

ISE MONOGATARI: ¿EL BUEN AMOR JAPONÉS?

Daniel ARRIETA

arrieta2006@yahoo.co.jp

INTRODUCCIÓN

El *Ise Monogatari* japonés y el castellano *Libro de Buen Amor* suponen sendos hitos importantes en las literaturas de sus respectivos países por su calidad literaria y por la novedad que suponen en un momento histórico y cultural determinado en el que la lengua escrita no había sido fijada por completo y en el que grandes cambios de formato y estilo literario comenzaban a hacer su aparición. La distancia tanto cronológica como cultural que separa a dichas obras no impide que se puedan establecer ciertos paralelismos entre las mismas, tanto en su estructura como en la temática, que comparten en alto grado. Aún así, la ideología que subyace a la génesis de cada obra, en concreto la visión que se tiene del amor, el sexo y las relaciones personales, parece ser distinta en los dos casos y explica una forma muy diferente de ver la vida por parte de ambas culturas. El objeto de este trabajo consiste en buscar elementos concretos en los dos textos para contrastarlos y llegar a alguna conclusión sobre dichas ideologías.

CONTEXTO HISTÓRICO, POLÍTICO Y CULTURAL

En el caso japonés, nos encontramos en la era Heian, un período de relativa paz política, que dura desde el año 794, cuando se traslada la capital a Heian Kyô –la actual Kioto-, hasta el 1185, al comienzo del *shogunato* en Japón. Durante este período florecen las artes en una corte aristocrática y refinada en la que se practica la poesía de modo indiscriminado, y nobles y damas intercambian con asiduidad poemas de amor. Entre los siglos VII y IX se da una fuerte influencia de la cultura y las letras chinas en las japonesas, que adoptan los caracteres ideográficos chinos en su escritura con un fin primordialmente fonético, así como sus estrofas poéticas, normas métricas y valores estéticos. Pero a partir de finales del siglo IX algunos poetas se distancian del mundo cultural chino y comienzan a escribir en un silabario fonético puramente japonés –*kana*- revalorizando una poesía más estrictamente japonesa en la forma del *waka*, o poema corto de cinco versos con 5, 7, 5, 7 y 7 sílabas respectivamente. Este es el caso de *Ise Monogatari*, supuestamente escrito en el año 950. En él se nos muestran las tribulaciones amorosas de un noble primordialmente en una corte culta y en la que los paseos al campo, los concursos de poesía y las visitas nocturnas a los ricos aposentos femeninos son la norma. Este es básicamente el mundo aristocrático que nos es presentado en *Ise Monogatari*, que, por otro lado, supone solo una muestra mínima de la sociedad japonesa de la época: como explica Vos, “esta cultura no fue

compartida sino solo económicamente mantenida por el conjunto de la población” (VII)¹. La corte y la aristocracia viven aisladas del resto del pueblo y sus contactos con él son puramente superficiales.

El *Libro del Buen Amor* fue publicado en 1330 y en 1343, existiendo actualmente tres versiones del mismo. El siglo XIV español, aunque es más correcto decir castellano, pues la unidad nacional no se daría hasta más de un siglo después, fue un tiempo de penurias económicas y conflictos civiles pero de un gran desarrollo cultural: supuso una continuación al literario reinado de Alfonso X, al establecimiento de universidades y a la potenciación de la Escuela de Traductores de Toledo del siglo anterior. La poesía, de temática básicamente religiosa y en poder de las órdenes mendicantes en los monasterios –Mester de clerecía– desde el siglo XIII se encuadraba en la estricta pero elegante cuaderna vía, estrofa de cuatro versos alejandrinos con rima consonante; pero en la época de la publicación del *Libro del Buen Amor* se hallaba en un momento crítico y estaba a punto de desaparecer dejando lugar al Romancero, con una visión menos lastimosa de la vida y una actitud más práctica e incluso hedonista. El Arcipreste de Hita utiliza todavía la cuaderna vía pero con variaciones métricas, de temática y de rima; y junto con las composiciones líricas en romance que incluye, supone una transición entre ambas etapas. Al contrario que *Ise Monogatari*, el mundo que se nos muestra en el *Libro* no es la corte noble y aristocrática como en el caso japonés, sino la pujante ciudad y sus *burgueses*, con clérigos, buhoneras, comerciantes, viudas, monjas, moras, etc.

