

La novela de Yamamoto Shūgorō y la sátira menipea: breve análisis estético de *Kisetsu no nai machi*

Adaptación de Trabajo Final de Máster (Universidad de Salamanca),
tutorizado por la profesora Lucía Hornedo Pérez-Aloe

Lo bueno, si breve, dos veces bueno;
y aun lo malo, si poco, no tan malo.

Baltasar Gracián,
Oráculo manual y arte de prudencia (1647)

1. Introducción

Con la convicción de que la literatura es un instrumento de reflexión intergeneracional y de cohesión social, el presente trabajo entiende la literatura como una infinita cadena de formas estéticas cuyos orígenes se remontan al momento más primitivo de la humanidad. Consecuentemente, aquí la obra literaria es tratada como una forma estética y no como una forma meramente estilística. El estilismo habla de la belleza, que Friedrich Schiller (1990) definió como aquello que place a los sentidos, es decir, aquello que solo se puede percibir de manera sensible. Sin embargo, el objeto de la estética no es solamente la belleza, sino la forma estética en su totalidad, que necesita de un esfuerzo racional para ser aprehendida. Además, la obra literaria no será entendida como un ente abstracto y atemporal, sino que se tendrá en cuenta su carácter temporal e histórico. Este carácter no implicará, con todo, que el análisis de la novela que aquí nos concierne sea hecho desde la inmanencia de los estudios culturales o sociologismo (literatura como objeto ideológico) ni del formalismo (literatura como objeto material), sino que será hecho desde la trascendencia de la estética, desde la alternativa que supone la aproximación a la literatura como instrumento de reflexión y cohesión a través de los tiempos. Con los presentes análisis se pretende, así, la recuperación de esta dimensión estética de la obra literaria, con el doble objetivo de situarla en la historia de la humanidad y de comprenderla en profundidad.

Marta Añorbe Mateos

Graduada en Filología Hispánica, Universidad de Zaragoza; Máster en Profesorado, con especialización en la enseñanza de ELE a alumnado japonés, Universidad de Zaragoza; Máster en Estudios en Asia Oriental, con especialización en Japón, Universidad de Salamanca; cursando actualmente el Máster en Lingüística y Estudios Culturales, Universidad de Nagoya, gracias a la beca MEXT; traductora de obras literarias japonesas al español.

Interesada en la literatura japonesa contemporánea, la filosofía del arte, la traducción literaria y la literatura comparada, especialmente en el género épico y la cuentística.

Por tanto, ajustándonos a las limitaciones preestablecidas, en este trabajo nos detendremos en el análisis estético de la novela *Kisetsu no nai machi* (lit. 'El barrio sin estaciones del año'), escrita por Yamamoto Shūgorō en 1964, desde una teoría abarcadora que permita demostrar que es una novela menipea moderna y, así, situarla dentro de la historia de la evolución de las formas estéticas universales. Para ello, se establecerá un marco teórico basado mayoritariamente en la articulación de una cosmovisión estética realizada por el profesor Luis Beltrán Almería, de la Universidad de Zaragoza, y por el famoso teórico literario ruso Mijaíl Bajtín, a quien se debe la enumeración de las catorce características que definen la sátira menipea. Una primera lectura de *Kisetsu no nai machi* ya hizo posible distinguir algunos aspectos menipeos en ella pues, aunque el género menipeo se origine en la Antigüedad, tiene gran presencia en la Modernidad, encarnándose en diversos géneros como el cuento o la novela. Este trabajo, finalmente, busca contribuir a un mejor conocimiento e investigación de Yamamoto Shūgorō, reconocido escritor dentro del ámbito japonés, en el mundo académico hispánico, donde apenas se lo conoce todavía.

2. Marco teórico

En este apartado se expone de forma sintética qué es una novela menipea moderna. Para ello, se va a hablar en primer lugar del origen, la definición y la evolución de la sátira menipea antes de pasar, en segundo lugar, a la explicación del simbolismo de la estética moderna y su manifestación en la novela moderna (Imagen 1).

2.1. La sátira menipea

La sátira menipea es un género clásico culto del grotesco que ha sobrevivido más allá de la Antigüedad clásica y que incluso ha renacido en la Modernidad hasta el punto de que la gran mayoría de novelas modernas tienen un componente menipeo. Como desarrolla Beltrán (2017), la menipea es un género que surge durante la crisis de los valores que habían sustentado la Antigüedad clásica. El nombre de este género proviene del filósofo griego Menipo de Gadara, aunque sus sátiras no han llegado a la actualidad. Para el siglo iii a.C., época en que vivió este filósofo, los valores de la tradición y la utopía familiar estaban obsoletos. Había gran desigualdad social y las artes institucionales intentaban legitimar a la clase dirigente. La menipea nació con el cometido de reunir los métodos de la risa en un solo género y proponer con mayor o menor convicción una alternativa a la desigualdad de la mano del mundo de la risa. La menipea, por tanto, es una crítica radical a la desigualdad mediante la risa liberadora. El término *satirae menippeae* sería empleado por primera vez por Marco Terencio Varrón en el siglo i a.C. (Jiménez, 2002).

Las teorías sobre la esencia y el alcance de la sátira menipea, sin embargo, son diversas, tal como continúa Beltrán (2017). El único consenso que existe es que hay un parentesco entre la menipea y una serie de obras de la Antigüedad: la obra de Menipo de Gadara, la de Varrón, el *Apocolocyntosis* de Séneca y la obra de Luciano de Samósata, a las que se les suelen sumar el *Satiricón* de Petronio,



Imagen 1. Esquema conceptual, elaboración propia.

la *Boda de Mercurio y Filología* de Marciano Capela y la *Consolación de la Filosofía* de Boecio. No obstante, pese a la diversidad de teorías, la trascendencia de este género sería comprendida principalmente a través de criterios como los empleados por teóricos como Northrop Frye (1912-1991) y Mijaíl Bajtín (1895-1975). Frye, en su *Anatomía de la crítica* (1957)¹, habla de la sátira menipea dentro de su propia teoría de los géneros. La esencia de la sátira menipea, un género que habría pasado inadvertido para la crítica, sería para Frye su carácter intelectual, fantasioso y humorístico, y su seña de identidad formal (la mezcla de prosa y verso) se habría diluido en la edad moderna, pues estas obras ya solo estarían escritas en prosa. Por su parte, Bajtín, cuya interpretación se seguirá en el presente trabajo, nos habla, no solo de la definición de este género, sino también de su origen y su evolución. El crítico ruso se fundamenta en que la sátira menipea sería un género cómico-serio proveniente de la desintegración del diálogo socrático, otro género cómico-serio. A esto se le sumaría su íntima relación con el folclore carnavalesco. Debido al carácter proteico de la menipea, esta habría sobrevivido la Edad Media y el Renacimiento² hasta llegar a la Modernidad, donde Bajtín la analiza en la obra de Fiódor Dostoievski. Según Bajtín, su esencia es definida a lo largo de catorce características³: 1) la risa, 2) la libertad de invención, 3) la creación de situaciones excepcionales, 4) el naturalismo de bajos fondos, 5) la predilección por las últimas cuestiones filosóficas, 6) la coexistencia de los tres planos del universo (cielo, infierno y tierra), 7) la observación desde un punto de vista insospechado que permite la reflexión, 8) la experimentación psicológico-moral, 9) las situaciones escandalosas, 10) el oxímoron y los contrastes, 11) la presencia de la utopía, 12) la introducción de otros géneros, 13) la pluralidad de estilos y 14) la orientación hacia las cuestiones de la actualidad. En definitiva, este género tan trascendental para la literatura universal –pese a lo ignorado que ha sido– acoge todas las formas de la risa, la cual es caracterizada por Bajtín de la siguiente manera:

La risa es la que destruye la distancia épica y, en general, todo tipo de distancia: jerárquica (...). En la imagen distanciada, el objeto no puede ser cómico; para convertirlo en cómico ha de ser acercado; (...). La risa destruye el miedo y el respeto al objeto, al mundo, lo transforma en un objeto de contacto familiar, preparando con ello la investigación libre y completa del mismo. (...). La familiarización del mundo por medio de la risa y el habla populares constituye una etapa extremadamente importante y necesaria en la evolución de la creación libre, científica y artística. (Bajtín, 1989: 468)

La misión de la sátira menipea, de esta forma, es estética: «reunir y fundir de la manera más libre las distintas opciones estéticas de la risa» (Beltrán, 2017: 299). Y esta responde a una tarea histórica: «la necesidad de descubrir nuevos horizontes ante un mundo en ruinas» (*Ibidem*). El componente satírico y paródico es una parte importante de la esencia de la menipea, donde cobra gran importancia su herencia del diálogo socrático: la búsqueda de la verdad y el personaje ridículo para replicar, no solo al didactismo, sino a toda la literatura seria. Esto se refleja en la figura del sabio ridículo, un filósofo de la risa que odia la falsedad del mundo oficial y que se sitúa más allá de los límites de este, al igual que los personajes de *Kisetsu no nai machi*, que habitan en un barrio marginal a las afueras de la ciudad. La tarea de este tipo de figuras es la denuncia del mundo oficial que ellos han abandonado voluntariamente. En esencia, la menipea nos presenta un extrañamiento

1 A la que denomina «anatomía» por *The Anatomy of Melancholy* de Robert Burton.

2 Algunos ejemplos que cita Beltrán (2017: 303) de la recuperación y continuidad de la menipea en los siglos xvi, xvii y xviii son *Moria* y *Julius exclusus* de Erasmo, *Los sueños* de Quevedo, *El coloquio de los perros* de Cervantes, *Los viajes de Gulliver*, entre otros.

3 Estas serán desarrolladas con mayor detalle en el análisis posterior de *Kisetsu no nai machi*.

del mundo, pues transcurre «en los infiernos, en los cielos, en los prostíbulos o en cualquier sitio donde no puede existir la rutina de la vida ordinaria que se deja regir mansamente por las leyes del poder y del consenso» (*Ibidem*: 302) y su héroe no está determinado por ningún mundo. Con esto, el autor se libra de cualquier atadura y puede crear libremente. De aquí se deriva la inagotabilidad y la profundidad de su crítica. Sin embargo, como señala Bajtín, también es muy relevante el componente de folclore carnavalesco o risa tradicional. La filosofía de la risa articula este género con muy diversos motivos tradicionales y carnavalescos. Esto sería la fuente de su capacidad utópico-regeneradora, asociada a un espíritu de libertad. En definitiva, la sátira menipea ha reunido diversas formas de la risa: sobre todo, la risa tradicional y, además, la sátira, la parodia y otras.

