrez, Ellen, 1995: 67)

⁶ En el siglo XVIII, la picaresca inglesa se desarrolló, como dice Gutiérrez (Turner Gutiérrez, Ellen, 1995: 68): “Thus, although several elements of central importance to the picaresque paradigm had stimulated original English works, no fully developed and complex picaresque novel would appear until the eighteenth century, when an interest in man within his social *milieu* –and in the historical changes which shape his world– provided a favorable climate for the picaresque novel.” Bjornson se refiere a la novela picaresca inglesa en estos términos: “The Spanish picaresque did exert a discernible influence upon English literature, but if Defoe followed well-established precedent in associating criminal biography with elements of picaresque fiction, Smollett’s conception of the picaresque was mediated by its association with French traditions of literary expression.” (Bjornson, Richard, 1977: 244) Y Suárez también comenta: “En Inglaterra, la picaresca tuvo un carácter distinto: el reformismo; y este carácter fue puramente accidental en nuestra literatura patria.” (Suárez, Mireya, 1962: 51)

ver con su vida y su gusto literario. Soseki era el más pequeño de cinco hermanos de una familia venida a menos, puesto que un amigo del padre de Soseki lo adoptó. Pero Soseki no podía mantener una buena relación con sus padres adoptivos, de manera que intentó volver a la casa de sus padres biológicos. Cuando tenía 14 años, su madre falleció y cuando tenía 30, falleció su padre. Todo ese cúmulo de desgracias que padeció a causa de sus padres se aproximan de alguna manera a las experiencias del pícaro literario. Soseki mostró un interés especial en la literatura nipona de la época de Edo (1603–1867), que tiene carácter realista y está llena de humor y sátira.⁷ Además, se siente atraído por el cuento oral cómico, “rakugo”, compuesto por anécdotas humorísticas unidas en forma de monólogo.⁸

BOTCHAN Y LA PICARESCA

En la novela *Botchan* se emplea la narración autobiográfica del protagonista-narrador al igual que en las novelas picarescas originales. Esta obra trata de su experiencia en la ciudad de Matsuyama, al suroeste de Japón. La historia tiene un fuerte componente de experiencia real del autor; aunque, como Soseki mismo afirma, no se trate más que de una ficción:

⁷ La literatura del período Edo tiene un aire popular, incluso vulgar; abunda en el humor y la sátira con la trama de la vida cotidiana del pueblo. Hasta esa época, era corriente la obra en verso, que florece entre los nobles o los cortesanos, en forma de “waka” o “yamato uta”, que proviene de la poesía china. La literatura del periodo Edo se divide en dos partes: la primera parte (1688–1707) se desarrolla en la zona del oeste, especialmente en las provincias de Kyoto y Osaka. Se inventan varios tipos de textos nuevos: “ukiyozoushi”, historias que tratan de la vida cotidiana con un fuerte contenido sexual; “kanazoushi”, historias de entretenimiento y moralistas escritas con letras “kana”, que es uno de los silabarios del idioma japonés; “haiku”, que se forma de tres versos de 5–7–5 sílabas, no tienen rima y contiene siempre una palabra que indica una de las cuatro estaciones del año.; “joruri”, música con un instrumento de tres cuerdas y a veces con títeres, y “kabuki”, teatro que se caracteriza por su estilización y el uso de maquillajes elaborados en los actores. En la segunda parte (1804–1829) Edo (ahora, Tokyo) es el centro creativo más importante. Aparecen más ficciones populares y vulgares como el “senryu”, poema que consta de tres versos de 5–7–5 sílabas sin rima, y que trata de cosas vulgares con tono humorístico y sarcástico; el “kyouka”, poema de cinco versos de 5–7–5–7–7 sílabas de contenido humorístico y satírico; el “sharebon”, cuento gracioso sobre la vida cotidiana o el “ninjyobon”, cuento realista sobre el amor en la vida vulgar. Para todos ellos, véase Kato (2002)

