LA LITERATURA ENMASCARADA DEL SEÑOR JUNICHIRO TANIZAKI

Manuel Lavaniegos*

Para Horacio y Yukari

*El arte se encuentra en una zona
entre la sombra y la sustancia.*

(Zeami)

En edición española, directamente traducida del japonés, se han publicado reunidas en un volumen dos novelas cortas del gran escritor japonés Junichiro Tanizaki: *La vida enmascarada del señor de Musashi* (Bushunkoo Hiwa) y *Enredadera de Yoshino* (Yoshino Kuzu), ambas publicadas por primera vez en 1931.¹ En la solapa del libro se justifica brevemente su reunión afirmando que para su autor estas dos obras eran sus predilectas dentro del vasto conjunto de su narrativa. Junichiro Tanizaki (1896-1965) es consi-

derado por muchos como la piedra angular de la novela contemporánea del Japón, junto a figuras decisivas como Ogai Mori, Natsume Soseki, Ryunosuke Akutawa, Yasunari Kawabatta, Yukio Mishima y Kobo Abe. Tanizaki ha jugado un papel protagónico en el dramático entrecruzamiento de la cultura y el arte de Oriente y Occidente, en la modernización-devastación del siglo XX.

De sus muchos libros cabe mencionar: *El amor de un loco* (1925), *Suástica* (Manji, 1927), *Hay quien prefiere las ortigas* (1929), *Cuentos crueles* (1933),² *La nieve tenue* (1947, subtitulada al

93

* Profesor del Diplomado Historia del Arte y Arte Contemporáneo, ITAM.

¹ J. Tanizaki, *La vida enmascarada del señor de Mushashi*, trad. Fernando Rodríguez Izquierdo, 1989, Barcelona, Edhasa.

² J. Tanizaki, *Cuentos crueles*, trad. del inglés de J. López Pacheco, 1968, Barcelona, Seix Barral.

español, "Las hermanas Makioka",³ *La madre del capitán Shigemoto* (1949), *El diario de un viejo loco* (Huten rojin Nikki, 1963) y *La llave* (Kagi, 1965). En 1949 se le otorga a Tanizaki el premio imperial de literatura.

¿Por qué serían, precisamente, aquellos dos relatos de la década de los treinta, *Bushunkoo Hina* y *Yoshino Kuzu*, a los ojos de Tanizaki, los favoritos en el cúmulo de su atareada y prolífica producción? ¿Qué cualidades excepcionales encierran estas dos confecciones narrativas, que tan inmediatamente nos comunican con una atmósfera decididamente "arcaica" — tanto en su composición como en su temática — bien enlazadas y delimitadas dentro de las formas tradicionales antiguas del universo expresivo, literario y artístico del Japón?

94

La vida enmascarada del señor de Musashi se desarrolla en el medioevo del Japón del siglo XVI, en plena etapa guerrera de la Época Tokugawa, en campos arrasados por sangrientas batallas y palacios fortificados, entre guerreros y cortesanos, para los que *La historia de Genji* (siglo X) ya sólo vive como la evocación fantasmal de una edad de oro desaparecida. *Enredadera de Yoshino*, aunque sucede a principios del siglo XX, un viaje de placer por el paisaje de la región de los Alpes de Yamato, se despliega sinuosamente como una verdadera exploración en búsqueda de los orígenes, cuyas entreveradas y profundas raí-

ces nos conectan con aventuras legendarias ocurridas en los siglos XIV y XV, vestigios que poseen tonalidades similares a los *Cuentos de Heike*, la otra gran obra narrativa del medioevo japonés. Arcaísmo pues, pero lleno de radiante vitalidad con la audacia penetrante de un escritor versado en los interrogantes y excesos de la Babel oriental-occidental contemporánea, que avizora aquellas sendas remotas desde esta cumbre o abismo. Y dentro de este juego intempestivo de evaluaciones ¿en qué se cifra el puente creativo entre lo remoto latente y nuestro horizonte incierto?

