

Natsume Sōseki: pensamiento poético y literatura

Elena Castro Martínez¹

Recibido: 31 de enero de 2022 / Aceptado: 17 de mayo de 2022

Resumen. A través de una profunda revisión de la producción literaria del escritor japonés Natsume Sōseki (夏目漱石, 1867-1916), este artículo pretende recoger y analizar el pensamiento poético que el propio autor explica o deja entrever en algunas de sus obras, sobre todo en sus primeros trabajos. Es decir, cuál era su idea de literatura, qué quería aportar él y qué mecanismos utiliza para conseguirlo. Para ello, la presente investigación destaca cuáles son los elementos de ruptura que ubican su obra dentro de la nueva novela a partir de una profunda y original disertación de *Soy un gato* (吾輩は猫である, 1905). Por otra parte, partiendo de una de sus propias teorías, se pretende ubicar a Sōseki como uno de los autores que trabajan el género de novela lírica.

Así pues, este estudio se ha abordado desde una perspectiva comparatista para poder relacionar algunos de los aspectos presentes en las obras de Sōseki bajo el punto de vista de otras corrientes literarias con el objetivo de reivindicar la figura del escritor y situarlo dentro de la historia literaria como otro de los autores que, aunque desde Japón, contribuyeron a la ruptura de la novela tradicional y a la formación del nuevo género.

Palabras clave: Natsume Sōseki; literatura, modernismo literario, novela tradicional, novela lírica

[en] Natsume Sōseki: poetic thinking and literature

Abstract. Through a depth review of the literary production of the Japanese writer Natsume Sōseki (夏目漱石, 1867-1916), this article aims to collect and analyse the poetic thought that the own author explains or suggests at some of his works, especially at the beginning of his career as a writer. That is, what was his idea of literature, what did he want to contribute and what mechanisms did he use to achieve it. Therefore, this research highlights the elements of rupture that place his literary work within the new novel based on a profound and original dissertation in *I'm a cat* (吾輩は猫である, 1905). Furthermore, based on one of his own theories, it is intended to place Sōseki as one of the authors who work in the lyrical novel genre.

Because of that, this study has been composed from a comparative perspective in order to be able to relate some of the aspects present in Sōseki's works from the point of view of other literary currents with the aim of vindicating the figure of the writer and placing him within literary history as another of the authors who, although from Japan, contributed to the rupture of the traditional novel and the formation of the new genre.

Keywords: Natsume Sōseki, literature, modernist literature, traditional novel, lyrical novel

Sumario: 1. Introducción. 2. Transformación literaria de Meiji y narrativa europea finisecular: 2.1. La perspectiva nipona. 2.2. Surgimiento y primeros pasos hacia la nueva novela. 3. Natsume Sōseki: carácter, gusto y estilo: 3.1. Primeras influencias. 3.2.1. El oro, el cuco y la piedra. 3.2. La desventura en Londres y sus consecuencias poéticas: la confluencia de las formas. 4. Natsume Sōseki y la novedad de *Soy un gato* (1905): 4.1. Un narrador desafiante. 4.2. Construcción y deconstrucción de la novela. 5. Lirismo y sensibilidad en Natsume Sōseki: 5.1. Las novelas *yoyū* y su concepción estética. 5.2. La novela lírica. 6. Conclusiones.

Cómo citar: Castro Martínez, E. Natsume Sōseki: pensamiento poético y literatura, en *Mirai. Estudios Japoneses*, 6, 2022, 245-255.

1. Introducción

A día de hoy, al buscar información sobre el escritor japonés Natsume Sōseki (夏目漱石, 1867-1916), una de las acepciones más comunes que aparecen junto a su nombre es la de padre o precursor de la novela moderna japonesa. Por supuesto, esta concepción generalizada sobre el autor no es arbitraria y debe de estar basada en un algún tipo de fundamento férreo, pero como normalmente no suele ir acompañada de esa explicación que justifique el merecimiento de dicho título, es inevitable que comiencen a surgir una serie de cuestiones: ¿A qué se debe esta consideración del autor? ¿Qué significa novela moderna y qué diferencia hay con la tradicional?

¹ E-mail: elena.ccm13@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4872-1109>

Parte del cuerpo de este artículo pertenece al Trabajo Fin de Máster del Máster Oficial en Estudios de Asia Oriental de la Universidad de Granada, el cual fue presentado en el curso académico 2019-2020 por dicha autora.

¿Y en Japón? Así, en un intento por hallar la respuesta de estas y muchas otras preguntas, es como se produce el nacimiento del presente artículo.

Natsume Sōseki, sigue siendo hoy en día una de las figuras más relevantes de la literatura japonesa y, precisamente por eso, resulta complicado dar con algún aspecto que no haya sido tratado o estudiado anteriormente. Aunque esto también puede suponer una ventaja, ya que hay numerosos trabajos sobre su persona y obra desde los que se puede iniciar una nueva línea de investigación, como es el caso. Gracias al estudio de la literatura comparada, actualmente es posible establecer una conexión entre algo tan lejano y aparentemente distinto como pueda ser la obra de Sōseki y la nueva narrativa que ciertos autores comenzaron a desarrollar en la Europa de 1900. Pero, ¿esa relación sería fructífera? Si en la realidad sucediera dicho encuentro y Sōseki pudiera entablar una conversación e intercambiar ideas con todos esos escritores y eruditos, ¿de veras saldrían a la luz esos puntos en común? Aunque eso nunca se podrá llegar a saber, el fin de este artículo es demostrar que al menos existe la posibilidad.

2. Transformación literaria de Meiji y narrativa europea finisecular

2.1. La perspectiva nipona

Desde su forzada apertura al mundo y el sucesivo inicio de la Era Meiji (1868-1912), Japón emprendió a pasos agigantados un camino de absoluta transformación a imagen y semejanza de las grandes potencias occidentales. Precisamente por actuar siguiendo un referente y no experimentar el cambio directamente, muchos han considerado que el nipón no fue tanto un caso de modernización, sino más bien de occidentalización². No se trataba de hacer una mera copia, sino de absorber al máximo los conocimientos provenientes del exterior e incorporarlos dentro de un sistema propio. Es decir, repetir ese *modus operandi* de ingerir y digerir característico de los dos grandes intercambios culturales anteriores.

Según la teoría de flujos y reflujos propuesta por Carlos Rubio en *Claves y textos de la literatura japonesa: Una introducción* (2007), a lo largo de su historia, Japón ha experimentado tres momentos de apertura durante los cuales ha entrado en contacto con el exterior, ha recibido su influencia (flujo) y, tras un proceso de asimilación selectiva, ha incorporado la nueva información a su propia identidad cultural (reflujo). El primer flujo tuvo lugar entre los siglos IV y IX, el segundo entre el XII y el XVI y el tercero comenzó con la Restauración Meiji (1868) y sigue activo en la actualidad³. Así pues, este proceso no fue superficial, un lavado de cara hacia fuera, sino que el cambio se produjo a todos los niveles y profundidades; ocasionando así que la mayor de las devastaciones se diera de manera interna y afectase directamente al corazón del pueblo japonés, como quedará reflejado en las obras literarias y demás composiciones artísticas creadas a lo largo de este periodo.