A pesar de las fluctuaciones en la presencia de este género, la menipea tiene gran presencia en la Modernidad, encarnándose en géneros distintos como el cuento y la novela, entre otros. De hecho, como ya se ha mencionado anteriormente, «la presencia de momentos de menipea en la novela moderna es tan amplia que puede considerarse una característica de la novela moderna» (Beltrán, 2017: 304). En ella, se suele manifestar una total desconfianza al mundo actual, que se entiende como un mundo arruinado. En *Estética de la novela* (Beltrán, 2021), Beltrán argumenta que la novela menipea moderna se encuentra en el apartado del «simbolismo del futuro»⁴ debido al sincretismo de la menipea moderna dentro de la línea del «simbolismo humorístico». En esta categoría se mencionan también otras obras famosas como *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski, *La metamorfosis* de Kafka o *El principito* de Saint-Exupéry. A lo largo de nuestro análisis se va a demostrar cómo la novela *Kisetsu no nai machi*, al igual que las anteriores, es también una novela menipea moderna: tiene rasgos del género menipeo anteriormente descrito y, además, emplea símbolos modernos.

2.2. El simbolismo y la novela moderna

El término simbolismo, desde la perspectiva historiográfica, suele emplearse como un término general de la literatura occidental para denominar una corriente literaria que sigue al realismo y al naturalismo a finales del siglo xix y que precede a los movimientos vanguardistas como el futurismo, el expresionismo o el surrealismo. El término simbolismo fue propuesto en el libro *Axel's Castle* de Edmund Wilson en 1931 para referirse al estilo literario dominante que siguió al realismo decimonónico. Como señala René Wellek (1970), hay que tener cuidado, por supuesto, de no confundir este simbolismo con el simbolismo tradicional (como, por ejemplo, el medieval) o con el hecho de que todo el arte es simbólico, en cuanto a que el lenguaje es un sistema de símbolos. El simbolismo en el sentido de empleo de los símbolos es un fenómeno omnipresente en la literatura de muchas épocas, periodos y civilizaciones. Los símbolos abundan en la literatura de la Edad Media e incluso los autores clásicos del realismo como León Tolstói, Gustave Flaubert, Honoré de Balzac o Charles Dickens emplean símbolos con frecuencia. El término «symbolisme» como una designación para un grupo de poetas fue propuesto por Jean Moréas, poeta francés de ascendencia griega, como respuesta a un ataque periodístico que había sufrido en 1885 por formar parte de los llamados decadentes: «Los supuestos decadentes buscan, sobre todas las cosas, el Concepto puro y el Símbolo eterno en su arte» y sugirió el concepto *symbolistes* para sustituir el de *décadents* (*Ibidem*: 251).

4 Según la misma obra, el simbolismo del futuro es, de forma muy sintética, el gran simbolismo que se nutre de fragmentos del pasado y de la actualidad tratados más allá de sus marcos temporales para hablar de los grandes debates mediante símbolos tradicionales modernizados. Dentro de este, se encuentra la línea del simbolismo humorístico o grotesco.

En este artículo, sin embargo, vamos a emplear el concepto de «simbolismo moderno» tal como lo define Beltrán, que hace referencia a una estética renovada que aspira al universalismo en este punto de la historia de la civilización humana. Esta estética del simbolismo moderno domina los siglos xix, xx y el presente siglo xxi, y es el resultado de la unión del pasado, del presente y del futuro, así como de la alta y de la baja cultura. Esto último es lo que Jameson (1991: 11) denominaba «el triunfo del populismo estético». El simbolismo moderno se erige como un nuevo lenguaje para los retos actuales. Es decir, si las primeras revoluciones, las prehistóricas, fueron revoluciones igualitaristas y la revolución histórica fue la gran revolución de la desigualdad, la revolución moderna y su consecuente estética, el simbolismo moderno, suponen el regreso a la igualdad con un individualismo que irá madurando. De hecho, el individualismo dentro de esta teoría es concebido como un fenómeno criticable pero que se encuentra en su época infantil –irresponsable e insostenible– que, sin embargo, permitirá posteriormente la unificación de la humanidad porque los individuos son iguales entre ellos. El simbolismo moderno sería, en resumidas cuentas, una estética de convergencia, de fusión de la oralidad con la escritura, de lo popular con lo elevado y de lo grotesco con lo sublime. En este nuevo proceso del simbolismo moderno, así pues, nos encontraremos novelas en las que se ha subvertido la imaginación histórica al ser fusionada con ciertas dosis de imaginación prehistórica, de la oralidad, de manera que el simbolismo renacería libre de sus limitaciones anteriores y renovado. Como ya se ha mencionado anteriormente, esto supone lo siguiente:

En términos estéticos, ese tránsito significa la disolución de la frontera entre la seriedad y la risa, la desaparición de la noción legendaria del tiempo en favor de una noción de la actualidad ampliada hacia el pasado y hacia el futuro, la expansión de la tensión dramática hermética al conjunto de la imaginación literaria, el vuelco en la jerarquía de los géneros elevados (...), la aparición de géneros nuevos –los géneros del ensimismamiento– y un nuevo proceso de mixtificación de los géneros del discurso literario. (Beltrán, 2021: 175)

Si el simbolismo en general es un «vínculo que une al género humano con la naturaleza» (*Ibidem*), el simbolismo primitivo tenía una significación primaria y tribal, mientras que el simbolismo moderno tiene una significación compleja de universalidad e individualidad que se encarga de las tres facetas de la existencia humana en un afán de abarcarlo todo: el presente, el pasado y el futuro. Esta fusión de los tres tiempos determina la cultura de masas y, en ella, es clave el simbolismo moderno, que se expresa a través de sus propios símbolos. Estos son imágenes sincréticas y complejas que, al contrario que los símbolos tradicionales, guardan una distancia extrema entre su sentido literal y su sentido profundo. Esta corriente estética también tiene sus propias figuras, las figuras modernas –algunas fruto de la mezcla y otras originales–, así como sus propios modelos de obras.

La novela moderna, enmarcada en este simbolismo moderno, es un producto de fusión y presenta, para Beltrán, una serie de características comunes respecto a la imagen del personaje y del mundo que se pueden resumir en: que el personaje no coincide consigo mismo y experimenta una evolución de su consciencia; que el mundo es un escenario abierto e inacabado que hace que el personaje comprenda sus limitaciones materiales en su camino por llegar a ser el individuo que desea ser, aunque continúa aspirando a comprender la humanidad; y que el personaje, por tanto, se sitúa en una triple escala temporal formada por la novela histórica, la novela de actualidad y la novela del futuro. De esta forma, ya no se daría la dicotomía entre novela cortesana y novela popular, sino que aparecería la dualidad de la novela literaria frente a la novela de consumo. Esta última tendría géneros precisos y no sería innovadora, encajando con los conceptos de «sociedad de

la imagen» de Jameson o «sociedad del espectáculo» de Debord; mientras que la literaria escaparía de los moldes, sería autocrítica y buscaría comprender los retos de la humanidad actual como un instrumento de reflexión.

Para concluir el marco teórico basado principalmente en las ideas de Mijaíl Bajtín y Beltrán, cabe mencionar que a la triple temporalidad de la novela moderna se le suma, una «triple dimensión colorativa» constituida por el hermetismo, el humorismo y el ensimismamiento. Hermética en el sentido de que la vida es el escenario de la lucha entre el bien y el mal, siendo este escenario un lugar hostil para las buenas personas, de manera que se predica la desconfianza. Humorismo en el sentido de risa moderna, donde la frontera entre lo cortesano y lo popular se ha diluido, absorbiendo la novela –un género popular– los dominios cortesanos y apreciándose lo cómico en todos los aspectos de la Modernidad. Ensimismamiento, por su parte, en el sentido de la necesidad masiva de autoafirmación en el entorno infernal de la Modernidad, siendo la autorrepresentación un fenómeno masivo. Esta literatura del yo ha recibido en ocasiones el nombre de autoficción.

2.3. Objetivos, preguntas e hipótesis

En las siguientes páginas analizaremos la novela aplicando las teorías presentadas en 2.1. y 2.2. con los siguientes objetivos. El objetivo principal de este artículo es demostrar mediante su análisis estético que *Kisetsu no nai machi* es una novela menipea moderna y, así, entender la figura y la obra de Yamamoto Shūgorō desde una perspectiva más abarcadora que lo sitúe en la historia de la evolución de las formas estéticas universales. Además, a modo de segundo objetivo, se pretende difundir el conocimiento y la investigación de Yamamoto Shūgorō, conocido escritor dentro del ámbito japonés, en el mundo académico hispánico, lo cual es un hecho de notable importancia, puesto que, en muchas ocasiones, este autor ni siquiera goza de traducciones al inglés.

De esta manera, en este trabajo se dará respuesta a la siguiente pregunta de investigación: «¿Es *Kisetsu no nai machi* una novela menipea moderna?». A esta pregunta, es posible darle una respuesta tentativa a la que podemos denominar hipótesis. Esta es que, efectivamente, *Kisetsu no nai machi* es probablemente una novela menipea moderna por las razones que se aducirán en el análisis estético de esta, haciendo de Yamamoto Shūgorō un escritor japonés del siglo xx que puede enmarcarse en la estética del simbolismo moderno.

3. *Kisetsu no nai machi* y la novela menipea moderna

3.1. *Jōki kashi no sensei*: biografía del maestro del río de vapor

Shimizu Satomu, más conocido como Yamamoto Shūgorō, nació el 22 de junio de 1903 en un pueblo llamado Hachikari, en la prefectura de Yamanashi (actual ciudad de Otsuki), lugar en el que ahora es posible encontrar una inscripción que conmemora su nacimiento (Imagen 2). Su nacimiento tuvo lugar en la última etapa de la época Meiji, en la que Japón ya había obtenido reconocimiento internacional y se estaba consagrando como una potencia imperialista. Como desarrolla el crítico literario Ozaki Hotsuki en la biografía de Yamamoto Shūgorō (1970: 680-689), su familia se dedicaba a la agricultura y había sido acaudalada durante generaciones, pero acabaron sufriendo dificultades. Cuando solo tenía 4 años, perdió a sus abuelos, a sus tíos y la mayor parte de sus posesiones en un maremoto y se trasladó a Tokio para vivir en la ciudad de Ōji, al norte de Toshima. En 1916, se graduó

en la escuela primaria y se fue a vivir como aprendiz a la casa de empeños de Yamamoto Shūgorō en el barrio de Kobiki, Tokio. Para él, el propietario y su esposa fueron sus verdaderos padres, por encima de sus padres biológicos. En septiembre de 1923, sin embargo, la casa de empeños fue destruida por un incendio tras el Gran Terremoto de Kantō y la empresa fue disuelta, por lo que sobrevivió escribiendo para periódicos. En 1926, primer año de la era Shōwa, Yamamoto Shūgorō regresó a Tokio, pero en primavera se trasladó a la ciudad pesquera de Urayasu, en la prefectura de Chiba. Hizo su primera aparición en el mundo literario con *Sumaderafukin* (lit. ‘Los alrededores del templo Sumadera’) en el número de abril de la revista *Bungei Shunjū*, junto a obras de autores como Akutagawa Ryūnosuke, Murō Saisei y Kawabata Yasunari. Cuando envió el texto para su publicación, escribió su nombre como Shimizu Satomu pero se publicó finalmente bajo la autoría del nombre de Yamamoto Shūgorō, que se convirtió en su pseudónimo a partir de entonces.