⁸ Su segundo hermano mayor era comediante, y por tanto Soseki asistía a las representaciones de “rakugo” a menudo, como él mismo señala: 落語か、落語はすきでよく牛込の肴町の和良店へ聞きにでかけたもんだ。(略) 何分兄等が揃って遊び好きだから自然と僕も落語や講釈なんぞが好きになって仕舞ったのだ、(略) (Natsume, Soseki, 1996: 25-238) Me gustó el “rakugo”, así que iba muchas veces a verlo en Ushigome. [...] A mis hermanos les gustaba este tipo de arte y me influenciaron. Así que a mí también acabó por gustarme. [...] (Mi traducción)

学校を出てから伊予の松山の中学の教師に暫くいった、あの『坊ちゃん』にあるぞなもしの訛を使ふ中学の生徒はこの連中だ、僕は『坊ちゃん』見たようなことはやりはしなかったよ、しかしあの中にかいた温泉なんかはあったし、赤手拭をさげてあるいたことも事実だ、もうひとつ困るのは松山中学にあの小説の中の山嵐といふ綽名の教師と寸分も違わぬのがいるといふので漱石はあの男のことをかいたんだといはれてるのだ、決してそんなつもちぢゃないのだから閉口した。(Natsume, Soseki, 1996: 238)

Después de graduarme en la universidad, trabajé de profesor por un tiempo en un instituto que está en Matsuyama. Ciertamente, los estudiantes de esa ciudad sirven de modelo de los que aparecen en el *Botchan* hablando con el acento propio del idioma japonés. Pero yo no me comportaba como el protagonista Botchan. En realidad, existe el balneario de aguas termales que describo en la obra, y es verdad que yo andaba con un pañuelo rojo como el protagonista. Otra cosa que me molesta es que la gente diga que yo hablé de un profesor real que vive en un instituto de esa ciudad y que se parece a “Puercoespín”, personaje que aparece en mi obra, porque ésta nunca fue mi intención. (Mi traducción)

El narrador relata los acontecimientos de su pasado desde la niñez, al igual que las novelas picarescas, pero no revela su nombre ni dice a quién ni por qué motivo cuenta sus memorias. Sin embargo, a lo largo de la historia se puede notar que el protagonista-narrador se dirige a algún lector: “Quizás alguien se pregunte por qué cometí tal disparate.” (Natsume, Soseki, 1997: 9) En cuanto a su nombre, aunque él mismo no lo aclara, podemos saber que su apellido es Yoshikawa a través del discurso de un personaje. (Natsume, Soseki, 1997: 143)

Sus padres no lo aman y mueren cuando el protagonista es todavía pequeño, por lo que tiene que crecer sin ellos, como en la trama típica de la novela picaresca. Después de la muerte de sus padres, una criada le cuida como a su propio hijo. Es ella quien lo llama “botchan”, que es la forma de dirigirse al hijo de otra familia en tono respetuoso, algo así como “señorito” en español.

El protagonista hereda de sus padres un carácter negativo, también como el pícaro: “Este afán temerario que me marca como herencia paterna viene dándome problemas desde mi niñez.” (Natsume, Soseki, 1997: 9); y “Cuando reflexiono sobre esto desde la perspectiva actual, todo me parece una metedura de pata más, ocasionada por ese impulso temerario que me marca como herencia paterna [...] También esto fue una mala jugarreta de mi impulso hereditario a la temeridad.” (Natsume, Soseki, 1997: 22-23) El protagonista no pertenece a la clase baja, y ha recibido una educación superior, al igual que en el pícaro inglés Roderick.

El Botchan es puro e inocente al igual que el pícaro Lázaro. Por ejemplo, el protagonista no duda de lo que dicen los demás. Sin embargo, a medida que se integra en la hipocresía de la sociedad, sus virtudes van disminuyendo. Esto es un fenómeno similar al que le sucede al pícaro. Además, actúa con honestidad y rectitud. Estos hábitos corresponden de alguna manera a pícaros como Gil Blas o Roderick, quienes son honestos e íntegros. Por otro lado, esta es la forma de ser de los habitantes de la Edo (ahora, Tokio) de aquella época. En aquella época los que vivían fuera de Edo eran campesinos pobres, y tenían que emigrar a la capital para trabajar duramente para poder sobrevivir. En este ambiente los habitantes de Edo se mostraban compasivos, obedientes a la justicia y tercios, como nuestro protagonista.