En esta nueva absorción de influencias, la premisa japonesa consistió en estudiar y practicar una ilustración de corte occidental con el fin de alcanzar su mismo nivel cultural, el cual era considerado en algunos aspectos superior⁴. Así pues, la fiebre por el conocimiento extranjero se extendió desde las grandes ciudades hasta el interior del país y dio comienzo la gran transformación hacia la modernidad. Fue durante estos años cuando se produjo un interés masivo por el aprendizaje de las lenguas europeas y la traducción de sus textos, práctica que abrió la puerta hacia un horizonte literario desconocido hasta el momento y que revolucionaría por completo el mundo de las letras japonesas.

Al principio, los escritores todavía trabajaban sus obras en sintonía con el gusto dominante de las últimas décadas del periodo anterior, Edo (1600-1868), pues se había mantenido a pesar de todos los cambios y el público de la época seguía disfrutándolo como antes. Sin embargo, a ojos del gobierno, esa literatura no era más que un entretenimiento al servicio del pueblo, libre de utilitarismos que pudieran fomentar el ansiado progreso. Presionados desde arriba, muchos de los literatos se vieron obligados a abandonar su antiguo estilo y abrazar las nuevas corrientes que Occidente traía consigo. El yo moderno, la subjetividad, el amor romántico o la figura del narrador omnisciente fueron algunas de las nociones culturales y aspectos técnicos que fluyeron de una literatura a otra para incorporarse a las letras niponas por primera vez⁵.

En 1885, Tsubouchi Shōyō (坪内逍遙, 1858-1935) publicó un tratado sobre literatura titulado *La esencia de la novela* (小説神髓) donde animaba a los escritores japoneses a que se alejaran del *gesaku* (戯作)⁶ y se amoldaran al estilo de las grandes novelas de Occidente, principalmente las de corte realista. Pero, a pesar del intento, el primer movimiento que realmente lideró la escena literaria japonesa del momento fue el Romanticismo predicado por Mori Ōgai (森鷗外, 1862-1922). El Realismo no empezó a desarrollarse de nuevo hacia, aproximadamente, 1900. Aunque ya superado por el Naturalismo del francés Émile Zola (1840-

² Rubio, *Claves y textos de la literatura japonesa*, 174.

³ *Ibid.*, 41.

⁴ *Ibid.*, 625.

⁵ *Ibid.*, 626.

⁶ *Gesaku* (戯作) es el término general que hace referencia a toda la producción literaria cuyo fin es el entretenimiento popular.

1902), el cual destacó notablemente y creó escuela propia, desde entonces hasta los últimos años de Meiji e incluso los de Taishō (1912-1926). No obstante, también es cierto que no todos los intelectuales estaban dispuestos a subirse en el ferrocarril de la modernidad y manifestaron su desacuerdo posicionándose en la corriente anti-naturalista, defensora de volver la mirada hacia la estética tradicional japonesa.

2.2. Surgimiento y primeros pasos hacia la nueva novela

Paralelamente, a finales del siglo XIX y los primeros años del XX, en Europa fueron surgiendo un nuevo tipo de novelas que rompieron de golpe con el panorama literario de la época. La llamada crisis finisecular se originó a causa de una doble revolución científica y filosófica. Una serie de nuevos descubrimientos y teorías derribaron por completo las bases del conocimiento científico y el pensamiento universal, que hasta entonces se creían inamovibles. La incertidumbre se apoderó de la realidad, donde ya nada podía considerarse un absoluto y todo era cuestionable. El cambio fue absolutamente radical, se produjo una nueva concepción del mundo y, a través de ella, los novelistas intentaron hacerse un hueco en él probando todo tipo de formas que rompieran la tradición que venía imperando desde hacía décadas, donde «Por novela tradicional se entiende todo el conjunto de novelas escritas en el siglo XIX y cuyo modelo es la obra de Balzac»⁷.

El mundo había explotado como una pompa de jabón y Japón, que ya no estaba aislado, también se vio afectado por la salpicadura. El impacto no fue tan fuerte como en Occidente, pues, en realidad, el país ya había vivido su propio estallido con la llegada de Meiji. Aun así, allí también percibieron el efecto de la nueva onda expansiva y sus consecuencias, las cuales consiguieron acentuar todavía más el conflicto entre tradición y modernidad que seguía atormentando a la sociedad japonesa.

La muerte del universo desencadenó otras muertes metafóricas, como la de la propia novela. Los escritores modernistas fueron quienes cuestionaron abiertamente el género narrativo y se aventuraron a crear uno nuevo. Consideraban que la gran novela era aquella que conseguía romper el molde que la encorsetaba, se desprendía de su recorrido anterior y partía en busca de un cambio nuevo. Así pues, comenzó el juego experimental de la que se convertiría en la nueva novela.

A modo de apunte, cabe mencionar la diferencia entre novela modernista y novela moderna. La primera corresponde a un periodo de tiempo concreto—corto, pero fructífero—situado entre la crisis del realismo y la novela vanguardista, a partir de 1890 y hasta 1920, aproximadamente; mientras que la segunda hace referencia a la modernidad en un sentido más amplio y también puede designar la novela contemporánea en general⁸. Existen todo tipo de novelas modernistas y pueden ser muy diferentes las unas de las otras, al igual que el estilo de sus autores, pero todas comparten esa ruptura con el patrón realista que predominaba anteriormente.

En estas nuevas obras, el clásico narrador omnisciente se sustituye por uno o varios narradores focalizados, cada cual con su propio punto de vista y postura a la hora de relatar los acontecimientos. Se produce una autoconciencia narrativa y, de forma deliberada, el nuevo narrador juega a ser quien quiere ser; aparece como omnisciente, desaparece, se convierte en observador e incluso puede llegar a figurar como el protagonista de la novela. Además, es capaz de interrumpir la narración a su antojo para reflexionar sobre otro tipo de cuestiones, como el propio acto de escribir. Suele apelar directamente al lector, quien ha dejado a un lado su pasividad y participa de manera activa en la obra, puesto que es él quien debe completarla otorgándole un sentido final. El argumento, el motor de la novela tradicional, es intencionadamente desprestigiado y queda relegado a un segundo plano, en el caso de no haber sido eliminado por completo⁹. Por otra parte, la aparición de la yuxtaposición temporal y el paulatino cambio en la concepción espacial, propiciaron la coexistencia de distintos tiempos y espacios dentro de una misma obra.

Los personajes, abandonados por el narrador, ahora van completamente a la deriva sin sus palabras guía. La única manera de sobrevivir como entes de ficción es asumir el control y autodefinirse mediante sus palabras y acciones. Muchos recurrirán al monólogo interior o corriente de conciencia para dejar fluir sus pensamientos de una manera aparentemente espontánea, pero lo que digan, piensen o hagan no siempre coincidirá dado la contradicción de su propia naturaleza. La fragmentación de la novela es tal que hasta el héroe o heroína desaparece. Ya no son los grandes protagonistas de antes, rigurosamente definidos mediante una serie de atributos y capacidades únicas que les otorgaba su característica individualidad y les hacía destacar frente al resto. No, ahora han perdido todo eso, parecen estar a medio construir y podrían ser cualquiera. Se cuestiona el papel de personaje principal y poco a poco será sustituido por una figura colectiva, donde no habrá uno, sino múltiples puntos de vista¹⁰.

Todos estos nuevos conceptos llegaron hasta el país del sol naciente a través de varias vías de comunicación y una de ellas, quizá la más impactante, fue la del contacto directo. En plena carrera astronómica hacia el

⁷ Onieva Morales, “Novela tradicional frente a novela actual...”, 157.