Imagen 2. Inscripción que indica el lugar de nacimiento de Yamamoto Shūgorō (*Yamamoto Shūgorō bungaku-hi*, 2019).

En octubre de 1928, a la edad de 25 años, se vio obligado a abandonar la revista *Nippon Tamashii* y Shizuko, la hija mayor del propietario de la casa de empeños de Yamamoto, con quien estaba casado, murió de apendicitis. Así, en 1929 regresó a Tokio desde Urayasu y continuó escribiendo obras literarias. En noviembre de 1930, cuatro años después de la muerte de su primera mujer, se casó con Habu Kiyoi y se trasladó a vivir a Koshigoe, en la prefectura de Kanagawa, aunque un año después se mudaría a Higashi Magome, en Ōmori, Tokio, donde comenzó a entablar amistad con algunos literatos. El novelista Ozaki Shirō le puso el apodo de *Kyokken*, en el sentido de persona que genera rechazo por su actitud individualista y contracorriente.

En la primera mitad del año 1932, publicó *Dadaradan Hyōe* (lit. ‘El *hyōe* del grupo Dadara’) en *King*, la famosa revista de Kōdansha. Esta fue la primera obra del autor escrita con vistas a que se convirtiera en una novela de entretenimiento de masas. Con 30 años, comenzó a publicar ambiciosos relatos cortos en el *Asahi Graph*, una revista visual semanal que parecía ser el lugar perfecto para que los escritores prometedores pusieran a prueba sus habilidades en las técnicas de vanguardia. En mayo de 1934, publicó *Aobeka o kau* (lit. ‘Comprar una barca azul’) y *Roba nareshi* (lit. ‘Acostumbrarse al asno’) en *Nukago*, que fueron el prototipo de lo que en 1960 sería su conocida novela *Aobeka Monogatari*, escrita dos años antes que *Kisetsu no nai machi*. A la edad de 33 años, se consagró definitivamente como un popular escritor de la denominada literatura popular, publicando con asiduidad en revistas tan importantes como *King*, *Tankai*, *Sumogō*, *Fujin Club*, *Yūben*, *Shin Shōnen*, *Fuji*, *Kodan Club*, *Kodan Zasshi* y *Shōnen Club*. A lo largo del año 1941, además, fue publicando relatos que acabarían formando parte de su conocida obra *Nihon fudōki* (lit. ‘Crónicas de las mujeres japonesas’), una de sus primeras obras más representativas para la posteridad. De hecho, en 1943, con 40 años, fue nominado al decimoséptimo Premio Naoki por esta obra, pero rechazó el premio, convirtiéndose en la única persona en la historia del Premio Naoki que lo rechaza después de haberse adjudicado.

En 1944, a la edad de 41 años, la situación de continua beligerancia en la que se hallaba Japón se hizo cada vez más tensa. Sus obras se vieron limitadas a una extensión de veinte páginas aproximadamente debido a las restricciones de papel y también tuvo que reducir la producción

literaria. Ese mismo año, sin embargo, pudo publicar *Kikuyashiki* (lit. ‘La mansión del crisantemo’) en *Kōdansha*, que fue su primer libro, y continuó publicando en numerosas revistas. En 1945, su esposa Kiyoi murió de un cáncer de páncreas. Al año siguiente, se casó con Yoshimura Kin y se trasladó de Magome Higashi a Honmoku Motomachi, en el distrito de Naka, en Yokohama. La calidad de sus obras no dejaba de mejorar y se podía sentir que el espíritu del artista se elevaba con los nuevos tiempos. Prosiguió escribiendo, aunque en algunas revistas utilizó pseudónimos para sus historias cómicas. También cabe destacar en 1949 la publicación de *Taishū bungaku geijutsu-ron* (lit. ‘Teoría del arte de la literatura popular’) en *Asahi Shinbun*. No obstante, en 1951, el número de sus obras, que había ido disminuyendo desde 1945, se redujo aún más hasta llegar a ocho en ese año. Tras descubrir sus propias aptitudes en *Nihon fudōki*, cristalizó sus intenciones formales con el relato corto *Yojō* (lit. ‘Deleite que perdura’) en 1952 para el *Shūkan Asahi Zasshi*. Es una obra de la que se sintió orgulloso, siendo un año memorable para él. Desde entonces, como afirma el crítico Ozaki Hotsuki, ha construido un mundo único con cada una de sus obras.

A partir del año 1959, las compañías empezaron a hacer un gran esfuerzo por adaptar sus obras a la televisión y al teatro, y Radio Tokyo Television emitió *La hora de Yamamoto Shūgorō*, que atrajo mucha atención de la audiencia. De este año también es posible destacar la publicación de *Akahige Shinryōtan* (*Las historias del doctor Barbarroja* en su traducción al castellano de la editorial española Quaterni), que se había ido publicando por capítulos a lo largo del año anterior en *All Yomimono*. En enero de 1960, a la edad de cincuenta y siete años, escribió *Aobeka Monogatari* (lit. ‘La barca azul’) para *Bungei Shunjū*, que se convirtió en una de sus obras más representativas. En febrero de 1961, ganó el premio del lector de *Bungei Shunjū* por *Aobeka Monogatari*, pero lo rechazó.

En 1962, a los 59 años, escribió muchas menos obras, concretamente seis. En abril, finalmente, se publicó *Kisetsu no nai machi* por entregas en el *Asahi Shinbun*, que se terminó de editar en octubre. Varias adaptaciones cinematográficas de sus obras se situaron entre las diez mejores películas de aquel año. En enero de 1963, publicó por entregas *Sabu* en *Shūkan Asahi* (finalizada en julio), y en agosto se publicaron las *Obras completas de Yamamoto Shūgorō* en trece volúmenes de la editorial Kodansha finalizados en agosto de 1964.

En junio de 1964, publicó por entregas *Nagai Saka* (lit. ‘La larga pendiente’) en *Shūkan Shinchō*. En cuanto a su salud, en diciembre se rompió dos costillas al caer sobre un escalón. En el año 1965, cuando tenía 62 años, solo estuvo escribiendo una obra: *Nagai Saka*. En abril, *Akahige Shinryōtan* fue llevada al cine por la productora Tōhō bajo la dirección de Kurosawa Akira (Imagen 3). También escribió un par de ensayos en este año. En 1966, el estado de su corazón lo preocupaba a menudo. Su función hepática también se había deteriorado debido a los años de consumo de alcohol. A pesar de todo, continuó con su moderada actividad literaria hasta que, finalmente, falleció de hepatitis e insuficiencia cardíaca a las siete de la mañana del 14 de febrero de 1966 en su lugar de trabajo en Makadoen. Este mismo año, *Shinchōsha* comenzó a publicar mensualmente *Yamamoto Shūgorō shōsetsu zenshū* (lit. ‘Las novelas



Imagen 3. Cartel promocional de la película *Akahige*, dirigida por Kurosawa Akira (*Akahige*, s. f.).

completas de Yamamoto Shūgorō'). Veintidós años después, esta editorial crearía el premio Yamamoto Shūgorō en su memoria. *Kisetsu no nai machi*, por su parte, no sería llevada al cine hasta 1970 por la productora Tōhō y el director Kurosawa Akira bajo el título de *Dodes'kaden*.

En conclusión, Yamamoto Shūgorō se enmarcó dentro de la conocida como literatura de masas durante sus primeros años, aunque él no secundaba esta división entre *taishū bungaku* (lit. 'literatura de masas') y *jun bungaku* (lit. 'literatura pura'). Él defendió la idea de que solo hay novelas buenas y novelas malas y, sobre ello, añadirá: «Se escribe una buena novela cuando el autor tiene un tema sobre el que no puede evitar escribir» (Ozaki, 1977: 10). Para él, las llamadas novelas puras son novelas que buscan únicamente satisfacer la conciencia artística del escritor y las novelas populares intentarían ser entretenidas y centrarse en el lector. Sin embargo, continúa, ninguna de las dos tendría un verdadero sentido sin una estética que mirase más allá, un tema universal que les diese su verdadero sentido. Este afán es precisamente lo que hace que, según nuestro marco teórico, podamos llamar a las obras de Yamamoto Shūgorō «novelas literarias», frente a las meras «novelas de consumo». En su primera etapa, escribió principalmente para revistas de entretenimiento e infantiles hasta que, durante la guerra, cuando escribió *Nihon fudōki*, tomó clara conciencia de su propia dirección literaria y, desde entonces, evitó crear obras irreales y puso en el centro de su literatura la voluntad de representar al ser humano y su naturaleza, pese a sus comportamientos personales un tanto misántropos.

Respetó el impulso interno de la literatura y se cuestionó seriamente no solo cómo escribir, sino también sobre qué escribir para afrontar la cuestión de *dō ikiru* (lit. 'cómo vivir') (Ozaki, 1977:165). A pesar de que es muy común medir el éxito en función de lo lejos que se ha llegado en la vida, Yamamoto Shūgorō fue un escritor que se negó a permitir que las cosas se midieran así y continuó pintando la imagen de la gente común con un sentido de la realidad enraizado en su experiencia vital.

3.2. Análisis estético de *Kisetsu no nai machi*

Esta novela fue publicada en el año 1964 por Yamamoto Shūgorō y, según la información que ofrece la propia obra, es posible deducir que se ubica en el año 1962. En un barrio sin nombre donde parece que el tiempo se detiene, Yamamoto Shūgorō desarrolla quince episodios interconectados que les suceden a los habitantes de estos bloques de *nagaya*⁵. Basándonos en lo que en ellos se narra⁶, el siguiente análisis se articula alrededor de las catorce características de la sátira menipea propuestas por Bajtín para, así, afirmar que *Kisetsu no nai machi* es una sátira menipea acomodada a la novela moderna, es decir, una novela menipea moderna.

Al ser este un género jocosero, **la risa** es la primera característica de la sátira menipea y esta puede tener muchas formas. Como señala Jiménez León, esta «no es la risa que hace cerrar los ojos, no es la que impide leer, sino la que lleva a reflexionar» (Jiménez, 2002: 315). Bajtín define esta primera característica así: «En comparación con el “diálogo socrático”, en la menipea en general aumenta el elemento risa; a pesar de oscilar considerablemente, según las variedades de este género flexible (...)» (Bajtín, 1986: 166).

5 Las *nagaya* (literalmente, 'casas largas') son casas adosadas, un tipo de vivienda tradicional japonesa que, en este caso, han sido construidas en condiciones de extrema pobreza.

6 Para una mejor comprensión del estudio se ha considerado necesaria la inclusión de los respectivos resúmenes de sus quince capítulos, obviando el prólogo (epílogo en el original) del autor, al final de este artículo.