A esto alude la tensión encerrada en la paradójica frase de Paul Valéry, "lo más positivo de lo nuevo es que responde a un deseo antiguo", que aquí apunta al extremo inverso de la elipse, donde el hilo del deseo se reaviva en sus sedimentos. Vayamos hacia esas dos narraciones o "novelas-ensayos", que intentan una suerte de genealogía poética emparentada con las resurrecciones elaboradas por Akira Kurosawa en las imágenes de sus filmes *Trono de Sangre*, *Barba Roja*, *Kagemusha*, *Ran* o *Sueños*.

En el prólogo al primer relato se asienta en términos precisos: "Esta obra relata la gesta del señor de Musashi, que nació en el período de guerras civiles del siglo XVI y que fue bien conocido por su astucia y fortaleza. Se cuenta de él que fue uno de los más atrevidos y crueles cabecillas de su época. Pero la gente de su tiempo rumoraba que él se dejaba llevar por pasiones masoquistas. ¿Cómo podría ser cierta

³J. Tanizaki, *Las hermanas Makioka*, trad. Cuspinera, 1966, Barcelona, Seix Barral.

tal cosa? No sé si dar fe o no a tan extraordinarios rumores, pero de ser ciertos, él sería más bien digno de compasión. Las crónicas oficiales silencian el tema y casi nadie entre sus contemporáneos sabe nada de tales cosas. Pero yo hace poco he tenido acceso a ciertos documentos secretos que están en posesión de la familia Kiryu, y así he llegado a saber detalles de la conducta de dicho señor. Sentí por él una enorme compasión al enterarme de que tenía una pasión obsesiva por los refinamientos del sexo. Como dice Wang-Yang-Ming, someter a un bandido en las montañas es más fácil que someter al bandido del propio corazón.

Con todo, el señor de Musashi era valeroso como un tigre rugiente, y pocos en la historia han igualado su habilidad en pacificar el territorio. Tras conocer su historia no puedo callar por más tiempo; me siento movido a organizar la narración de su vida sexual en forma de relato popular, del principio hasta el fin, y lo he titulado *La vida enmascarada del señor de Musashi*. Si los lectores no toman mi escrito como un cuento inverosímil y extravagante, yo me daría por contento."

Tanizaki, al estilo del gusto de los autores chinos antiguos, firma el prólogo con un pseudónimo: "Obra de un pescador en las fuentes de Hombría, comienzos de otoño de 1935." Por lo demás, todo este prólogo, en el original, se halla escrito en chino. De entrada el lector tiene ante sí los elementos básicos que articulan esta historia epopéyica y de consagración del aguerrido señor feudal; oculta y sospechosa para

la crónica histórica. Al mismo tiempo que el factor no menos decisivo en la estructura del escrito, su ambiguo *leitmotiv*, confiesa su vocación imperiosa, crítica, compasiva y levemente moralizante de revelar una verdad escondida.

Simultáneamente a que el autor escamotea con elegancia su identidad bajo el disfraz de otra rúbrica y en la forma de un relato popular desenmascara la vida sexual del señor de Musashi, en la misma medida el estilo de su escritura vuelve a enmascarar. Es bajo la figura de este sagaz pescador que se sumerge en las fuentes de Hombría amarrado a la cuerda de su honrada pesquisa que se opera la magia narrativa del Sr. Tanizaki, que con hondura conmovedora incursiona por las sendas perversas de los parajes eróticos de su personaje, creando una tensión refinada y cruel que se va internando en la dimensión de lo inverosímil, en la extravagante belleza de un "éxtasis petrificado", enmascarado, propio de la transfiguración erótica de la creación poética, y que convierte a su relato en una aventura de inquietante seducción.

Al modo antiguo de las gestas caballescascas, el título de cada capítulo anuncia a lo que se referirá el episodio, sin embargo la narración se extiende más allá. En el libro I — De los escritos que dejó la monja Myokaku. Mi sueño de una noche; Memorias de Doami; Sobre la armadura de Terukatsu, Señor de Musashi; Retrato de la dama Shosetsuin — Tanizaki apuntala el sentido indirecto de la recreación ficticia que leeremos como una hermenéutica de testimonios reales, plagados de lapsus,

de sugerencias ocultas, a través de las cuales por medio de la sutil psicología de la mirada irá cobrando vida la clandestina historia. Palabras e imágenes, cual utensilios teatrales, serán animadas ritualmente para delinear la génesis de una máscara.