⁸ Butt, “Modernismo y *Modernism*...”, 39-59.

⁹ Onieva Morales, “Novela tradicional frente a novela actual...”, 157-173.

¹⁰ *Ibid.*, 157-173.

cambio y la modernización, el gobierno japonés lanzó un programa de becas para que gente intelectualmente preparada estudiara en algunas de las universidades extranjeras más prestigiosas de la época con el objetivo de incluir los aspectos más relevantes de la cultura occidental en la suya propia. Fueron estos escolares los que se toparon de lleno ante una coyuntura intelectual desmoronada que intentaba reconstruirse. No era una escena que pudieran presenciar como simples espectadores y desde una distancia prudencial, porque ahora se encontraban en medio del escenario y la estaban viviendo en sus propias carnes. Aunque no todos los becados japoneses se enfrentaron a las mismas circunstancias ni vivieron su estancia con la misma intensidad, la experiencia no fue indiferente para ninguno y, de una manera u otra, seguiría acompañándolos de por vida.

Uno de los seleccionados por el Ministerio de Educación para formar parte del programa de becas y profundizar sus conocimientos en Lengua y Literatura Inglesa fue Natsume Sōseki. Sin embargo, él mismo diría que aquellos dos años en Londres fueron los más desgraciados de su vida¹¹. Allí no fue feliz y probablemente se arrepintió de haber aceptado el intercambio, pero fue una oportunidad única que le permitió vivir el cambio de primera mano y, lo que es más importante, pudo leer el fruto que este estaba empezando a dar. Como señaló Carlos Rubio en *El gran topless de la novela japonesa moderna*, conferencia impartida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada el 30 de marzo de 2017: «Para muchos japoneses, Sōseki todavía evoca el conflicto latente en el Japón de hoy que existe entre modernidad y tradición»¹².

3. Natsume Sōseki: carácter, gusto y estilo

3.1. Primeras influencias

Al hablar de Natsume Sōseki resulta inevitable hacerlo también de Masaoka Shiki (正岡子規, 1867-1902), amigo íntimo, poeta y uno de los revolucionarios de las letras japonesas. Shiki era un gran apasionado del haiku y *waka* (和歌)¹³, por lo que decidió especializarse en Literatura Japonesa y, a diferencia de él, Sōseki optó por estudiar Literatura Inglesa, aunque siempre sintió predilección por las letras clásicas que había aprendido en la escuela y seguiría escribiendo poesía en chino hasta el final de sus días. Durante aquellos años de juventud, los dos amigos se dedicaron frenéticamente a componer versos que luego intercambiaban para corregir errores o alabar la originalidad de sus expresiones, por lo que ambos acabaron influyéndose mutuamente en la lírica. De hecho, fue Shiki quien instruyó a Sōseki en el arte del haiku y sus complicadas normas de composición, creaciones que más tarde incorporaría dentro de sus novelas como un elemento más de la narración en prosa.

Shiki murió en 1902, varios años antes de que su amigo publicara su primera novela, así que apenas pudo llegar a leer unas pequeñas pinceladas en comparación a todo lo que vendría después en su carrera literaria. Aun así, conocía muy bien el talento que desprendía la escritura de Sōseki, entonces desconocida por el público, y no dudó en hacérselo saber. A raíz de leer *Boku setsu roku* (木屑録), un diario de viaje redactado por Sōseki en 1891 al estilo de los escritos en chino clásico o *kanbun* (漢文), Shiki decidió encargarse del epílogo y en él mencionó que su amigo era «el genio más grande que Japón ha tenido en estos diez mil años»¹⁴.

3.1.1. El oro, el cuco y la piedra

Enfermo de tuberculosis, Masaoka Shiki no tuvo la oportunidad de vivir tanto como para llegar a ver publicada una novela de Sōseki, leerla y ejercer su papel de crítico literario como solían hacer en sus intercambios poéticos. Pero, paradójicamente, Natsume Kinnosuke (夏目金之助)¹⁵ nunca se hubiera convertido en Natsume Sōseki si no hubiera sido por él. Mucho antes de que este nombre fuera uno de los más populares en la escena literaria japonesa del momento, en 1889, Shiki compuso una colección de poemas en estilo chino y haiku titulado *Nana kusa shū* (七草集) que distribuyó entre sus compañeros de clase para que apuntaran su opinión al final de la obra. Entre ellos estaba el joven Kinnosuke, quien decidió escribir unas breves palabras en chino y las firmó como «Sōseki». Aquella fue la primera vez que utilizó su famoso seudónimo literario, una práctica muy habitual entre los escritores japoneses, entonces e incluso a día de hoy; de hecho, «Shiki» también lo era¹⁶. En ese aspecto, que Sōseki utilizara un nombre artístico no resultaba nada extraño, pero la elección de aquel nombre en concreto quizá fuera la manifestación de algo mucho más profundo y, a pesar de que su nombre de cuna siguió siendo Kinnosuke, el paso del tiempo haría que el oro perdiera su brillo ante la piedra¹⁷.

¹¹ Natsume, *Theory of Literature*, 48.

¹² Rubio, «MODERNISMO LITERATURA JAPONESA» 37:03.

¹³ *Waka* (和歌) literalmente significa «poema japonés». Se denominó así durante el periodo Heian (794-1185) para marcar la diferencia con el *kanshi* (漢詩), la poesía escrita puramente en chino.

¹⁴ *Tohoku University Library*

¹⁵ Así se llamaba realmente el célebre escritor, Sōseki era su seudónimo literario.

¹⁶ El nombre real del poeta era Masaoka Tsunenori (正岡常規). *Shiki* (子規) y significa «pequeño cuco».

¹⁷ *Kin* (金), el primer kanji de Kinnosuke (金之助), significa «oro»; mientras que el *seki* (石) de Sōseki (漱石) es «piedra».

El término *sōseki* (漱石) proviene de *sōseki chinryū* (漱石枕流), un proverbio de procedencia china que hacía referencia a las personas «obstinadamente reacias a aceptar la derrota»¹⁸. Tal vez escogiera ese seudónimo como un reflejo de su propia personalidad, pero lo que sí demuestra con él es el amor que sentía por la literatura china. Nunca la dejó de lado, a diferencia de la mayoría de escritores coetáneos que se lanzaron de lleno a las letras occidentales y acabaron olvidando cuáles eran sus raíces: el origen. En ese sentido, puede que la elección de «Sōseki» esté vinculada a esa determinación tan característica de la juventud; creer y mantenerse fiel a ciertos principios, esté uno equivocado o no. Y eso también tiene algo que ver con la forma de ser del autor, en cuanto a su independencia por no seguir a nadie y emprender su propio camino; al fin y al cabo, lo que le hizo destacar por encima de los demás.

A modo de anécdota, cabe mencionar el episodio de su etapa en Matsuyama, donde ejerció como profesor de inglés en el instituto de enseñanza secundaria de la prefectura de Ehime durante el curso escolar 1895-1896. Renunciar a una vida de enseñanza en Tokio, la gran capital que lo vio nacer, y marcharse a una ciudad de provincias fue una decisión que sorprendió a todos sus allegados y pronto se propagó el rumor de que la causa se debía a un desengaño amoroso. Sin embargo, Komiya Toyotaka (小宮豊隆, 1884-1966), uno de sus discípulos más queridos, reveló años más tarde que el propio Sōseki le había contado que en realidad lo hizo movido por «el espíritu de renunciar a todo»¹⁹. Y esto, «tal vez fue un acto de desafío, una forma de mostrar su desprecio por los criterios de éxito comúnmente sostenidos»²⁰. Teniendo en cuenta que la nueva novela surgió en Occidente por el rechazo a lo que se había establecido como norma y dictaba lo que era en esencia una novela, podría decirse que la personalidad de Sōseki se encontraba en sintonía con la transformación que estaba experimentando el género narrativo en Europa.