Lo grotesco tiene dos caras: la crueldad (muerte) y la risa (vida). En la sátira menipea moderna encontramos una fusión de la crítica de la actualidad con el simbolismo grotesco, por lo que la risa de *Kisetsu no nai machi* es una risa mixta o jocosidad resultado de esta fusión. La risa, como hemos dicho que afirmaba Bajtín, presenta una visión igualitaria y libre del mundo, estando así alejada del academicismo y la jerarquía que tanto rechazo provocaba en el escritor japonés. Esta visión igualitaria se logra porque el principio de la estética de la risa y la vida igualitaria es la unidad orgánica, que constituye *un solo mundo* frente a la pluralidad de mundos (jerárquicos) de la sociedad desigual: «En ese mundo único, lleno de vida y de muerte, la risa reina asediada por la crueldad» (Beltrán, 2017: 267). El barrio de las *nagaya* será el símbolo de ese infierno, de ese mundo único en el que todos conviven asediados por la crueldad, que tiene también una representación material, como se verá en la descripción detallada de este entorno hostil de bajos fondos. La cultura oficial desprecia la risa y, por ello, la crítica suele ignorarla, centrándose en los géneros de la estética seria, o suele analizar la risa desde la seriedad, desvirtuándola. Sin embargo, aquí no se intentará subrayar las lecciones serias ni banalizar los elementos no incorporables a lo serio, sino que se analizará la novela desde esta dimensión del despliegue de lo jocoso que da lugar a la sátira menipea, mezcla de la actualidad y el simbolismo grotesco de crueldad y risa.

Esta risa se lleva a cabo a través de paradojas y contradicciones serio-cómicas, que se irán detallando en las próximas características. Al no ser posible citar todos los episodios humorísticos, solamente nos quedaremos con algunos ejemplos destacables. Uno de ellos es el primer capítulo, protagonizado por Rokuchan (cap. 1), que sufre alguna condición especial que lo hace estar obsesionado con los trenes y la conducción de su tranvía imaginario:

Todo esto tenía existencia empírica pero la palanca que lo controlaba, la tarjeta identificativa, su reloj de muñeca, la gorra reglamentaria, etc. existían solo en su imaginación. (...) Rokuchan marchó hacia el garaje con la engrasadora, el destornillador y los alicates, e inspeccionó el tren que él mismo conducía. Nada tenía existencia real pero, aparentemente, todo aquello se veía con claridad desde la mirada de Rokuchan. Fruncía el ceño significativamente, chasqueaba la lengua de vez en cuando o se acariciaba la barbilla mientras daba vueltas y vueltas por el tranvía. (Yamamoto, 2022: 9)

Rokuchan encarna la figura humorística del loco, de gran importancia en la Modernidad: «Don Quijote es algo más que un inadaptado. Es la llave de acceso a otro mundo, un mundo que integra la magia, expulsada de la imaginación por los nuevos tiempos» (*Ibidem*: 403). Siendo él, así, una figura más del mundo de crisis de la menipea. Otro de estos episodios humorísticos es el capítulo de Kuniko (cap. 7), quien es presentada con orgullo por su marido Toku a todo el barrio. En las *nagaya*, sin embargo, se sospecha que, como más tarde descubrirán, se trata de una antigua prostituta que, pese ser pía e inocente hasta extremos ridículos, ha vivido ya los aspectos más sórdidos de la vida. Un ejemplo más de esta risa crítica y reflexiva son las figuras costumbristas de las mujeres de la fuente, que aparecen a lo largo de toda la novela caracterizadas como cotillas hipócritas que juzgan a los demás con una moral que ni siquiera ellas siguen: «Esto era lo habitual. No es que tuvieran malas intenciones. Todas las personas que venían de fuera, sin excepción, recibían este tipo de críticas» (Yamamoto, 2022: 96). Es decir, se encargan de preservar los valores tradicionales mediante la penalización social, aunque ellas no vivan conforme a estos criterios, poniendo así en evidencia el conflicto entre el pensamiento tradicional y el pensamiento nuevo, relativista. Obviando otros episodios donde la risa juega un papel importante mezclada con la crueldad, un último ejemplo, también un personaje femenino, sería la dama fúnebre (cap. 9) quien, además de azotar a su hijo rebelde mientras le habla con un tono exageradamente amanerado, sobrevive infiltrándose en funerales de desconocidos:

No era tan común como antaño pero en los funerales se llevaba a cabo el *segaki*⁷. Para ello, los asistentes del funeral recibían pastelitos o un cheque por el valor de los pastelitos. En los funerales de las personas ricas que eran muy creyentes, se daba limosna a los pobres en el crematorio. (...). Seiko se mezclaba entre los asistentes al funeral y, con los pastelitos o con el cheque que recibía, iba directamente a la tienda de pasteles y los cambiaba por dinero. (...). Por supuesto, había que invertir previamente. Tenía que llevar el cabello perfectamente arreglado y era necesario que tuviera un vestido de luto negro como un asistente más. (...). Debido a su ropa de luto y a su peinado intacto, la llamaban «Dama» y, además, su manera de hablar y su actitud correspondían a la de los habitantes del centro de la capital, quienes hablaban diciendo «O sea» y se reían «Jo, jo, jo». (Yamamoto, 2022: 119)

Podrían mencionarse más ejemplos, pero tanto en esta característica como en las siguientes se va a optar por una selección de los ejemplos más emblemáticos debido a la limitada extensión del trabajo. Estos ejemplos, sin embargo, son suficientes para mostrar cómo la constante risa se eleva por encima de las situaciones miserables liberándolas de su patetismo. Son escasos los momentos en los que la risa se hace a un lado para mostrarnos solamente la crueldad de la vida, como podría ser la visita del padre mendigo a la tumba de su hijo (cap. 6).

El segundo rasgo de la menipea es la **versatilidad imaginativa** en detrimento de la verosimilitud.

La menipea queda completamente libre de las limitaciones historiográficas y las del género de memorias que caracterizaron al diálogo socrático (...). Se destaca por una excepcional libertad de la invención temática y filosófica, lo cual no impide que sus héroes principales sean figuras históricas o legendarias. (Bajtín, 1986: 67)

Este rasgo se cumple en menor medida en esta novela porque Yamamoto se ciñe a las notas que tomó de la realidad. Él mismo indica en el prólogo (epílogo en la versión original): «En verdad, no hay más que cosas con las que he tenido contacto y que, al igual que en *La barca azul*, habían sido recopiladas en mi cuaderno de notas» (Yamamoto, 2022: 6). Los únicos elementos que se corresponden con este rasgo son: la locura de algunos de los personajes como la del recién mencionado Rokuchan, las ensoñaciones con muertos del hombre que visita a Tanba (cap. 15), un gato grande como un tigre o los poderes paranormales de Mitsuko (cap. 13). Más que de una excepcional libertad e invención, se puede hablar de una exageración generalizada cercana a la fantasía que recorre el barrio y sus gentes, aunque eso se integra mejor en las sucesivas características.

La **fantasía** se canaliza a través de las situaciones excepcionales, lo cual constituye el tercer rasgo de la sátira menipea, que tiene el objetivo de que se hagan evidentes las reflexiones filosóficas que hay detrás.

En ella la fantasía más audaz e irrefrenable y la aventura se motivan, se justifican y se consagran interiormente por el propósito netamente filosófico de crear situaciones excepcionales para provocar y poner a prueba la idea filosófica, la palabra y la verdad plasmada en la imagen del sabio buscador de esta verdad. (Bajtín, 1986: 168)

7 *Segaki* es un ritual budista para hacer ofrendas a los fantasmas de difuntos que vagan sufriendo por sus actos pasados (*gaki*). Suele celebrarse en la festividad de Obon, pues, durante esta, se prepara comida para los difuntos de la propia familia y, de paso, también puede ser ofrecida a estas almas en pena. Sin embargo, el método y el momento de su celebración difiere en función de cada rama budista, e incluso deja de existir en algunas de ellas. El ritual de *segaki*, además, puede llevarse a cabo en los funerales, como es el caso que se describe en la novela, donde la repartición tanto de pastelitos como de limosna tiene la finalidad de alimentar a personas pobres, en lugar de destinarse a los habituales espíritus de difuntos.

Este es el caso de la vida extrema en la que están sumidos los habitantes de las *nagaya*, pues: «En aquel barrio, la mayoría de sus habitantes vivían al día» (Yamamoto, 2022: 105). La voluntad filosófica de Yamamoto es plasmar esa *verdad* sobre la naturaleza del ser humano, concretamente «la debilidad y la tristeza de la existencia humana» (*Ibidem*: 5) y la universalidad de los personajes jocosos con los que la retrata: «Porque los personajes que aquí aparecen y las tragicomedias que viven son extremadamente universales y análogas en todas las épocas, lugares y sociedades» (*Ibidem*: 6). Así, con la excepcionalidad de la situación del barrio, lo que hace precisamente es poner a prueba esa verdad, su idea, y no un carácter humano individual. Por ello, no se pueden dar ejemplos concretos en esta ocasión, dado que prácticamente todos los personajes participan de estas situaciones excepcionales constantemente. En esta novela, las situaciones excepcionales son prácticamente la totalidad de las circunstancias de cada personaje.

La cuarta característica de la *menipea* es, consecuentemente, la aparición del **naturalismo de bajos fondos**. Desde la estética de la seriedad, esto no sería más que elementos groseros y de mal gusto, pero desde la estética de la risa es posible apreciar ese simbolismo grotesco de crueldad y risa que aporta su reflexión y crítica sobre la actualidad.

Una particularidad suya muy importante es la combinación orgánica de la libre fantasía, del simbolismo y a veces de un elemento místico-religioso con un naturalismo de bajos fondos sumamente extremo y grosero (...). Las aventuras de la verdad en la tierra tienen lugar en los caminos reales, en los lupanares, en los antros de ladrones, en cantinas, plazas de mercado, en las cárceles, en las orgías eróticas de los cultos secretos, etc. (Bajtín, 1986: 168)

La libre fantasía y las situaciones excepcionales anteriores se sitúan inseparablemente dentro de esos bajos fondos, que tienen además una dimensión simbólica. En *Kisetsu no nai machi*, este naturalismo extremo y sucio se manifiesta principalmente a través de una vida de extrema pobreza en el barrio de las *nagaya*, que funciona como un entorno urbano en el que habitan todos los personajes principales al margen de la ciudad en la que se encuentra. Concretamente, es posible afirmar que el barrio es un símbolo infernal (sinónimo de la ciudad, que es el símbolo más frecuente), donde el tiempo se detiene y se repiten constantemente las mismas conversaciones, las mismas mezquindades. Los personajes se mueven en un entorno hostil, lo cual es un rasgo hermético muy habitual en la era moderna. Esto evidenciaría el componente hermético de esta novela moderna, en el sentido de que la vida es el escenario de la lucha entre el bien y el mal, siendo este un lugar hostil para las buenas personas, de manera que se predica la desconfianza tan característica de la *menipea*. Este escenario es descrito como un barrio extremadamente pobre, donde casi el noventa por ciento de la población no tiene trabajo fijo. «Allí tenían lugar abiertamente actos inmorales y convivían personas con antecedentes penales, mafiosos, jugadores de apuestas y hasta mendigos» (Yamamoto, 2022: 14). Las personas que viven en el resto de zonas de la ciudad ni siquiera tienen miedo a acercarse al barrio, pues viven en una completa indiferencia hacia este, como si no existiera. Esta realidad tiene una representación material, ya que, para acceder al barrio, hay que atravesar un terreno yermo lleno de basura y cruzar una línea divisoria: un desagüe en el que, además de objetos, hay cadáveres de animales. El lado este de la acequia pertenece a la zona bulliciosa de la calle central y el lado oeste ya era el barrio. En su interior, hay siete bloques de *nagaya*, un tipo de vivienda urbana tradicional semejante a las casas adosadas que, en este caso, están construidas en condiciones de extrema pobreza que impiden la existencia de intimidad. Además de estos bloques, también había cinco casas independientes que parecían cobertizos. Detrás de todo el barrio hay una gran pared rocosa de quince metros de altura sobre la cual se encuentra un templo *saiganji*: «Este, sin embargo, estaba oculto tras una arboleda y un

bosque de bambú y, simplemente, aquella roca desnuda se erigía con una magnitud intimidante, resaltando la miseria del barrio» (*Ibidem*: 15).