Para penetrar en la intimidad de los protagonistas —ese recinto del alma ignorado o silenciado por el discurso historiográfico oficial— las llaves son dos misteriosas memorias de sirvientes de la casa Musashi. Por la naturaleza de su empleo, una camarera y un bufón, habitaron en las cámaras interiores del palacio, conviviendo estrechamente con el Sr. Terukatsu y su esposa, la dama Shosetsuin.

“Mi sueño de una noche”, escrito por la monja Myokaku en su retiro monástico, una vez tonsurada tras la caída de la casa señorial, interpreta con una versión benevolente la torturada vida pasional de su señor y las consecuencias que acarreó su matrimonio con Shosetsuin, a la manera de un vívido infierno puesto por Buda para recapacitar sobre el carácter ilusorio de los mundanos deseos. “Las memorias de Doami”, más penetrantes, manifiestan la angustia del que se ve inmiscuido en los hechos a riesgo de su propia vida, de alguien que participó de las grotescas bufonadas de su señor y se vio obligado a entender y padecer algo del fondo dual y desgarrado de su amo, del que Doami se convertirá tanto en allegado confidente como en chivo expiatorio de sus obsesivos fantasmas. Astucia necesaria del hábil histrión,

que le permitirá escapar de las fauces del tigre.

Ambas escrituras confesionales, la de la monja Myokaku y la del bufón Doami, serán los goznes para que se pliegue el biombo y tenga lugar la narración de la obsesión que secretamente embargó la vida del jefe guerrero. Funcionan a la manera de un guión dramático o una partitura musical, como elementos parciales en la totalidad de una puesta en escena. Y para acentuar aún más la calidad teatralizada de su prosa, antes de comenzar con la historia, Tanizaki se detiene en una presentación de los protagonistas, como en la contemplación de dos pinturas que los retratan a la manera tradicional, vistiendo el atuendo adecuado para aparecer en escena. A Terukatsu lo muestra ataviado con imponente armadura que denota el poder y rango de un gran *daimyo*; mientras que en el otro rollo de seda pintado aparece el tipificado retrato de su noble esposa Shosetsuin.

Como minuciosamente confeccionadas por el pincel de un consumado artista de estampas *Ukiyo-e*, las dos figuras se delinearán solemnes y elegantes cual actores del teatro *Noh* o *Kabuki*, con la sofisticada postura y vestimenta extracotidiana de *dramatis personae*, del actor que porta la máscara pre-expresivamente listo para transmutarse en *Shite*, en el personaje.

Al igual que en el film de Kurosawa, *Kagemusha* (La sombra del guerrero), en la puesta en escena narrativa de Tanizaki, todo se estructura en el abismo dramático entre personaje y personificación, multiplicada desgarra-

doramente entre Yo-el-otro-y-el-doble. Emocionante momento mágico de la teatralidad que también es desplegado por Kurosawa —con la inocencia colorida del segundo sueño de “El jardín de los duraznos en flor” — en *Dreams*, donde los muñecos de madera de corazón de durazno se transmutan en deidades danzantes de la floración, en el parpadeo onírico del niño aventurero.

Ya desde este premeditado arranque, la psicología metafórica del pescador Tanizaki cobra sus primeras presas.

La contemplación de los retratos, adivina los *pentimientos* depositados con soltura por el pintor —un desequilibrio inquietante en los retratados. Particularmente en la acorazada figura del Señor Musashi hay algo que desde dentro preña de sospechas la contundente fiera de la representación: “...que en el fondo de la noble apariencia del héroe subyace cierta desazón indescriptible; y llegará a percibir lo que podríamos llamar agonía espiritual del señor, oculta tras su inefable melancolía. Así, por ejemplo, esos ojos ampliamente abiertos, esos labios crispados en su cerrazón, esa furibunda nariz, la línea de sus hombros y demás bastarían para inundar de pánico a cualquiera, no menos que la imagen de un tigre feroz. Pero si uno lo mira con más detenimiento, el retrato se asemeja a la expresión de un reumático cuando tiene que aguantar firme ese dolor que le va minando los huesos.(...)”