Kinnosuke se estrenó como Sōseki por una obra de Shiki y quizá ese nombre no hubiera firmado ningún trabajo propio si no hubiera sido, de nuevo, por su amigo. Cuando Sōseki partió a Inglaterra en 1901, la enfermedad de Shiki se encontraba ya en un estado muy avanzado que lo obligaba a permanecer en cama. Al despedirse, intuyó que aquella sería la última vez que ambos se verían porque ya no seguiría con vida a su regreso, como finalmente ocurrió. Hasta el momento de su muerte, Sōseki se preocupó de enviarle numerosas cartas para animarlo y hacerle más llevaderos los días en cama. A pesar de que aquellos fueron los años más duros de su vida, las anécdotas que contaba sobre su vida en Londres desprendían todo el sentido del humor que más tarde lo caracterizaría. Shiki, que disfrutaba mucho leyéndolas, decidió recopilar unas cuantas bajo el nombre de *Noticias desde Londres* (倫敦消息)²¹ y las mandó publicar en la revista literaria *Hototogisu* (ホトトギス), donde normalmente él escribía sus poemas y no casualmente aparecería *Soy un gato* en 1905.

Una vez de vuelta en Japón, Takahama Kyoshi (高浜虚子, 1874-1959), el director de *Hototogisu*, tras la muerte de Shiki, aconsejó a Sōseki que siguiera escribiendo y publicando sus trabajos en la revista. Como fruto de su insistencia, en 1903 nació *Diario de la bicicleta* (自転車日記), un relato en clave humorística al estilo de las cartas que enviaba desde Inglaterra a su amigo, aunque este ya no lo pudo leer. Años más tarde, Komiya Toyotaka, publicó la biografía del que había sido su maestro y declaró que Shiki fue el creador del Natsume Sōseki novelista mediante las siguientes palabras: «No es exagerado decir que Shiki jugó un papel esencial para que nosotros tuviéramos a Sōseki como escritor. Incluso sin Shiki, por supuesto que Sōseki hubiera demostrado su talento de alguna otra manera. Pero si no se hubiera relacionado con Shiki, Sōseki podría haber permanecido toda su vida como el erudito que era. En ese sentido, la amistad que los unió puede entenderse como algo que estaba destinado a ser»²².

3.2. La desventura en Inglaterra y sus consecuencias poéticas: la confluencia de las formas

Becado por el gobierno japonés, Sōseki llegó a Londres en octubre de 1900 y permaneció en la capital inglesa durante los dos años siguientes. Sin embargo, como él mismo expresó, aquellos fueron los más duros de su vida e hicieron de la experiencia algo difícil de olvidar, tanto a nivel personal como intelectual. El descontento y malestar al no saber o poder encajar en una ciudad desconocida, agravó su inestabilidad mental y el único refugio donde podía aislarse del mundo lo encontró en la lectura. Así, pudo entrar en contacto directo con numerosas obras que en Japón ni siquiera se había oído hablar de ellas, al igual que de sus autores.

En el ámbito literario, al menos, su etapa londinense no fue tan negativa, ya que esta lectura masiva de obras occidentales le permitió descubrir parte de un mundo que todavía no conocía en su totalidad. Muchas de las técnicas o recursos narrativos presentes en esas lecturas se quedarían grabadas para siempre en su memoria y, más tarde, una vez hubo regresado a Japón y llegó el momento de comenzar su propia carrera literaria, consciente e inconscientemente, las fue incorporando dentro de sus obras, no a modo de copia, sino previamente moldeadas a su gusto y estilo.

¹⁸ Inoue, “Natsume Sōseki”.

¹⁹ Palabras del autor transcritas por Komiya en el primer volumen de la biografía *Natsume Sōseki* (夏目漱石, 1939) y, a su vez, recuperadas de Edwin McClellan “An Introduction to Sōseki...”, 150-208.

²⁰ McClellan, “An Introduction to Sōseki...”, 150-208.

²¹ *Tohoku University Library*

²² *Tohoku University Library*

Podría decirse que la narrativa de Sōseki sigue un *modus operandi* muy similar al que ha ido ejecutando Japón tal y como se ha podido ver a lo largo de su historia. Es decir, primero entra en contacto directo con lo externo y recibe su influencia. Entonces, asimila la nueva información incorporándola dentro de su propio bagaje cultural. Finalmente, como resultado de la unión surge algo nunca visto y totalmente novedoso: su obra. «El mérito literario que tiene Sōseki es saber canalizar una tradición literaria propia, distinguida por el exquisito lirismo y la atención a los detalles, y canalizarla en moldes de inspiración occidental; cosa que va a hacer a la perfección»²³. Esa es su principal genialidad, abrazar lo nuevo como parte de lo viejo y crear algo único con ello. Esto lo convierte en un autor complicado de encajar como parte de un movimiento literario cerrado; por una marcada independencia narrativa en comparación a la mayoría de sus contemporáneos y, sobre todo, por la gran diversidad temática y estilística que poseen sus propias obras.

En lo que se refiere a su producción literaria, generalmente aparece dividida según un patrón de trilogías elaborado por la crítica, pero estas no suelen tener en cuenta las obras publicadas durante sus primeros años como escritor. Es decir, que novelas como *Soy un gato* (1905), *Botchan* (坊つちゃん, 1906), *Kusamakura* (草枕, 1906) y relatos cortos como *La torre de Londres* (倫敦塔, 1905) o *La herencia del gusto* (趣味の遺傳, 1906), no suelen contemplarse más allá de la famosa etiqueta de «primeras obras» u «obras de juventud», aunque Sōseki estaba cerca de cumplir 40 años por aquel entonces. Precisamente, por ser las más tempranas, aún albergan ese toque experimental que se atreve a adentrarse en lo que todavía no es conocido por el autor y que, tal vez, haya conseguido dominar en obras posteriores. Esta experimentación se puede observar, aunque de distinta manera, en la primera de todas, *Soy un gato*. Pero, sobre todo, en *Kusamakura* e *Ichiya* (一夜), un relato publicado en 1905 que al parecer no fue muy bien acogido por el público del momento; hecho que, curiosamente, el famoso felino menciona en su historia.

4. Natsume Sōseki y la novedad de *soy un gato* (1905)

Publicada por entregas en la revista *Hototogisu* entre los meses de enero de 1905 y agosto de 1906, *Soy un gato* se hizo inmensamente popular entre el público de la época y sentó las bases de la futura carrera literaria del autor. Ya en esta primera obra se encuentra toda su esencia y, aunque fue Sōseki quien escribió las memorias del ilustre gato, finalmente sería el felino quien acabaría definiéndolo a él. En la actualidad, esta novela sigue siendo una de las más famosas y características del autor; no solo en el país que lo vio nacer, sino en el mundo entero. Uno de los comentarios más habituales que se pueden encontrar y leer sobre ella, incluso por parte de la crítica, es que se trata de una novela satírica cuyo protagonista es un gato que narra sus aventuras mostrando la realidad del día a día. Lo cual es cierto, pero quizá peque de superficial por no ser más que un retrato de la forma y no adentrarse en lo que es puramente contenido, en la profundidad del texto; en lo que hay más allá de las palabras.