El protagonista, al alcanzar cierta edad, se marcha de casa y se dirige a Matsuyama, al suroeste de Japón, para ganar dinero trabajando de profesor de matemáticas en un instituto de enseñanza media. Es decir, que su trabajo no pretende ser un medio de ascenso social, sino una fuente de ingresos que le permita sobrevivir. En el instituto el protagonista tiene varios incidentes con profesores y alumnos. Sobre todo, se enfrenta a dos profesores, algo lejanamente similar a lo que sucede entre Lázaro y sus amos. Soseki aborda su visión satírica de la sociedad con episodios humorísticos, al igual que la picaresca. El protagonista los ridiculiza con motes burlones, como el subdirector “Camisa Roja” o el profesor de dibujo “Histrión”, lo cual es su frágil defensa ante los engaños que sufre.

Al principio, el protagonista no sabe cómo tiene que comportarse en esa sociedad por su pureza e inocencia, pero llega a conocer poco a poco la hipocresía de esos profesores y de la sociedad:

“Camisa Roja” se rió con un sonoro “¡Jo, jo, jo!”. Yo no recordaba haberle dado pie para semejante carcajada. Y hasta el día de hoy, que estoy escribiendo esto, mantengo la firme convicción de que, con aquello que dije, bastó. Una vez puesto a pensarlo, encuentro que en este mundo la mayoría de las personas se encargan de animar la degeneración de las demás. Al parecer, están en la idea de que si no se obra mal, no se puede triunfar en sociedad. Cuando por excepción aparece alguien honrado e inocente, lo tildan de “ese chiquillo” o de “aprendicillo”, y lo desprecian [...] Esa risa de “Camisa Roja” era una mofa de mi simplicidad. ¿Qué se puede hacer con un mundo donde la sencillez y la franqueza son objeto de burla? (Natsume, Soseki, 1997: 87)

Su proceso de aprendizaje es similar al del pícaro tradicional español y acaba por percibir la diferencia entre la apariencia y el verdadero carácter de los seres humanos. Nuestro protagonista se da cuenta de que en la sociedad debe

comportarse de la misma manera que la gente que le rodea, a fin de sobrevivir, al igual que el pícaro tradicional español, como podemos leer en el *Lazarillo*: “arrimarse a los buenos para ser uno de ellos”:

Por lo visto, este mundo no es más que un hervidero de tahúres, donde cada uno anda buscando el modo de pisotear a los demás. ¡Es nauseabundo! Pero, supuesto que así va el mundo, si yo pretendo que no me pisoteen, no tengo más remedio que adoptar sus armas para no ser menos, o la vida me resultará insufrible. (Natsume, Soseki, 1997: 114)

Junto a esta encarnación de un tipo tradicional en el Japón del período de Meiji⁹, Soseki presenta la figura de quienes abrazaron la modernización y la occidentalización, sobre todo el subdirector del instituto, cuyo apodo es “Camisa Roja”, que es un tipo de japonés europeizado.

A diferencia de la tendencia del pícaro original, el pícaro japonés no abandona su propio carácter para poner al descubierto la injusticia. Esta conducta es una forma de protesta frente a la sociedad; en cierto sentido puede decirse que esto, además de que se aproxima al mencionado carácter de los habitantes de Edo, tiene que ver con el samurai y su código *bushido*, que propone que el guerrero debe poseer siete virtudes. Una de las siete virtudes es precisamente la rectitud (義), directamente relacionada con la justicia. Además, el pensamiento y la conducta honrada del protagonista tienen que ver con el concepto difundido en la época de Edo, “Kanzenchouaku” (勸善懲惡), que significa que los malvados son vencidos siempre por los bondadosos. Esta idea nacería de dos líneas: una es el pensamiento del confucionismo, y la otra es el sistema político y educativo moral del gobierno de Edo. Estos planteamientos se reflejan en la literatura de la segunda época de Edo, sobre todo en las obras del género “ninjyoubon” y o en las representaciones de “kabuki”.¹⁰

⁹ Como se sabe, en 1868 el emperador Komei murió, y el trono pasó a su hijo, un joven de quince años. Ese año marcó el inicio de una restauración y una nueva reforma de gobierno. Desde ese momento hasta 1912 discurre el período Meiji, que significa en japonés época del “gobierno ilustrado”. Desde entonces, llamamos a la capital Tokyo, como hoy en día.