La condición amenazadora del entorno que rodea a este barrio se remarca en las últimas páginas de la obra, donde se afirma que las estrellas del cielo brillaban con frialdad e indiferencia, burlándose de los habitantes del barrio y vaticinando la interminable miseria de sus días. Esto encajaría con lo propuesto en la primera característica del barrio como mundo único, lleno de vida (risa) y de muerte (crueldad), donde la risa reina asediada por la crueldad. Concretamente, este naturalismo sucio que se da dentro de este barrio se ve representado por escenas sórdidas en torno a las relaciones sexuales, el alcohol y la violencia, como se comentará más adelante con respecto a los escándalos propios de la menipea. Sin embargo, recordemos, la risa impide que los veamos como mera crueldad seria.

El quinto rasgo bajtiniano consiste en sacar a relucir las **últimas cuestiones** de la vida, pues cobra gran importancia la visión universalista y la contemplación de la naturaleza humana.

La audacia de la fantasía y la invención se conjugan en la menipea con un universalismo filosófico excepcional y con una extrema capacidad de contemplación del mundo. La menipea es el género de las «últimas cuestiones» y en ella se ponen a prueba las últimas posiciones filosóficas, y tiende a proponer los discursos y actos extremos y decisivos del hombre. (Bajtín, 1986: 169)

Este universalismo se hace explícito en el prólogo, donde Yamamoto Shūgorō afirma su voluntad de plasmar la debilidad y la tristeza de la existencia humana mediante los personajes de este barrio. Aquí, de hecho, el autor habla de lo que Beltrán (2017: 363) denomina imaginación moderna, es decir, la fusión de las imágenes tradicionales y las líneas estéticas premodernas con una orientación a las tres dimensiones de la gran evolución: pasado, presente y futuro.

Estas personas pertenecen al pasado pero, en el presente, cerca de ustedes, lectores, todavía existen personas que pasan resignadamente sus días con la misma frustración, desesperación y tristeza. (...). Porque los personajes que aquí aparecen y las tragicomedias que viven son extremadamente universales y análogas en todas las épocas, lugares y sociedades. (Yamamoto, 2022: 6).

El escritor ha contemplado el mundo actual y ha tomado notas de él para, así, plasmar estas ideas de reflexión y crítica en *Kisetsu no nai machi*. Por ello, la ficción de Yamamoto Shūgorō está basada en la memoria de la vida cotidiana, en la *verdad* de la intrahistoria. Como se ha afirmado en la primera característica, esta contemplación del mundo es jocosidad, es decir, está casi siempre mediada por la risa, que juega un rol muy importante incluso para hablar de estas cuestiones últimas. Como puede leerse en la cita anterior, Yamamoto Shūgorō llama a este concepto *hikigeki*⁸, que se ha traducido como tragicomedia en el contexto anterior. Esto puede verse también en el final de la novela, que nos habla de la lucha constante de los personajes en este mundo grotesco de risa y crueldad.

Si levantabas la vista desde la oscura arboleda, todo el cielo estaba lleno de brillantes estrellas cuyo centelleo, sin embargo, era frío e indiferente. Más que susurrar amor, daban la impresión de ser meras espectadoras que se burlaban de ellos.

– Venga, venga, dormid mientras podáis –parecía que les dijeran–. Que mañana será otro día en el que seréis pisoteados y pateados de nuevo, y acabaréis llorando de rabia. (Yamamoto, 2022: 220)

8 悲喜劇.

En este fragmento, además, es posible apreciar una característica que aparecerá posteriormente: el punto de vista inusitado. Y es que, aquí, la contemplación de la miseria se hace desde la frialdad de las alturas, algo muy característico de la sátira menipea.

El sexto rasgo es la división de la estructura narrativa en **tres planos**: cielo, tierra e infierno. Este es uno de los puntos menos representados en *Kisetsu no nai machi*, pues la existencia de los tres planos solo se manifiesta de manera indirecta a través de diálogos en el umbral, que están ligados en gran medida a la cosmovisión tradicional japonesa.

En relación con el universalismo filosófico, en la menipea aparece una estructura a tres planos: la acción y la síncretis dialógicas se trasladan de la tierra al Olimpo o a los infiernos. (...). Aparecen también con una gran claridad externa los «diálogos en el umbral». (Bajtín, 1986: 170-171)

El primero de estos momentos lo representa el hombre que acude a Tanba (cap. 15) para que lo ayude a suicidarse y que, cuando ya ha tomado el supuesto veneno, se arrepiente de haber deseado morir, pues disfruta de que los fantasmas de su mujer, sus hijos y sus amantes se le aparecieran por la noche para confortarlo. Este sería un diálogo en el umbral entre el más allá y la tierra. El segundo es otro diálogo en el umbral que aparece en la escena en que el padre mendigo va a visitar la tumba del chico y habla con él, quien parece estar representado de alguna forma en el cachorro que sigue al padre a todas partes (cap. 6). El último sería el ritual del *segaki* (cap. 9), relacionado con los fantasmas de difuntos que vagan sufriendo en pena tras haber sido condenados a ese infierno de los *gaki*, eternamente hambrientos en el umbral entre la tierra y el infierno.

La séptima característica que integra la sátira menipea es la **fantasía experimental**, que lleva a una forma de representación inusitada o particular que activa el espíritu crítico.

En la menipea aparece un tipo específico de fantasía experimental totalmente ajeno a la epopeya y a la tragedia antigua: la observación desde un punto de vista inusitado, por ejemplo, desde la altura, cuando cambian drásticamente las escalas de los fenómenos observables de la vida (...). (Ibidem: 170)

No solo puede tratarse de la observación desde la altura o la inversión de los términos habituales, sino que también puede afectar directamente a la estructura de la obra. En *Kisetsu no nai machi* encontramos una estructura fragmentada en la que se materializa esa voluntad de observación desde un punto de vista distinto, concretamente de la tragicomedia personal de cada conjunto de personajes, estando todos interconectados entre sí. Por ello, siguiendo las definiciones recogidas por Bénédicte Vauthier (2017), quizá sería posible incluso hablar de una «secuencia de relatos cortos» en el sentido de la construcción de una red de asociaciones que une los relatos y les confiere un impacto temático acumulativo con unidad narrativa que sería, principalmente, espacial y no temporal, ya que se altera la estricta progresión cronológica. Un ejemplo de «ciclo de cuentos» o «secuencia de relatos cortos» con el que el lector español puede estar familiarizado es *La colmena* de Camilo José Cela, quien, en vez de presentarlos de forma autónoma, los baraja y saltea. Dada la estrecha interrelación entre los capítulos de *Kisetsu no nai machi*, sin embargo, esta mantendría lugares compositivos estratégicos que no podrían ser intercambiados, sobre todo el inicio y el final de la novela. Además, como se acaba de mencionar, también es posible encontrar la perspectiva del mundo desde las alturas, tan típica de la sátira menipea. Esta se da a través de la identificación del narrador con los hostiles accidentes geográficos y las brillantes estrellas de mirada fría e indiferente que rodean al barrio y se burlan de la vida de sus habitantes.

En octavo lugar, Bajtín habla de la **experimentación psicológico-moral**, la cual da lugar a estados mentales muy diversos. *Kisetsu no nai machi* está plagada de ejemplos de ello.

También aparece por primera vez la experimentación psicológico-moral: la representación de estados inhabituales, anormales, psíquico-morales del hombre, toda clase de demencias, desdoblamiento de la personalidad, ilusiones irrefrenables, sueños raros, pasiones que rayan en la locura, suicidios, etc. (Ibidem: 170)

El ejemplo más evidente es el protagonista del primer capítulo, Rokuchan, que ya ha sido comentado en la característica primera como figura humorística del loco. Aparte de este, abundan los estados mentales fuera de lo común que dan muestra de esta experimentación, tanto en la esfera pública como en la privada. Así, otros ejemplos evidentes podrían ser Okada Shinya, el hermano de Tatsuya, que se marchó de casa y acude con frecuencia a pedir dinero (cap. 4); la madre de este, que se deja engañar; Mitsuko, que miente compulsivamente inventándose una vida llena de evidente pretenciosidad y fantasía (cap. 13); la mujer de Shima, que no socializa con normalidad (cap. 2); Hansuke, que es un pusilánime; el padre mendigo, que ignora sus deberes hasta el punto de dejar morir a su hijo (cap. 3); el niño mendigo, que tiene fe ciega en su padre (cap. 6); Toku, que es adicto a las apuestas (cap. 7); Kandō Seikyō y sus discursos conspiranoicos (cap. 9); la negligente Misao, a quien la frustración la hace llevar una vida totalmente disoluta (cap. 10); Katsuko, que intenta matar al único que la trataba bien (cap. 11); Choro, que tiene notables problemas psicológicos (cap. 12); y un largo etcétera en el que no nos podemos detener. Prácticamente se podría decir que todos los personajes tienen algún tipo de tara psicológica que, en la mayoría de ocasiones, está condicionada por el ambiente en el que se han criado o viven.

El noveno rasgo son los **escándalos**. Como ya se ha citado en la cuarta característica, el barrio donde se desarrolla la mayor parte de la novela es un lugar donde ocurren abiertamente actos inmorales y conviven personas con antecedentes penales, mafiosos, jugadores de apuestas e incluso mendigos.