4.1. Un narrador desafiante

«Soy un gato, aunque todavía no tengo nombre»²⁴, así comienza la novela. Desde el inicio y a través de solo una frase, ya se advierte una de esas novedades respecto a la innovación en técnicas literarias que había revolucionado el panorama europeo finisecular: la figura del narrador. Aquí, el narrador es un gato, pero no como la voz omnisciente que da cuenta de los acontecimientos, sino como el mismo autor que relata los hechos que él ha escrito. No solo revela esta condición al público rompiendo la cuarta pared que separa la ficción de la realidad, una técnica teatral que entonces no era muy común ver aplicada en novela, sino que interrumpe la narración a su antojo y desacredita a los personajes. Además, cuestiona la lógica narrativa de la obra y aprovecha para dar indicaciones sobre el propio acto de escritura y cómo este debe ser. Mediante estas pistas, el lector puede hacerse a la idea de cuál es la posición de Sōseki como escritor respecto a este tipo de cuestiones.

Pero, ¿quién habla en realidad? La figura del autor-personaje no existía según la narratología tradicional, aunque sí aparecerá como una figura añadida tras desafiarse el género. El gato insiste en que él es el autor de la novela y eso es imposible según las leyes naturales. Pero, tal y como expresa uno de los personajes de la obra, «aunque científicamente sea inexacto, tiene lógica desde el punto de vista literario»²⁵. Y esa es la razón por la que el lector da crédito a las palabras de un gato, porque así lo exige el pacto de lectura que ha establecido previamente con él. El gato es el animal perfecto para realizar el papel de narrador-personaje, observa atenta y sigilosamente todo lo que ve, escucha las conversaciones que tienen el resto de personajes y las relata sin perderse un mínimo detalle. Las transcripciones son tan precisas que el lector llega a olvidar por completo al felino y su continua presencia en la escena.

²³ Rubio, «MODERNISMO LITERATURA JAPONESA», 01:13:21.

²⁴ Natsume, *Soy un gato*, 7.

²⁵ *Ibid.*, 316.

Antes siquiera de que Sōseki hubiera empezado a escribir sobre el ilustre gato, el crítico y novelista Uchida Roan (内田魯庵, 1868-1929) publicó en 1901 un breve relato titulado *Historia de un perro* (犬物語), donde, curiosamente, el narrador también posee cuatro patas y le falta el nombre. Además, «en las primeras líneas que abren la narración, el perro describe su nacimiento [...] y cómo quedó huérfano siendo un cachorro de dos meses»²⁶, un comienzo similar al de *Soy un gato*. Por otra parte, en enero de 1900, Masaoka Shiki publicó un ensayo titulado *Perro* (犬)²⁷ donde abordaba el tema de la reencarnación, asunto que también incorporaría su amigo a la obra²⁸. Teniendo en cuenta la proximidad de las fechas y la similitud entre las obras, tal vez, Sōseki encontrara en ellas cierta inspiración para el desarrollo de su futura novela.

Sin embargo, esta no es una novela al uso y tampoco lo es el comportamiento de su narrador; además, romper la cuarta pared y apelar al lector implica una mínima consciencia como ente de ficción o producto artístico. Teniendo en cuenta que la novela se publicó por entregas, puede resultar verosímil que el gato tenga un margen de tiempo para decidir qué anécdota contar en cada momento, redactarla relajadamente y publicarla en Hototogisu. Aun así, no es posible que hiciera lo mismo con la entrega final, al menos en lo que respecta a las últimas frases que cierran la obra, porque está describiendo su propia muerte. Y esto es algo que rompe esa lógica narrativa de la que se hablaba, a no ser que lograra engañar a la muerte y esté escribiendo desde una de las seis vidas restantes que le quedan. En caso contrario, quizá lo haga desde el otro mundo, el reino de los gatos. O, como última opción, se produjo la reencarnación que aparece comentada en la obra y entonces publicó la entrega final desde otro cuerpo, algo que dificultaría la fidelidad del título si ya no fuera un gato. De igual manera, no es posible que un animal escriba una novela en la realidad, por muy erudito que fuera este felino sin nombre.

Efectivamente, esto es un juego del autor real, no el gato, que rompe la frontera entre ficción y realidad. Sōseki incluso se inserta a sí mismo dentro de la ficción al ser nombrado por uno de los personajes como si él no fuera quien está detrás de esas palabras. En la obra, lo critican a él como escritor y también su relato corto titulado *Una noche* que realmente se había publicado en esas fechas y que el público no entendió debido a su extraña complejidad. Pero, aunque esto ocurriera ciertamente fuera de la obra, al incluir la anécdota dentro de ella, la realidad se convierte en material de ficción; a pesar de que Sōseki sí sea su autor verdadero y no el gato sin nombre el que escribe esa ficción.

Hacia el final de la novela se produce un hecho significativo: el gato narrador cita la obra *Opiniones del gato Murr*, escrita por E.T.A. Hoffman y publicada entre 1820 y 1822. Resulta llamativo que la nombre, pero, sobre todo, que lo haga cuando la novela está a punto de terminar. No está muy claro si Sōseki conocía la existencia de este otro gato antes de crear al suyo o si, por el contrario, se inspiró en él para hacerlo. Posiblemente, que un gato se convirtiera en una figura narrativa supuso un verdadero shock para el público alemán de principios del siglo XIX y, si Sōseki lo llegó a leer, también debió experimentar la misma sensación. Igualmente, aunque Hoffman fuera pionero en presentar su obra de esta manera, un siglo después seguía siendo un recurso literario totalmente novedoso y en sintonía con los otros cambios que viraban el rumbo hacia la nueva novela.

4.2. Construcción y deconstrucción de la novela

«Soy un gato, aunque todavía no tengo nombre». Vuelta a las primeras palabras de la novela, pero esta vez debido a una segunda revelación que nada tiene que ver con la anterior. La oración original en japonés es *Wagahai wa neko de aru. Namae wa mada nai* (吾輩は猫である。名前はまだ無い。). Los dos verbos aparecen expresados en su forma de presente²⁹ y el adverbio «todavía» también hace referencia al mismo momento de la enunciación. Pero, ¿cuál es el plano temporal desde el que se han expresado estas palabras? ¿El que se corresponde con el momento de escritura de la primera entrega o el de la última desde un supuesto más allá?

El propio Sōseki desveló que su idea inicial era escribir un relato corto que se publicara en una única entrega, pero acabó convirtiéndose en una extensa novela porque Kyoshi, el editor de la revista, le animó a continuar la historia y él siguió escribiendo «hasta que se hizo así de larga»³⁰. Al conocer la intención del autor, el lector puede entender que esas palabras están designando la realidad que abarca la primera entrega, que sería la obra original. Sin embargo, el gato sigue sin tener nombre en las partes añadidas y eso contribuye a que la ambigüedad se mantenga hasta incluso después del final.

Que el gato no tenga nombre también resulta una cuestión interesante. De hecho, en enero de 1909, Sōseki publicó en el periódico Asahi (朝日新聞), donde estuvo trabajando como novelista asiduo desde 1907, un relato de unas 12 páginas que llevaban por título *La tumba del gato* (猫の墓). En ellas, el autor describe el

²⁶ Skabelund, *Empire of dogs*, 85.