De suyo, puesto a enfundarse en una armadura con peto de pechuga de palomo, sería más propio si se hubiera

sentado en una banqueta al estilo occidental; pero teniendo las piernas cruzadas, la coraza se proyecta toda extrañamente hacia adelante, y la postura parece aún más rígida. En resumidas cuentas, no se capta la sensación de carne musculosa y fuerte, curtida en el campo de batalla, que debía de alentar bajo la loriga. Sin duda, por no ajustarse como un guante al cuerpo de esa armadura —que había de proteger a su dueño e inspirar terror a los demás—, es por lo que da la impresión de unos grilletes, que encadenando al propio señor de pies y manos, le produjeran tormentos sin límite.

Cuando se mira el retrato con este pensamiento, se ve cruzar por las facciones del señor, la sombra de una cruel agonía; y la figura armada del guerrero viene a revelarse como la del preso que gime maniatado en una atroz mazmorra.”

En contraste con el individualizado retrato de Terukatsu —enfundado en su armadura predilecta de coraza estilo bárbaro y su yelmo con cuernos vueltos de carabao, que permite en su fisonomía peculiar adivinar los tormentos íntimos y las bajas tendencias que convulsionan su espíritu, tal como el dragón demoníaco que se exhibe diseñado en su peto— el estereotipado retrato de la dama Shosetsuin se ajusta hieráticamente a la purificación del modelo de belleza que una determinada época consideraba ideal. Su proporcionado semblante se une con todos los plácidos rostros de las esposas de daimyos recluidas en las habitaciones palaciegas que dan al norte. Sus rasgos se funden transfigurados en la inalcanza-

ble belleza de un arquetipo femenino dulce y amargo, mortalmente triste.

“Así ocurre naturalmente con el semblante de esta dama, y cuando uno fija su mirada en torno a las mejillas, allí donde el empolvado blanco aparece a retazos caído y descascarillado, se advierte desde luego la forma redonda de la cara ciertamente carnosa y en calma; pero allí falta todo aire de vida. Igualmente ocurre con la escultural y soberana nariz. Sobre todo sus ojos, de corte alargado y sumamente finos, con esas claras pupilas que bajo unos párpados llenos de dignidad son frías como agujas y revelan una elegante clarividencia, combinada con una vena de frialdad.”

Esta refinada representación gráfica del retrato de la dama Shoshetsuin, resulta simétrica con las impresiones vertidas por el estudioso teatral polaco Jan Kott, cuando tuvo en sus manos una máscara Magojiro del teatro *Noh*: “Están talladas en madera de ciprés y pintadas. Son muy frágiles, basta con un rasguño para hacer saltar el barniz. Están agrietadas, pero las grietas son una red de arrugas sobre la carne viva. Hay máscaras de dioses, demonios, viejos, jóvenes y mujeres. Todas sonríen, también las del zorro y el león. Pero la sonrisa de Magojiro es la más desconcertante. Magojiro es la máscara de una joven mujer: las fisuras de los ojos son largas, estrechas y casi horizontales; su frente es calva; tiene las cejas altas con unas manchas pintadas que le dan un aire extraño. Los labios carnosos están entrecerrados. Los contornos de la boca realzados.”

Con su *sonrisa arcaica*, atravesando las fronteras y el tiempo, la máscara de Magojiro es hermana de la expresión de los *Kuroi* y las *Kores*, de cariátides y esculturas griegas y, por ellas, con los labios de la *Mona Lisa*.