En la menipea son características las escenas de escándalos, de conductas excéntricas, de discursos y apariciones inoportunas, es decir, de toda clase de violaciones del curso normal y común de acontecimientos, de reglas establecidas de comportamientos y etiqueta e incluso de conducta discursiva. (Bajtín, 1986: 172)

Todos los habitantes del barrio viven en una constante lucha por la supervivencia día a día. La pobreza extrema es la norma en ese lugar y los comportamientos excéntricos que derivan de ella también. Un ejemplo intermedio serían las habilidades paranormales de Mitsuko, la esposa de Hajime, quien «puede leer la mente» (Yamamoto, 2022: 194) y obliga a su marido a salir a la calle para gritarle desde fuera que se marche. La mujer de Shima, por su parte, ejemplificaría paradigmáticamente esa «palabra inoportuna» de la que habla Bajtín, puesto que hace comentarios fuera de lugar constantemente. Esto está fuertemente ligado con el cuarto rasgo, el cual habla de la representación de lo feo, bajo y primitivo mediante ese naturalismo de bajos fondos. Así, como se ha mencionado antes, hay muchos escándalos relacionados con el alcohol y el sexo tales como el intercambio de parejas de los matrimonios Masuda y Kawaguchi (cap. 5), las infidelidades de varios personajes, las *tea parties* de historias eróticas e incluso las violaciones que sufren Katsuko (cap. 11) y Kuniko (cap. 7). El escándalo más extremo sería el intento de asesinato, que aparece explícitamente en el episodio de Katsuko. Esta joven, inmersa en una situación familiar lamentable, acuchilla a la única persona que se preocupaba realmente por ella, el joven de la licorería, quien, por algún motivo, no le guarda ningún rencor:

Katsuko miró al joven con serenidad y, bajando lentamente la vista, le dijo con una voz casi inaudible: «Lo siento». (...).

– No lo acabo de entender... –susurró el joven con tono serio–. ¿Por qué hiciste algo así? ¿Eh? ¿Por qué fue? (...).

– Quería morirme.

– ¿Querías morirte?

Katsuko asintió y el joven Okabe ladeó la cabeza.

– Sigo sin entenderlo. Si querías morirte, ¿por qué me hiciste eso?

– No te lo sé explicar bien. Ni yo misma acabo de entenderlo. Cuando pensaba en quitarme la vida, tenía miedo de que terminaras por olvidarme. Al imaginar que te olvidarías de mí al poco de haberme muerto, me entraba mucho mucho miedo. Tenía tanto miedo que no podía soportarlo —respondió tras pensarlo unos instantes. (...).

Katsuko levantó la mirada. El joven Okabe se puso a silbar. Reflexionó mirando hacia arriba y, de repente, volvió a girarse hacia ella:

– ¿Te apetece ir a tomar manjū?

El décimo rasgo es la aparición de **oxímoros, contrastes y paradojas** que recorren también toda la novela. En muchas ocasiones, ellos también son parte de la dinámica grotesca risa-crueldad que caracteriza este género jocoserio.

La menipea está llena de oxímoros y de marcados contrastes: hetaira virtuosa, libertad verdadera del sabio y su situación de esclavo, emperador convertido en esclavo, caídas purificaciones morales, lujo y miseria, noble ladrón, etc. (Bajtín, 1986: 172)

Esa «hetaira virtuosa» la encarna, claramente, la ya mencionada Kuniko, descrita en la característica primera como una exprostituta de carácter ingenuo y piadoso. El abuelo Tanba, por su parte, sería ese sabio que, pese a sus conocimientos, vive con relativa comodidad en su vida de pobreza y marginación mientras aconseja a los habitantes del barrio: «A pesar de ello, daban un suspiro consolados por la tranquilidad de que, si tenían algún problema, podrían ir a consultar a Tanba, que vivía en aquellas *nagaya*» (Yamamoto, 2022: 220). Rokuchan, citado anteriormente, representa de nuevo esta paradoja del loco que, a pesar de ello, desempeña mejor que nadie su oficio: «Estas maniobras las ejecutaba rigurosamente todos los días en un orden perfecto y en la cara de Rokuchan, que era más perspicaz que el más sobresaliente de los conductores, se dibujaba el rostro de la auténtica seriedad» (*Ibidem*: 10). El pusilánime de Hansuke y su gato dominante (cap. 3), la buena intención de Tatsuya frustrada (cap. 4), el talante patriótico del maestro Kandō y su incapacidad para declararse a una mujer, la correctísima dama fúnebre y su hijo rebelde, la traición de Hatta (cap. 9), el matrimonio del bonachón de Ryōtaro y la infiel Misao (cap. 10), la crueldad de la familia de Katsuko y su diligencia en el hogar, las cotillas hipócritas, la fuga de Choro porque su Calabaza no se aburría (cap. 12), el ahorro que llevó a la muerte a la familia Shioyama (cap. 14) y el suicida arrepentido pueden contarse entre los ejemplos más destacables (cap. 15).

La décimo primera característica, la **utopía** a través de los sueños, tiene una presencia muy limitada en *Kisetsu no nai machi*.

La menipea incluye a menudo elementos de utopía social que se introducen en forma de sueños o viajes a países desconocidos; a veces se transforma directamente en novela utópica. (Bajtín, 1986: 172-173)

Tan solo es posible señalar el caso del hombre ya mencionado que acude a Tanba porque desea suicidarse. Este ve a su familia fallecida en sueños actuando de una manera totalmente idílica: «Por muy inusual que suene, su mujer, sus hijos, sus amantes, todos le querían y nadie le guardaba ninguna clase de odio o rencor» (*Ibidem*: 215).

La décimo segunda y décimo tercera características son los **géneros intercalados** y la **pluralidad de estilos**. *Kisetsu no nai machi*, efectivamente, está surcada por muchos géneros en forma de episodios anecdóticos que se alejan de la trama principal de cada capítulo, así como largos discursos de algunos de los personajes.

La menipea se caracteriza por un amplio uso de géneros intercalados: cuentos, cartas, discursos oratorios, simposios, etc. (...). La presencia de géneros intercalados refuerza la pluralidad de estilos y tonos de la menipea; aquí se forma una nueva actitud hacia la palabra en tanto que material para la literatura (...). (Bajtín, 1986: 173)

Con respecto a la pluralidad de estilos y tonos, es posible hallar un uso constante del habla coloquial, que se distancia mucho del habla neutra del narrador. Así, el tono cambia sobre todo gracias a la variedad de estilos de habla y dialectos en los diálogos de los personajes. Esta décimo segunda característica se solapa con la penúltima característica, puesto que la inserción del género anecdótico refuerza esta pluralidad de estilos y tonos. Junto a la estructura fragmentada, el dialogismo nos ofrece una pluralidad de voces que se entremezclan, siendo una parte más de la unidad orgánica de la menipea.

En último lugar, Bajtín nos presenta el décimo cuarto rasgo de la sátira menipea, que sería el trato de la **actualidad** más cercana.

La última particularidad de la menipea es su carácter de actualidad más cercana. (...). Están repletas de alusiones a sucesos grandes y pequeños de su época, perciben nuevos caminos en el desarrollo de la vida cotidiana, muestran los nacientes tipos sociales en todas las capas de la sociedad, etc. (*Ibidem*: 173)

En *Kisetsu no nai machi*, la historia y la intrahistoria juegan un papel importante, puesto que su marco espaciotemporal es el Japón de posguerra. Para entender esto, hay que remontarse al concepto de historia y de literatura que maneja Yamamoto Shūgorō, expuesto en una de sus escasas conferencias, pronunciada el 11 de mayo de 1961 en la Universidad de Chūō bajo el título *Historia y literatura*:

Es absolutamente imposible reproducir lo que sucedió un día cualquiera del año 5 de la era Keichō (año 1600) en el Castillo de Ōsaka o las vidas de la gente común de esta ciudad: quiénes había, por qué, cómo comían y con qué. Intentar reproducir estas cosas no es la meta de la literatura, sino de las humanidades. La literatura no debe decirnos qué ocurrió en el Castillo de Osaka un día del año 5 de la era Keichō, sino qué tristeza sentiría cierto comerciante del barrio de Doshōmachi en aquel momento y qué intentaría hacer movido por esa tristeza. Creo que la literatura debe encargarse de explorar esto. (Ozaki, 1977: 162)

Aquí, Yamamoto Shūgorō no quiere decir que su literatura se centre en las miserias de los comerciantes de la época, sino que se centra en aquellos olvidados de los grandes momentos de la historia como es, para Japón, la batalla de Sekigahara ocurrida en el año 1600. No se dedica a representar los incesantes conflictos sangrientos de la historia japonesa, sino que trata de capturar la seriedad y la risa de la vida, en sus aspectos universales-trascendentes a través de lo concreto-inmanente. De la misma manera, *Kisetsu no nai machi* sigue la línea general de sus obras, que ponen

el foco en la gente común –en este caso, de la actualidad más cercana–, a través de quien nos muestra su visión de la literatura, de la historia y de la vida. De hecho, Yamamoto Shūgorō desaconsejaba el trabajo que se realiza únicamente desde un escritorio. En esta línea, en el prólogo de *Kisetsu no nai machi* afirma haber usado materiales de índole intrahistórica para representar los sentimientos humanos, como se ha citado anteriormente. Así pues, podemos encontrar ejemplos concretos de esto en el nacionalismo de Kandō Seikyō, los fenómenos religiosos, el desarrollo tecnológico, la mención de figuras históricas o pseudohistóricas y las alusiones a las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, sobre todo en el capítulo 4:

Al abrir el armario, Tatsuya encontró dos dulces que parecían pastelitos de crema sobre un plato occidental agrietado.

– ¿Lo has probado? –preguntó Tatsuya.

– No soy un perro –respondió el hermano menor sin ni siquiera mirarle–. No pienso tomar las sobras de los gringos.

Ya no hacía falta alimentarse de lo que le sobraba al ejército americano. En realidad, los únicos que habían tenido que comer sobras para sobrellevar el hambre eran su madre, Tatsuya y su hermano inmediatamente menor. Sin embargo, cada vez que salía el tema, su hermano pequeño parecía sentir infinita repugnancia por el hecho de haber sido amamantado con leche de una madre que se alimentaba de aquellas sobras. (Yamamoto, 2022: 56-57)

Recordemos que la menipea es un género de tiempos de crisis, al igual que el Japón de posguerra en el que se ubica *Kisetsu no nai machi*, un mundo arruinado, como decíamos al comienzo. Esta era una época de descomposición de la tradición nacional y los valores que habían constituido el ideal venerable. En estos momentos, la risa y el fabulismo de la menipea se erigen como una gran herramienta para reflexionar y criticar la crueldad imperante, cumpliéndose así la misión estética de la menipea, la de reunir y fundir las distintas risas para, respondiendo a su misión histórica, mostrar nuevos horizontes ante un mundo en ruinas. Estas son, en definitiva, las características principales de la sátira menipea. Aunque puedan parecer rasgos sueltos y desiguales, lo cierto es que existe una sólida relación entre ellos, produciéndose una unidad orgánica entre todos en una profunda integración interna del género. Este ha sido adaptado a la Modernidad y, por tanto, su simbolismo es consecuencia de la revolución simbolista moderna, que ha permitido la ampliación y renovación de lo cómico más allá del mundo de lo bajo.