²⁷ Publicado por primera vez el 10 de enero de 1900 en la revista Hototogisu Vol. 3, No. 4.

²⁸ Tanto *Historia de un perro* (1901) como *Perro* (1900) aparecen en *El Japón de los perros* (2020), una recopilación de once relatos de diferentes autores que giran alrededor de este animal.

²⁹ Aunque el idioma japonés no diferencia entre los tiempos verbales de presente y futuro, aquí el adverbio *mada* (まだ), cuyo significado en español corresponde a «todavía», está haciendo una referencia directa a la momentaneidad implícita del presente.

³⁰ *Tohoku University Library*

momento de la muerte del gato real en el que se inspiró para crear al narrador de su primera novela. Al igual que en la ficción, este felino nunca tuvo nombre en la realidad, pues Sōseki se refiere al animal como «él».

Además del apelativo «gato», en la novela no lo llaman de ninguna manera porque nadie ha considerado que sea digno de poseer un nombre propio. Eso lo convierte en un ser anónimo, igual que los narradores omniscientes tradicionales, pero él sí está presente en la obra junto al resto de los personajes, a pesar de que su presencia pase inadvertida en numerosas ocasiones. La obra no es una narración escrita en falsa clave autobiográfica donde aparecen ordenados cronológicamente todos los acontecimientos que han ocurrido en la vida del gato, sino los que él ha decidido contar y publicar como novela por entregas. Es decir, que el gato únicamente ha seleccionado las vivencias que a su juicio podían funcionar como material literario y las ha transformado en el relato. Por tanto, la obra se construye mediante la unión de esos fragmentos sueltos que el felino ha decidido contar y, como los episodios no siguen un hilo conductor determinado, aunque sí están ordenados cronológicamente, se produce un vacío de información que altera la linealidad temporal creando fisuras en la propia narración, algo inaudito para la novela de corte tradicional.

De lo que no hay duda es que en la obra conviven distintos planos espaciales con temporalidad propia. Podría decirse que existe una primera realidad extratextual donde se situaría Natsume Sōseki como escritor y cada uno de los lectores que han sostenido la novela entre sus manos; por tanto, la línea temporal de este plano permanecería abierta desde 1905 hasta la actualidad. Por debajo de esto, empezaría la realidad literaria y esta se dividiría en dos planos distintos. El primero se corresponde al misterioso lugar desde donde el gato relata la historia y la publica por entregas. Por lo que la temporalidad de este plano abarcaría el momento de composición de la novela escrita por el gato, la selección del material que se va a contar y su narración posterior. Por último, en el segundo plano de la realidad literaria se encontraría la novela en sí: el contenido de la narración, donde habitan los personajes y se desarrollan los acontecimientos. Aquí, la línea temporal comprende los dos años de vida del gato, desde su nacimiento hasta el momento de su muerte. Esta supone el fin de su vida, pero no el final de la narración porque esta se completa posterior e inexplicablemente desde el otro plano literario.

El profesor Edwin McClellan (1923-2009), reputado niponólogo y experto en materia sosekiana, comentó en *An Introduction to Sōseki* (1959) que, al haberse publicado *Soy un gato* por entregas, «estrictamente hablando no es una novela, sino una serie de episodios muy desiguales en mérito y vagamente encadenados. En su totalidad, por tanto, no puede considerarse un trabajo verdaderamente serio»³¹. No obstante, dado que el propio autor se refería a ella como *shōsetsu* (小説), el término equivalente en japonés para la novela de corte europeo³², quizá McClellan estaba equivocado al afirmar que se trataba de algo diferente.

Por su parte, Virginia Woolf (1882-1941) escribió que «no existe esa cosa llamada *novela*»³³, argumento que desmiente y contradice las palabras anteriormente expuestas por McClellan en las que el crítico afirma que *Soy un gato* no puede considerarse un trabajo serio por no amoldarse a las características de su género.

Ciertamente, esta no es una obra que siga las normas de escritura establecidas por la novela tradicional del siglo XIX, dato que no menciona el profesor, puesto que algunos de los aspectos narrativos que la componen suponen un desafío directo a su propio género. Aun así, seguirá siendo una novela; no en el sentido tradicional, pero sí novela. Y esa será una de las grandes aportaciones de Natsume Sōseki a la literatura universal. Aquí, como en muchas otras de sus obras posteriores, se convierte en un escritor experimental que evita los convencionalismos del género y, al mismo tiempo, lo moldea otorgándole su sello personal.

Por otra parte, además de la figura del narrador, la autoficción, la temporalidad fragmentada o la coexistencia de diferentes planos narrativos, en *Soy un gato* también aparecen otros elementos novedosos que siguen muy de cerca la nueva corriente literaria que estaba surgiendo en la Europa de finales y principios de siglo: el monólogo interior, el tratamiento del espacio, la descripción del paisaje y cómo este pasa de ser un mero fondo para adentrarse de lleno en la novela cubriéndolo todo. Aunque esto último se puede apreciar con mayor claridad en *Kusamakura* (1906), una obra al servicio de la belleza en su búsqueda desesperada por encontrar el ideal artístico en una realidad lo más alejada posible de la contaminación humana.

5. Lirismo y sensibilidad en Natsume Sōseki

5.1. Las novelas *yoyū* y su concepción estética

En 1908, Takahama Kyoshi, poeta de haiku, discípulo de Masaoka Shiki y director de Hototogisu, publicó una antología titulada *Keitō* (鶏頭) y Sōseki se encargó de escribir el prefacio de la obra. Ahí es donde introduce el término *yoyū* (余裕), que podría traducirse como «calma», «serenidad» o «tranquilidad», aunque su significado implica algo más profundo. Aplica esa noción de *yoyū* a la obra literaria y hace una división entre las novelas

³¹ McClellan, “An Introduction to Sōseki...”, 166.

³² *Shōsetsu* (小説), la palabra que designa «novela» en japonés, no se utiliza en esta lengua hasta finales del siglo XIX, cuando se busca un término posible para traducir del término inglés *novel*, el francés *roman*, etc. En Rubio, “*Claves y textos de la literatura japonesa*”, 279.

³³ Virginia Woolf. “¿Qué es una novela?...”, 161-164.

que la poseen (*yoyū no aru shōsetsu*, 余裕のある小説) y las que no (*yoyū no nai shōsetsu*, 余裕のない小説); se refiere a estas últimas como «novelas con toque» (*fireru shōsetsu*, 触れる小説) y las deja relegadas en un segundo plano para centrarse en las que no tocan nada, las puramente *yoyū*³⁴. Estas son novelas creadas por y para el deleite, así que carecen de fines utilitarios o instructivos porque su único propósito es el consumo estético. El tiempo se detiene, no urge; todo está al servicio del placer y el propio acto de lectura se convierte en una experiencia dominada por el *yoyū*³⁵. Además, Sōseki establece dos términos para referirse a este tipo de literatura: *teikai shumi* (低徊趣味) y *haimi zenmi* (俳味禅味).