¹⁰ La irrupción de la cultura occidental produce en el mundo literario japonés el abandono de la literatura anterior. Shoyo Tsubouchi, quien introduce el pensamiento occidental desde la literatura inglesa, defiende en su libro 小説神髓 *Shosetsu Shinzui* (en español, sería *La esencia de la novela*), que salió en 1885, que la novela moderna no debe incorporar ningún elemento literario o ideológico de la época de Edo, sino que debe dedicarse a novedades como la descripción de la sensibilidad psicológica. Sin embargo, Soseki sigue utilizando el estilo de las novelas de la época anterior. Véase: Miller (2001) y Keene (1984)

En efecto, esta obra muestra la problemática situación social de la época de Meiji, cuando Japón se abrió nuevamente al mundo occidental y mira al Occidente como un modelo para reformar el sistema tradicional de la nación y recuperarse lo más rápidamente posible del retraso cultural. Soseki se muestra preocupado por esta introducción radical del estilo occidental en Japón:

日本の開花は自然の波動を描いて甲の波が乙の波を生み、乙の波が丙の波を押し出すやうに内発的に進んでゐるかと言ふのが当面の問題なのですが、残念ながらさう行つて居ないので困るのです。(…)是を一言にして云へば、現代日本の開花は皮相上滑りの開花であると云ふ事に帰着するのである。(Natsume, Soseki, 2000: 410-411)

Lamentablemente, el florecimiento cultural de Japón no se desarrolla de manera fluida, pues no llega al fondo de las cosas. Esto es un problema. [...] En una palabra, resulta que hoy en día el florecimiento de este país se está desarrollando solo superficialmente. (Mi traducción)

En esta obra se puede observar un conflicto entre dos tipos de japoneses de aquella época: uno es, como el protagonista, un japonés tradicional; y el otro es, como el subdirector del instituto, un japonés influenciado por el Occidente.

Y aunque el humor destaca en esta obra de Soseki, el personaje Botchan nos inspira compasión; es decir, a pesar de su comicidad, sentimos su soledad y tristeza. Acerca de la relación entre el humor y la compasión, Soseki lo comenta de la manera siguiente:

滑稽と云ふものは唯駄洒落と嘲笑ばかりではあるまいと思ふ。深い同情もなければならぬ。読む人に美感をも与へなければならぬ。たとえ其事實が如何に滑稽でも、悪感を起こさせる様なものだったら、決して之を上乗の作と云ふことは出来ぬ。(Natsume, Soseki, 1996: 218-219)

Creo que el humor no es solamente broma o burla. Tiene que ser también una compasión profunda. Tiene que dar un sentido estético al lector. Aunque sea muy graciosa, si nos desagrada, no podemos decir que es una obra maestra. (Mi traducción)

Incluso llega a proponer que tal interpretación del humor y sus valores tienen que formar parte de una obra que aspire a ser maestra: 「要するに嘲笑や罵倒が真の滑稽ではなく、笑ひの間にも深厚な同情を有するのが、上乘の作」(Natsume, Soseki, 1996: 219) “En resumen, la burla y el insulto no son gracia verdadera. El humor tiene que producir una compasión profunda dentro de la risa. La obra maestra tiene este elemento.” (Mi traducción). Puedo juzgar que Soseki asimiló esta idea a

través de *Roderick Random* de Smollett, en cuyo prólogo el autor inglés se refiere a la importancia de la compasión profunda que se produce dentro de la risa, teniendo en cuenta *La Historia de Gil Blas de Santillana* de Lesage, como podemos ver en las siguientes frases:

The same method has been practiced by other Spanish and French authors and by none more successfully than by Monsieur Le Sage, who, in his *Adventures of Gil Blas*, has described the knavery and foibles of life, which infinite humor and sagacity. The following sheets I have modeled on his plan, taking the liberty, however, to differ from him in the execution, where I thought his particular situations were uncommon, extravagant, or peculiar to the country in which the scene is laid. The disgraces of Gil Blas are, for the most part, such as rather excite mirth than compassion: he himself laughs at them; and his transitions from distress to happiness, or at least ease, are so sudden, that neither the reader has time to pity him, nor himself to be acquainted with affection. This conduct, in my opinion, not only deviates from probability, but prevents that generous indignation which ought to animate the reader against the sordid and vicious disposition of the world. I have attempted to represent modest merit struggling with every difficulty to which a friendless orphan is exposed, from his own want of experience, as well as from the selfishness, envy, malice, and base indifference of mankind. To secure a favorable prepossession, I have allowed him the advantages of birth and education, which, in the series of his misfortunes, will, I hope, engage the ingenuous more warmly in his behalf; and thought foresee that some people will be offended at the mean scenes in which he is involved [...] (Smollett, Tobias, 1927: 4-5)

Al final de la obra de Soseki, el protagonista, con un colega suyo, se venga del subdirector y del profesor de dibujo. Después de vencerlos, vuelve a Tokio, donde su ama lo espera, y allí viven felizmente. Este desenlace feliz sin ironía se aproxima al de los textos picarescos ingleses tales como *Mollo* y *Roderick*.

CONCLUSIÓN

A la vista de lo que he analizado, puedo aclarar que en esta obra japonesa se puede observar una conexión entre dos narrativas muy lejanas: la occidental y la japonesa, es decir, la picaresca y el pensamiento de Edo. Aunque Soseki teme que el Japón de aquella época intente imitar demasiado rápidamente la cultura

occidental y se esfuerza en recuperar elementos que empleó la literatura japonesa del período Edo, se nota que aplica a su obra el estilo y la técnica narrativos de la picaresca.

Esta solución integradora de la tradición y la renovación caracteriza e individualiza a este relato japonés.

BIBLIOGRAFÍA

- BJORNSON, Richard (1977): *The Picaresque Hero in European Fiction*, Madison: University of Wisconsin Press.
- KATO, Shuichi (2002): *A history of Japanese literature*, Tokyo: Kodansha Internacional.
- KARATANI, Koojin (2001): *Sosekiron Shusei*, Tokyo: Heibonsha.
- KEENE, Donald (1984): *Down to the west: Japanese literature of the modern era: Fiction*, New York: Holt, Rinehart and Winston.
- KEENE, Donald (1999): *A history of Japanese literature: world within walls, Japanese literature of the pre-modern*, New York: Columbia University Press.
- MILLER, J., Scott (2001): *Adaptations of Western literature in Meiji*, New York: Palgrave.
- MIURA, Masashi (16 de abril de 2002): «Attukan Shousetu no kanousei: dentoushuhou de kaku gendai», Tokyo: *Yomiuri*, 15 (edición vespertina)
- MONTE, Alberto del (1972): *Itinerario de la novela picaresca española*, Barcelona: Lumen.
- NATSUME, Soseki (1995): *Souseki Zenshu (Obras Completas: Soseki Natsume)*, vol.19, Tokyo: Iwanami.
- NATSUME, Soseki (1996): *Souseki Zenshu (Obras Completas: Soseki Natsume)*, vol.25, Tokyo: Iwanami.
- NATSUME, Soseki (1997): trad. de Fernando Rodríguez-Izquierdo, *Botchan*, Kanagawa: Luna Books.
- SIEBER, Harry (1977): *The Picaresque*, London: Methuen & Co Ltd.
- SMOLLETT, Tobias (1927): *Roderick Random*, London, J.M.Dent & Sons LTD.
- SUÁREZ, Mireya (1962): *La novela picaresca y el pícaro en la literatura española*, Madrid: Imprenta Latina.
- TURNER GUTIÉRREZ, Ellen (1995): *The Reception of the picaresque in the French, English, and German traditions*, New York: Peter Lang.