Al captar la gama cambiante de las expresiones que se dibujan en la máscara, al variar el ángulo de luces y de sombras, Jan Kott observa sorprendido: “Fue en aquel momento que comprendí hasta qué punto era ilusorio restringir la máscara a una interpretación psicológica: como si se atribuyeran sentimientos humanos a la sonrisa de un zorro, al aire serio de un búho o al ceño fruncido de una lechuza.”⁴

La aguzada visión crítica de los retratos — como si se tratara de los accesorios de un actor — disparada por los testimonios escritos de la contemplación de Tanizaki, es matizada de paso con la leve reflexión: “naturalmente, no es que el retratista pintara con esa intención en su mente, pues no tenía por qué saber nada de las intimidades del señor. Ocurriría más bien que la fiel reproducción de la realidad por parte del artista dio como resultado este retrato.”

En ese punto el eco del ritmo — al modo del golpe del tambor y el sonido de la flauta en el *Noh*, de las palabras “verosímil”, “hombría”, “honestidad” y, aquí, “fiel reproducción de la reali-

⁴ Nikola Savarese, *El teatro más allá del mal*, (estudios occidentales sobre el teatro Oriental, selección y notas), 1992, México, Grupo Editorial Gaceta S.A., Colec. Escenología, p. 235-6.

dad” por parte del artista — se impregna de una tenue, pero sólida ambigüedad. Lo más natural, inmediato, deviene pintado; y poetizado así, lo más abstracto y decantado pasa a transcurrir radiante al primer plano, como si se tratara de una exposición de la realidad que apunta hacia sus profundidades, más consistente y más desnuda.

Y en el mismo sentido observado por J. Kott respecto a la máscara “Magojiro”, conforme avance en la narración el lector se verá impelido a matizar sus nociones de “psicología” con respecto al personaje y las miradas que lo interpretan, el “masoquismo”, la “sexualidad pervertida” o las “obsesiones enfermizas” del señor de Musashi. Pues este atado de nociones — que aparentemente acotan el síndrome de los comportamientos del enrevesado daimyo — a la inversa de como sucede en la concepción del mundo del naturalismo psicologista de la novela, en lugar de despejar los enigmas de su carácter y desmontar la maquinaria de su psique, van cargando a las acciones con la más densa ambigüedad, con el resultado de que al final de la historia, el desnudamiento de la personalidad y su fantasmagórica sexualidad se ha vuelto más misterioso.

En todo esto, tendríamos el derecho a sospechar de una especie de “psicología estética” por parte de Tanizaki, un poco en el estilo al que Nietzsche recurre aliando la psicología a la crítica filosófica, como en *Más allá del bien y del mal*, donde los símbolos se tornan enlaces de lo real y la máscara se vuelve la entidad más verosímil. Por-

que “todo espíritu profundo necesita de una máscara, más aún, en torno a todo espíritu profundo va creciendo continuamente una máscara, gracias a la interpretación constantemente falsa, es decir, *superficial*, de toda palabra, de todo paso, de toda señal de vida que él da”.

Un nuevo género de filósofos está apareciendo en el horizonte, dirá Nietzsche, y “tal como yo los adivino, tal como ellos se dejan adivinar — pues forma parte de su naturaleza el *querer* seguir siendo enigmas en algún punto —, esos filósofos del futuro podrán ser llamados con razón, acaso también sin razón, *tentadores*”.⁵

En este horizonte de tentadores, bien podemos incluir tentativamente a nuestro “pescador en las fuentes de Hombría”, a este señor Tanizaki que arroja a su antihéroe, un macho samurai, hacia las profundidades arquetípicas de la femineidad, repitiendo en su escritura la predicción de Paul Claudel al observar las escenas del Kabuki: “porque sin duda la escena moderna ocupada por las fascinantes disputas de la psicología amorosa, se hundirá bajo el pesado coturno del héroe o del semi-dios”. Pues para Tanizaki, lo mismo que para la estética simbólica del teatro *Noh* y del *Kabuki*, el estudio del personaje no consiste tanto en la psicología de los sentimientos como en la anatomía de las formas.

⁵ Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, trad. Andrés Sánchez Pascual, 1973, Madrid, Alianza.