Por un lado, *teikai shumi* se aplica a una novela sin argumento cuyo foco únicamente alumbra las descripciones de las acciones que el protagonista realiza en un momento específico. La noción de causalidad queda fuera del espacio narrativo, por lo que esta literatura es estática, asociativa y atemporal. Para darle forma a esta idea, Sōseki mira muy de cerca la escuela *Shaseibun* (写生文), fundada por su amigo Masaoka Shiki, que revolucionó el panorama literario japonés de principios de siglo. El término *shaseibun* significa «boceto en prosa» y es una técnica compositiva que intenta representar el objeto según se concibe en la mirada del artista. Para ello, es preciso realizar una observación desacelerada y elaborar un estilo descriptivo rico en detalles para poder captar la fugacidad de ese instante que se mira³⁶. Por otra parte, el escritor define *haimi zenmi* a través del budismo zen en lo que respecta al distanciamiento de los asuntos mundanos y al desprendimiento de lo material. En este tipo de obras, el enfoque también se presencia en la observación atemporal del paisaje natural y el comportamiento humano.

El propio Sōseki revela la presencia de este principio estético característico del *yoyū* en algunas de sus obras, pero sobre todo en *Kusamakura* (1906). Y explica que su objetivo era dibujar una novela anti-naturalista³⁷ sin argumento y sin desarrollo, una novela pictórica que evite cosas impuras y desagradables para aliviarle las penas de la vida al lector y alimentarlo de un sentimiento de belleza³⁸. Uno de los aspectos más importantes a destacar es que el autor se refiere a esta obra como «novela haiku» (*haikuteki shōsetsu*, 俳句的小説), así que podría decirse que está creando un género nuevo que aúna la prosa y la lírica dentro de un mismo todo; es novela, pero también poesía, así que se debería leer y analizar desde una óptica nueva que se encuentre a medio camino entre los dos: la novela lírica.

5.2. La novela lírica

La llamada novela lírica, o novela-poema para algunos, fue una de estas corrientes finiseculares que se atrevieron a desafiar su propio género. El crítico literario Ralph Freedman fue pionero en dar forma a este concepto a través de la teoría que publicó en 1963 bajo el título *The Lyrical Novel. Studies in Herman Hesse, André Gide and Virginia Woolf*. En esta obra analiza a una serie de novelistas de diferentes épocas y corrientes literarias, pero que presentan ciertos rasgos más cercanos a lo poético que a lo prosaico en algunas de sus obras. Define la novela lírica como «género híbrido que utiliza la novela para aproximarse a la función del poema»³⁹. Por su parte, en España, Darío Villanueva publicó *La novela lírica* (1983), manual que contenía un artículo homónimo escrito por Ricardo Gullón; y, aunque difieren en algunos puntos, ambos establecieron algunos rasgos que explican cómo este tipo de novela intenta recuperar todos los elementos que definieron el cambio de la novela del siglo XIX a la moderna del XX. En su teoría, Villanueva remarca que «en gran medida ésta no es otra cosa que la novela renovadora de los cánones precedentes»⁴⁰.

Como su propio nombre indica, una novela es lírica cuando el lirismo se lleva al extremo y la poesía eclipsa a la prosa entrando y tiñéndolo todo, mientras que la acción queda relegada a un segundo plano. Son obras que se construyen a base de detalles o sugerencias; a veces lo que no se expresa vale igual que lo que se expresa. Todo cuenta de la misma manera, es importante sugerir a la imaginación y sugerir los grandes detalles. El paisaje, además de ser el escenario donde transcurren los acontecimientos, se transforma en el reflejo de las sensaciones que experimentan los personajes y consiguen llegar hasta el lector. Es un mundo de insinuaciones y evocaciones, pues todo está al servicio de los cinco sentidos y el lector se adentra en cada historia a través de ellos, no de la acción. Para Freedman: «el novelista lírico reconcilia la sucesión en el tiempo con la acción instantánea de la lírica»⁴¹. Además, «La lírica [...] tiende a recrear un instante, a privilegiar el momento, y el poema ha de presentarse como algo completo, como una unidad abarcable en su lectura, nunca como un texto en el que vamos persiguiendo, en sucesión temporal, lo que ha de venir»⁴².

³⁴ Müller y Zemp, "Natsume Sōseki...", 95.

³⁵ *Ibid.*, 95.

³⁶ *Ibid.*, 95.

³⁷ La literatura de corte naturalista dominaba la escena literaria del Japón de principios de siglo XX; una corriente tardía, pues la mayoría de autores europeos habían dado por muerto el naturalismo desde 1981.

³⁸ *Ibid.*, 96.

³⁹ Freedman, *La novela lírica*, 13.

⁴⁰ Villanueva, *La novela lírica*, 21.

⁴¹ Freedman, *La novela lírica*, 8.

⁴² Lozano Marco, "La formación de la novela lírica".

Lo que realmente caracteriza a la novela lírica no es la progresión narrativa, sino la intensidad que posee. Gullón señala que «no se busca la acción, sino la emoción»⁴³. Todo está roto o desperdigado, lo que es puramente trama no es más que la unión o reconstrucción de esas piezas rotas, es decir, de las impresiones que están sueltas por la novela. De hecho, algunos críticos comparan esta técnica con el impresionismo pictórico, donde a primera vista las obras parecen estar compuestas por meras pinceladas sueltas, pero, en realidad, si se miran desde una distancia concreta, forman una misma unidad. El argumento es secundario, lo importante es la fuerza del personaje, su manera de vivir los acontecimientos.

Si Freedman pudo ver todos estos rasgos en una serie de obras y autores muy distintos entre sí y unificarlos dentro del género de novela lírica únicamente por esa particularidad especial que los identifica como tal, incluir a Natsume Sōseki como uno más en ese grupo de novelistas líricos no sería algo tan descabellado; sobre todo si se tiene en cuenta su concepción del *yoyū* y las novelas de tipo *teikai shumi* y *haimi zenmi*. Al haber muerto mucho antes de que Freedman publicara su teoría en la década de los 60 y revelara al mundo el nuevo género de novela lírica, es imposible que Sōseki supiera de su existencia como tal, pero no que advirtiera su presencia en algunas de las obras que estudió a lo largo de su vida. Y, aunque su *Teoría de la Literatura* (文学論, 1907) quedara inacabada y no incorporara en ella esas nociones expuestas a modo de instrucción para la antología *Keitō*, quizá sí fuera él quien diera los primeros pasos en la elaboración de la teoría sobre este género híbrido entre prosa y lírica. Más allá de aquel prefacio, esta nunca llegaría a recopilarse explícitamente como hipótesis, pero sí se puede advertir, en cierta manera, dentro de algunas obras del autor. De hecho, fue él mismo quien mencionó la idea a través de estas palabras dedicadas a *Kusamakura*: «Si esta novela haiku ganara reconocimiento, la literatura mundial podría allanar un nuevo campo que emana de Japón»⁴⁴.

Por otra parte, tampoco hay que olvidar que la poesía siempre ha estado presente en la literatura japonesa y que era habitual incluir poemas dentro de las obras escritas en prosa; incluso podría decirse que todos sus géneros tienen un componente poético.

6. Conclusiones

Como se ha mostrado previamente, es posible identificar la presencia de ciertos elementos y recursos, sobre todo formales, que también pueden apreciarse en distintas obras. Obras que, precisamente por la existencia de esos elementos que no habían aparecido hasta la fecha, rompieron con la tradición anterior y asentaron las bases de la nueva novela. Es evidente que el autor recibió influencias de la literatura occidental de la época, en parte por haber podido vivir en primera persona ese ambiente de ruptura y novedad. Sin embargo, a diferencia de muchos otros escritores japoneses que también se adentraron en el terreno de una literatura tan diferente a la suya, Sōseki consiguió desarrollar un estilo propio e incomparable, cuya originalidad reside en la incorporación de algunos elementos de esa literatura occidental, sin limitarse a ella, dentro del bagaje cultural y literario que ya poseía anteriormente.