4. Conclusiones

El análisis de este artículo ha cumplido el objetivo y ha confirmado la hipótesis planteada. En primer lugar, ha quedado demostrado que la obra literaria *Kisetsu no nai machi*, publicada en 1964, puede considerarse una novela menipea moderna y, por tanto, que está enmarcada en la corriente estética moderna. Como hemos visto, en esta novela la risa y el fabulismo de la menipea han constituido una gran herramienta para reflexionar y criticar la actualidad japonesa, cumpliéndose con las misiones de fundir las distintas risas en una risa serio-cómica y de mostrar nuevos horizontes ante un mundo en ruinas. En el Japón de posguerra, esta novela retrata la naturaleza tragicómica del ser humano, que se evidencia en medio de la pobreza y que no distingue épocas ni lugares. En definitiva, se ha logrado esbozar cómo *Kisetsu no nai machi* capta grandes cuestiones de su tiempo, permitiendo esa reflexión y ese diálogo entre generaciones y periodos.

Por todo lo anterior, el presente artículo fomenta la revalorización de la figura y la obra de Yamamoto Shūgorō, favoreciendo un mejor conocimiento y futuras investigaciones gracias a una teoría estética más abarcadora que lo sitúa en la historia de la evolución de las formas estéticas universales. Este incansable escritor japonés del siglo xx dejó un gran legado con historias que no solo perviven en los libros, sino también en innumerables adaptaciones teatrales, cinematográficas y televisivas. A pesar del indudable éxito entre el público, sus obras no han sido valoradas suficientemente por la crítica literaria debido a la etiqueta de literatura de masas que cayó sobre ellas. Para él, sin embargo, ni las novelas de literatura pura ni las de masas tenían verdadero sentido sin una estética universal, por lo que sus mejores obras, entre las que se encuentra *Kisetsu no nai machi*, son una muestra de la novela literaria de la Modernidad –por oposición a la novela de consumo–, definida previamente como aquella que escapa de los moldes, es autocrítica y busca ser un instrumento de reflexión para afrontar los retos de la humanidad actual. Con todo, estas cuestiones no le quitaron el sueño a Yamamoto Shūgorō, puesto que se esforzó en ser coherente con sus convicciones y rechazar cualquier indicio de fama o academicismo vano, llegando a ser considerado un personaje un tanto inadaptado y misántropo en ocasiones. También el mundo hispánico, donde este escritor apenas es conocido, está llamado a ser partícipe de este paulatino proceso de revalorización de la obra y figura de Yamamoto Shūgorō, en el que cobra gran valor la labor de traducción, puesto que apenas ha sido traducido. Por ello, este breve trabajo sienta las bases para seguir profundizando en las obras de este autor japonés mirando más allá y superando las barreras de la apariencia, la tradición y la superficialidad.

Resumen por capítulos de *Kisetsu no nai machi*

Capítulo 1. El tranvía que lleva a la ciudad

La historia comienza con un tranvía invisible conducido por un joven de edad desconocida al que conocemos con el nombre de Rokuchan. Él conduce su tranvía imaginario con profesionalidad y dedicación por toda la ciudad, yendo más allá del barrio de las *nagaya*, donde habita con su madre. Ella, la señora Okuni, regenta un humilde local de tempura de verduras y, cada día al volver del trabajo, reza junto a su hijo el *nenbutsu* característico del budismo Nichiren. Rokuchan reza por su madre, pues cree que ella está mal de la cabeza, pero Okuni reza desesperadamente por la normalización de su hijo, que tiene una obsesión con los trenes. También forma parte de la rutina de Rokuchan devolver al gato Tora a su dueño, Hansuke, quien protagonizará el tercer capítulo y que, al igual que la mayoría de la gente, cree que Rokuchan es un joven de lo más extraño.

Capítulo 2. *My wife*

Shima es un habitante del barrio que, a pesar de su ropa elegante, sufre dos taras físicas: una notable cojera y unos esporádicos espasmos faciales. Nadie sabía en qué trabajaba, pero caía bien a los vecinos. Antes de invitarlos a su casa para conocerse, este hombre, aparentemente, intenta engañar al chamarilero Oda Takizo vendiéndole muebles de baja calidad. Durante la quedada en casa de Shima, aparecen nuevos personajes como el ultranacionalista Kandō Seikyō, el joven Okada Tatsuya o el abuelo Tanba, y se producen momentos incómodos en torno a la mujer de Shima. Lo más extraño de la vida de Shima, así pues, es su esposa, una mujer grande y gorda que se niega a relacionarse con el resto de vecinos salvo para soltar algún que otro comentario despectivo. Esto

contrasta mucho con la dinámica del barrio donde, en general, todos eran como una gran familia. Para ilustrar esto, se cuenta un episodio pasado de desfachatez protagonizado por la esposa de Shima en la humilde verdulería del barrio y un episodio en casa de Shima cuando él vuelve del trabajo con tres colegas suyos. Los compañeros se hartan del desprecio de la esposa y de la ceguera de Shima, quien llega a las manos por defenderla. El capítulo concluye con un comentario desconcertante de la mujer cuando los compañeros abandonan la casa.

Capítulo 3. Hansuke y su gato

Hansuke es un hombre del barrio que vive solo y en silencio, sin relacionarse con el vecindario. Su única compañía es su gato Tora y su especie de amigo Hei, con quien comparte momentos de silencio de vez en cuando. Su gato Tora tiene una personalidad totalmente opuesta a la de su dueño, pues es un felino enorme que se cree el amo de la ciudad, no tiene rival y obtiene comida de un restaurante de tempura mediante la violencia. Hansuke, sin embargo, es un pusilánime que trabaja a escondidas en la minuciosa fabricación de dados trucados hasta que, un día, aparecieron tres hombres en su casa que se lo llevaron. Unos días después de aquello, acudieron dos hombres a la casa de Hansuke y se marcharon de nuevo. No se volvió a saber nada ni de él ni de Tora y los vecinos cuchichearon al respecto.

Capítulo 4. Amor filial

Okada Tatsuya es un joven que se encuentra perdiendo una partida de *shōgi* en casa del abuelo Tanba cuando decide hablarle de la nueva visita de su hermano mayor Shinya. El hermano se había marchado de casa con doce años tras la muerte del padre de ambos y se menciona que, previamente, fue uno de los niños evacuados en Matsushima durante dos años. Su madre se volvió a casar con un oficinista más joven que ella con quien tuvo tres hijos. Este hombre trataba a Tatsuya mejor que a sus propios hijos y lo animaba a estudiar inglés porque creía que el ejército de ocupación dominaría Japón. Cuando Tatsuya tenía doce años, su hermano volvió a casa en condiciones lamentables aprovechando que no estaba el marido de su madre y esta fue incapaz de negarle el dinero que le pedía. Poco antes de la muerte del padrastro de Tatsuya por un rebrote de tuberculosis, la familia va a vivir al barrio pobre de la novela y su madre se pluriemplea para salir adelante. Tatsuya, por su parte, trabaja como mozo de un periódico y estudia inglés. Paralelamente, ahorra dinero en secreto para que sus hermanos puedan ir a la universidad. Sin embargo, cuando empezaban a ir holgados de dinero, reapareció su hermano. Es por esto por lo que Tatsuya se encontraba en ese momento jugando al *shōgi* en casa del abuelo Tanba. Este le cuenta una historia que le hace replantearse la imagen que tenía de su hermano, por lo que se siente culpable y decide volver a casa. Cuando llegó, ya no estaba. De repente, un policía llama a la puerta y les informa de que Shinya acababa de sufrir un atropello. La madre y Tatsuya acuden al hospital de malamuerte en el que se encuentra. Finalmente los dejan entrar a verle y, entre sus pertenencias, Tatsuya reconoce su cartilla de ahorros, la cual creía haber escondido a buen recaudo. Cuando se lo comenta a la madre, esta lo acusa entre lloros de estar ahorrando egoístamente para sí mismo, aduciendo que su hermano, gravemente herido, jamás haría algo así. Tatsuya abandona la habitación del hospital sin siquiera comunicarle la empatía que ahora sentía por su hermano y piensa en su jugada fallida de *shōgi* frente al abuelo Tanba.

Capítulo 5. Bucólico

Este capítulo gira en torno al jornalero Masuda Masuo y su esposa, Katsuko, y al jornalero Kawaguchi Hatsutarō y su mujer, Yoshie, quienes se intercambian las parejas entre sí. Cuando un día los hombres vuelven borrachos a sus respectivas casas tras el trabajo, Masuda visita la casa de Kawaguchi porque el primero ha discutido con su mujer. Kawaguchi, borracho, va a hablar con ella, quedándose a dormir cada uno con la pareja ajena. Continúan la vida así por un tiempo, sin hacerlo explícito en ningún momento, aunque, como es natural, esto no pasa inadvertido ante los vecinos. Finalmente, tras las quejas de ambas parejas sobre que tanto mujeres como hombres son siempre iguales, uno de los hombres llegó borracho a su casa original. Su verdadera esposa lo recibió y, tras recibir la ayuda del otro hombre, con quien había convivido últimamente, este se volvió a su casa original también. Al día siguiente, tampoco hicieron explícito el fin del intercambio de parejas y siguieron sus rutinas como de costumbre: las mujeres a la fuente y los hombres al trabajo.

Capítulo 6. Una casa con piscina

Un padre de unos cuarenta años y un hijo de, al menos, siete años son mendigos que pasean por la ciudad y viven en el barrio, en unas tablas apoyadas sobre la vivienda del abuelo Hatta. Se pasaban los días caminando mientras el niño escuchaba atento las teorías y supuestas anécdotas vitales del padre. También les gustaba fantasear con su casa de ensueño, describiéndola en detalle. Por la noche, el niño iba a la conocida como callejuela de los borrachos a luchar por conseguir las sobras de los restaurantes. Se cuenta cómo el niño sufre las vejaciones de unas trabajadoras que estropeaban las sobras, de un grupo de jóvenes que lo agredían y de un perro. El niño nunca ofrecía resistencia a las agresiones porque las aceptaba como una desgracia inevitable de este mundo y lloraba en silencio. En ocasiones, cuando volvía a casa, su padre se ponía a hablar sin parar hasta el amanecer y no lo dejaba dormir. El fatídico desenlace llega cuando el padre impide que el chico hierva la comida cruda que había traído. Esto es lo que probablemente les ocasiona unas diarreas terribles. El padre es incapaz de llevarlo al hospital y finalmente el niño fallece. Tras ello, un cachorro comienza a seguir al padre a todas partes. Una tarde de lluvia, ambos acuden al cementerio y, frente al terreno donde el chico ha sido enterrado, el padre le promete cumplir su único deseo: una casa con piscina.