Además, resulta altamente interesante la definición que hace Sōseki sobre el concepto de *yoyū* y la forma en que lo aplica a la literatura, sobre todo por el paralelismo con la novela lírica concebida desde Occidente. Respecto a la hipótesis planteada en la introducción del presente artículo sobre si el autor podría considerarse uno más de aquellos que contribuyeron a la renovación del género novelístico, tal y como se ha ido demostrando a lo largo de esta investigación, Natsume Sōseki no solo fue un nombre más a destacar dentro de esta corriente, sino que incluso podría haber llegado a ser precursor en algunos de los aspectos principales que forman parte de la esencia de la nueva novela. Por este motivo, este artículo pretende abrir un nuevo camino en la concepción de la obra de Sōseki en relación al modernismo literario y al surgimiento de una nueva novela tal y como se conoce hoy en día.

Por último, a modo de reflexión final, resulta conveniente mencionar que Natsume Sōseki dedicó gran parte de su vida a intentar responder la pregunta: ¿Qué es la literatura? Para ello, comenzó a elaborar su *Teoría de la Literatura*, proyecto que no llegó a finalizar a pesar de su entusiasmo y convicción inicial. Quizá, el fracaso de su empresa se deba a que la literatura no debe entenderse como una materia definida e invariable ante el paso del tiempo, sino todo lo contrario. Por tanto, la única solución posible a la pregunta que tanto le angustiaba y en vida no consiguió hallar, fuera que la literatura no es una doctrina, sino lo que cada uno considera literatura cuando lee. Así pues, podría decirse que su fracaso no fue tal, dado que la respuesta que buscaba no era una sola, sino infinitas y a la vez ninguna.

⁴³ Gullón, *La novela lírica*, 36.

⁴⁴ Müller y Zemp, "Natsume Sōseki...", 97.

Bibliografía

- Akamatsu, Paul. *Meiji 1868: Revolución y contrarrevolución en Japón*. Madrid: Siglo XXI de España, 1977.
- Butt, John. "Modernismo y *Modernism*". En *¿Qué es el Modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.
- Falero, Alfonso. "Comparatismo en Japón". En *Metodologías comparatistas y literatura comparada*. Madrid: Dykinson, 2012: 203-212.
- Falero, Alfonso. "Estética y Literatura en la Historia de Japón". En *Aproximación a la cultura japonesa*. Salamanca: Amarú Ediciones, 2006: 1-16.
- Fujii, James A. "Contesting the Meiji Subject: Sōseki's Neko Reconsidered". *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 49, No. 2 (diciembre 1989): 553-574, <https://www.jstor.org/stable/i327729>
- Fülöp, Márta. "Culture Shock and the Birth of the Modern Japanese novel: Natsume Sōseki". En *Exploring Transculturalism*. Frankfurt: Verlag für Sozialwissenschaften, 2010: 63-81.
- Freedman, Ralph. *La novela lírica. Hermann Hesse, André Gide y Virginia Woolf*. Barcelona: Barral Editores, 1972.
- Gottlieb, Nanette. *Language and the Modern State: The Reform of Written Japanese*. Oxon-New York: Routledge Library Editions, 2019: 155.
- Gullón, Ricardo. *La novela lírica*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Inoue, Yūsuke. "Natsume Sōseki: Japan's Foremost Modern Novelist". Consultado el 06-07-2020. <https://www.nippon.com/en/views/b07201/>
- Kidoura, Toyokazu, Kate Cheney y Tomoyuki Ogawa. "Natsume Sōseki, The Greatest Novelist in Modern Japan". En *Celebrating the 150th Anniversary of UK-Japan Academic Interaction*. Sendai: Tohoku University Library, 2013: 17.
- Lozano Marco, Miguel Ángel, "La formación de la novela lírica (1901-1910)", Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2011, consultado el 06 de septiembre de 2020 http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-formacion-de-la-novela-lirica-1901-1910/html/dc4748d2-daf3-11e1-b1fb-00163ebf5e63_5.html#I_0_
- Marvin, Marcus. *Reflections in a Glass Door: Memory and Melancholy in the Personal Writings of Natsume Sōseki*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2009.
- McClellan, Edwin. "An Introduction to Sōseki". En *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 22 (diciembre 1959): 150-208.
- Müller, Simone y Sandra Zemp. "Natsume Sōseki and the Search for Artistic Autonomy". En *Critical Insights. Modern Japanese Literature*. New York: Grey House Publishing, 2017.
- Natsume, Sōseki (夏目漱石). *Kusamakura (草枕). Almohada de hierba*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2009.
- Natsume, Sōseki (夏目漱石). *La tumba del gato y otros relatos*. Palma de Mallorca: El Barquero, 2015.
- Natsume, Sōseki (夏目漱石). *Theory of Literature and Other Critical Writings*. New York: Columbia University Press, 2010.
- Natsume, Sōseki (夏目漱石). *Soy un gato*. Madrid: Impedimenta, 2014.
- Navas Ocaña, María Isabel. "Hacia una tipología de la novela en el siglo XX". *Estudios Humanísticos. Filología*, Vol. 23, (2001).
- Ōe, Kenzaburō, Tawada Yōko, Motoya Yukiko, Tsutsui Yasutaka, Kurahashi Yumiko, Takami Jun, Uchida Roan, Sasaki Kizen, Yosano Yukiko, Masaoka Shiki, Akutagawa Ryūnosuke. *El Japón de los perros*. Gijón: Satori Ediciones, 2020.
- Onieva Morales, Juan Luis. "Novela tradicional frente a novela actual. Nuevas técnicas narrativas. La nueva novela latinoamericana". En *Introducción a los géneros literarios a través del comentario de textos*. Madrid: Playor, 1992.
- Rodríguez Navarro, M^a Teresa. "La recepción de la literatura y el pensamiento occidental, y la traducción en el Japón de la era Meiji: el papel de los traductores como mediadores culturales". En *La investigación sobre Asia Pacífico en España*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007: 221-234.
- Rubio, Carlos. *Claves y textos de la literatura japonesa: Una introducción*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Rubio, Carlos. "MODERNISMO LITERATURA JAPONESA" 25 de mayo, 2017. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, Granada, España. Vídeo, 01:26:57, <https://www.youtube.com/watch?v=utfotaEfAdA>
- Skabelund, Aaron. *Empire of dogs: Canines, Japan, and the making of the Modern Imperial World*. London: Cornell University Press, 2011.
- "Soseki's Life", Tohoku University Library, consultado el 06 de septiembre de 2020, <http://www.library.tohoku.ac.jp/en/collections/soseki/life.html>
- Suzuki, Sadami. "The Rise of Modern "Literature" in Japan". En *The Concept of "Literature" in Japan*. Kyoto: International Research Center for Japanese Studies, 2006: 151-168.
- Villanueva, Darío. *La novela lírica, I. Azorín, Gabriel Miró*. Madrid: Taurus Ediciones, 1983.
- Woolf, Virginia. "¿Qué es una novela?". En *Leer o no leer y otros escritos*. Madrid: Voces, 2013.