Capítulo 7. Protegida del mundo

Toku, conocido por su costumbre de falsear la realidad y por su afición a las apuestas, se ha casado con una joven que supuestamente tenía dieciocho años y se llamaba Kuniko. Él la presenta al barrio y los vecinos sospechan que es una prostituta. Ella, por su parte, no sale de casa y era Toku quien sigue ocupándose de las tareas. Toku, en confianza, decide contarle al abuelo Tanba aquello que lo inquieta de Kuniko, a quien califica de «muñeca de porcelana». Resulta que Kuniko era muy pía y supersticiosa, por lo que cada día miraba en qué dirección debían dormir para no molestar a ningún dios. El segundo tema que lo inquietaba era sexual puesto que, cada vez que mantenían relaciones, ella le asaltaba con alguna pregunta curiosa. Ella, una vez, le preguntó cuál era la forma menos dolorosa de suicidarse y le contó lo ocurrido a una mujer prostituta que estaba en el mismo local que ella. Finalmente, ella le cuenta que la madama del local le dijo que se distrajesse durante el acto sexual para que su cuerpo pudiera aguantar, lo cual ya se había convertido en un hábito para ella. Toku, paradójicamente, continúa con la idea de la inocencia y el desconocimiento del mundo real

que tiene Kuniko. Tanba, por su parte, le aconseja que cuide muy bien de Kuniko, pues se convertirá en una buena esposa.

Capítulo 8. El árbol seco

Hei es un hombre que vive en una casa apartada del barrio de las *nagaya* y que se dedica a hacer tapetes. Era ya mayor pero todavía atraía a las mujeres a pesar de su gesto serio y su mutismo. De hecho, se comenta que una mujer se coló en su casa de noche pero salió espantada al ver su rostro a la luz de una vela repitiendo el nombre de Ochō. Esta tal Ochō era su antigua esposa, hija mayor de una familia *ietsuki* quien un día apareció en su cabaña. Ella se esforzaba por agradarle, pero él no le dirigió nunca la palabra. Finalmente, ella revive lo ocurrido hace veinticinco años entre lloros y cuenta cómo se acostó con otro hombre quien, tal vez, fuera el padre de su hija. Ruega el perdón de Hei, quien ya debía de conocer de este hecho, pero este no dijo ni una palabra. La tarde del décimo segundo día, rendida, Ochō decide marcharse de la cabaña. Antes de irse, se despide del árbol de *gumi* seco que crecía al lado de la casa.

Capítulo 9. Como decía el gran Bismarck

Un joven llamado Hatta Tadaharu se une al Grupo Patriótico, liderado –y formado– por el maestro Kandō Seikyō. Este hombre de ideología nacionalista y centralista era pobre y deseaba poder recaudar dinero con la excusa de su grupo. La rutina a la que somete al nuevo discípulo, de cuyo pasado no desea decir nada, no son más que recados. Aparte de ir a recaudar dinero, este tenía que escuchar los discursos conspiranoicos y los delirios de grandeza del maestro Kandō. En ellos suele citar al «gran Bismarck», lo cual, junto a sus sentimientos de «autonegación y remordimientos» le impidieron en el pasado aceptar las propuestas románticas de dos mujeres: Seiko, la dama fúnebre, y la viuda Otomi, de quienes se narra su particular vida en el barrio. El capítulo concluye con la traición de Hatta Tadaharu, quien aprovecha la ausencia del maestro para acostarse con su amante, cuyo marido aparece buscándola cuando Hatta y ella se fugan juntos.

10. Papi

Sawagami Ryōtarō es un hombre regordete y de carácter bonachón que tiene cinco hijos: Tarō, Jirō, Hanako, Shirō y Umeko. Su mujer, Misao, estaba embarazada, pero se despreocupa de todo, nunca está en casa y es constantemente infiel a su marido. Además, es egoísta y se lamenta de los roles sociales que sufren las mujeres pero, a la vez, secunda el sexismo imperante. Ryōtarō es un minucioso fabricante de afamados cepillos de pelo y no le importaba que todo el barrio supiera que no era el padre biológico de sus hijos. Cuando Jirō escucha estos rumores, acude a preguntárselo a Ryōtarō y él afirma saber que todos ellos son sus hijos y los deja elegir qué pensar tras criticar los comentarios que hace la gente y cuenta una anécdota falsa para demostrar su fuerza. Tarō conoce la verdad pero calla. Todos los hijos afirman tiernamente que lo consideran su padre.

11. Ganmodoki

Katsuko es una joven de quince años que no es muy agraciada físicamente y su carácter es muy reservado. Ella ha sido criada con su tía, Otane, y su tío, Watanaka Kyōta. Su madre biológica, Kanae, la dejó con ellos antes de casarse con un hombre adinerado. Su tío había sido profesor y se pasaba

el día bebiendo y holgazaneando. Otane, de carácter dócil, y Katsuko, muy trabajadora, mantenían a la familia trabajando desde casa. No había cariño entre Katsuko y Otane, pero esta nunca se enfadó por su silencio. De hecho, Otane quiere que Katsuko continúe sus estudios, pero Kyōta y Kanae deciden que no será así en una visita de la madre biológica al barrio. La verdadera tragedia comienza cuando Otane es ingresada para ser operada y Katsuko se ve obligada a trabajar a marchas forzadas, sin apenas poder dormir. Varias noches, Kyōta, para su sorpresa, se siente atraído por Katsuko y la viola en completo silencio. Cuando Otane regresa y se da cuenta de lo ocurrido, lleva a Katsuko al médico. Ella parece quedarse impactada cuando le dicen que está embarazada pero no dice nada. Otane y Kyōta están discutiendo la cuestión del aborto cuando la policía los avisa de que Katsuko ha apuñalado a Okabe Sadakichi, un joven dependiente de la licorería. El chico se recupera, pero no la inculpa de nada. Kyōta intenta acusar a este joven de dejarla embarazada pero, cuando Katsuko se decide a contarle la verdad a la policía, Kyōta se da a la fuga. Finalmente, dadas sus declaraciones, proceden a practicarle el aborto. Los niños del barrio dejaron de meterse con ella y continuó con su vida silenciosa y trabajadora. Un día, se encuentra a Okabe y este le pregunta, de buen humor, los motivos que la llevaron a apuñalarlo. Resulta que ella tenía miedo de que este joven, que era el único que la trataba bien, se olvidara de ella una vez se quitara la vida. Él se marcha en bicicleta tras haberla invitado a tomar algo otro día y ella le susurra en la distancia: «Perdóname, Okabe».

Capítulo 12. Choro

Choro es un hombre llamado Tsuchikawa Haruhiko que necesita vivir con alguien más para que esta persona escuche su interminable cotorreo, aunque estos inquilinos acaban por huir. Él, además, siempre está pensando en nuevos planes de negocio. Bankun, su actual inquilino, no lo soporta pero intenta aprovecharse de la situación. Choro teoriza sobre muy diversos temas como, por ejemplo, los círculos financieros de Japón o el motivo culinario por el que los japoneses son más eficientes en el campo de batalla. El negocio de venta de pescados de río en el barrio rico fracasa y Choro, ya que Bankun no se harta y huye, decide irse él mismo. Un día regresa al barrio a preguntarles a unos niños si Bankun sigue ahí. Su antiguo inquilino ahora vivía con una de las nueve exmujeres de Choro.

Capítulo 13. Hajime y Mitsuko

Fukuda Hajime dejó la universidad y ahora es chatarrero. Mitsuko, su mujer, viste de forma llamativa y tiene una voz afectada y empalagosa. Viven en el segundo piso de la casa del matrimonio Aizawa y sus siete hijos. A ella le encanta fardar de su marido delante de Masu, la mujer de Aizawa, quien no le hace mucho caso, y se inventa que viene de una familia adinerada. Exagera tanto y hay tantas contradicciones que es evidente que miente. Ella misma se embriagaba con sus propias fantasías. Por este motivo, discute frecuentemente con Fukuda. Se narra la historia de cómo Mitsuko y Fukuda se conocieron, y este último le cuenta a Aizawa en privado que desea separarse de Mitsuko porque es espeluznante hasta el punto de que parece que sabe leer los pensamientos y su mirada lo deja paralizado. Es por esto por lo que Fukuda solía gritarle desde la calle que se largara. Aizawa decide un día darle dinero para que escape pero, de repente, Mitsuko aparece detrás de ellos.

Capítulo 14. Sobre el ahorro

Shioyama Keizō y Rui tienen tres hijas: Haru, Fukiko y Tomiko. Gracias a Rui, que era la jefa, en esa casa se cultivaban las virtudes del estudio, el ahorro y la disciplina. Curiosamente, Rui siempre

limpiaba a fondo las sardinas porque, según ella, la odiaban. Al cabo de tres años, Haru comenzó a trabajar. La familia tenía que disimular que intentaban ahorrar dinero para salir de pobres porque eso era mal visto en el barrio. Fuki también comenzó a trabajar. Dado que el ahorro y el amor no eran compatibles, los padres quitan importancia al hecho de que Haru enferme de tuberculosis y acaba falleciendo. Lo mismo ocurre con Fuki y Tomiko, pese a que Rui intenta cuidar mejor a sus hijas. Finalmente, Rui también enferma y Keizō la consuela hasta que fallece. En el velatorio se pregunta si ella no habrá ahorrado hasta su propia vida.

Capítulo 15. Tanba

Tanba es un anciano soltero y sin familia que vivía en el barrio y a quien todos los vecinos visitan para buscar consejo y consolación. Su sabiduría era tal que hasta podía calmar alborotos y era tan generoso que prestaba dinero. Se cuenta cómo Tanba ayuda a una mujer cuyo marido se da a la bebida, a un ladrón que roba en su casa, a un hombre que se quería suicidar pero que se arrepiente y al chamarilero Oda Takizō. Tanba es un consuelo para los habitantes de las *nagaya*. Las estrellas, en cambio, parecen mofarse del barrio.

Bibliografía

Bajtín, M. M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.
———. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.

Beltrán Almería, L. (2017). *Genus. Genealogía de la imaginación literaria*. Calambur.
———. (2021). *Estética de la novela*. Cátedra.

Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.

Jiménez León, M. (2002). «Amor y pedagogía» como sátira menipea. En J. E. Martínez Fernández (Ed.), *Estudios de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales* (pp. 311-337).

Ozaki, H. (1970). Nenpu. En *Aobeka monogatari. Kiseitsu no nai machi* (pp. 426-473).
———. (1977). *Hyōron Yamamoto Shūgorō*. Shirakawa Shoin.

Schiller, F. (2018). *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. Acantilado.

Vauthier, B. (2017). Las teorías sobre los «ciclos de cuentos integrados» a prueba de cuatro Cuentarios sobre la «Destrucción del idilio de la tierra natal» de Juan Eduardo Zúñiga (*Largo noviembre de Madrid, La tierra será un paraíso, Capital de la gloria y La trilogía de la guerra civil*). *Hispanófila*, 179(1), 41-59. <https://doi.org/10.1353/hsf.2017.0005>

Wellek, R. (1970). The Term and Concept of Symbolism in Literary History. *New Literary History*, 1(2), 249. <https://doi.org/10.2307/468631>

Yamamoto, S. (2022). *El barrio sin estaciones*. Quaterni.

[Imagen]. (s. f.). *Akahige*. Recuperada de <https://www.imdb.com/title/tt0058888/>

[Imagen]. (2019). *Yamamoto Shūgorō bungaku-hi*. Recuperada de <https://goo.gl/maps/17xnn82kHg-z33f367>