ESTRUCTURA, FUENTES, ORIGINALIDAD

Cantares de Ise o *Ise Monogatari* consiste básicamente en una serie de casos amorosos articulados con base en distintos criterios, entre los que se observan el cronológico –aunque hay muchas discrepancias-, el geográfico, el de los distintos personajes, y el temático. El libro está compuesto por 125 breves secciones que incluyen 209 poemas en total en forma de *waka* (estrofa-poema de cinco versos con 5-7-5-7-7 silabas respectivamente); y la expresión lírica, amorosa o afectiva del poema es explicada por la parte prosística, que proviene del concepto de *kotobakaki*, ya utilizado en antologías imperiales japonesas de poemas para contextualizar el poema o explicarlo. El anónimo autor de *Cantares* –aunque existen innumerables hipótesis acerca de su identidad- alarga ese *kotobakaki* y le añade un toque lírico para que combine con la supuesta antología poética que está utilizando, que parece la verdadera articuladora del libro. De hecho, gran parte de los poemas que aparecen provienen del *Kokinshū*, antología poética imperial que data del año 905 -escrita en el nuevo alfabeto fonético japonés *kana-* y, en concreto, muchos de ellos son atribuidos a Ariwara no Narihira, aparente protagonista de la historia. *Cantares* fue escrito alrededor del año 950 basándose en

¹ La traducción es mía.

dicha antología imperial y/o en los diarios de Narihira. Aunque muchos de los episodios comienzan con las palabras “Mukashi Otoko” (Una vez, un hombre), cuenta y canta las andanzas amorosas de este personaje, aristócrata y poeta de carne y hueso que vivió en Japón entre los años 825 y 880. En resumen, el autor de *Cantares* escogió un cierto número de poemas de la reciente tradición anterior y les incorporó una explicación prosística; los estructuró en torno a una línea narrativa y/o temática modificando algunos de ellos para que se ajustasen a ella; y supuestamente añadió otros tantos de su propia cosecha. El mérito de dicho autor, según Antonio Cabezas, “está en haber conseguido dar unidad, dramatismo e intriga intelectual al material desordenado, o tal vez ordenado cronológicamente, del diario de Narihira” (31). Para otros críticos, como F. Vos, el mérito también se encuentra en el “equilibrio y armonía perfectos entre prosa y poesía” (16)².

El caso de *El Libro de Buen Amor* tiene bastantes similitudes con esta estructura seminarrativa en torno a una antología poética, ya que Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, supuesto autor de la obra, acude a toda la tradición anterior –de sermones religiosos, de cantigas a la Virgen, de fábulas de Esopo, de cantares de ciegos y poemas goliardescos, de alegorías medievales, del *Ars amandi* ovidiano, y sobre todo, del ya entonces decadente Mester de Clerecía- y crea una obra poética y lírica un tanto enciclopédica e inusual, que queda estructurada en torno a una serie de casos amorosos sin orden cronológico estricto; es más, la parte con sentido más narrativo parece supeditada al resto, a la antología poética. Tal cantidad y diversidad de fuentes –al carácter enciclopédico de la obra se le añade el de estudio sociocultural de su tiempo- es una de las innovaciones de esta obra pero el resultado a veces resulta un tanto confuso para el lector actual. Para Pedraza, “el Libro...es una obra atectónica. Hay eso sí, una alternancia no mecánica de elementos graves y jocosos que forman un contrapunto no rígido sino fluido y libre” (419). Los casos amorosos están continuamente interrumpidos por reflexiones filosóficas, didácticas, morales, pero también de sarcástica crítica social. Al contrario que *Cantares*, está escrito en forma de autobiografía del propio arcipreste que, en busca de placer sexual apela a ciertos personajes alegóricos –Amor, Venus, Dinero- y a las mujeres que pretende, aunque en *Cantares*, la voz poética de Narihira también podría considerarse una forma de autobiografía –de hecho parece surgir a partir de sus diarios-. Las formas poéticas utilizadas, en su mayoría la cuaderna vía con algunas variaciones métricas, y distintos metros de arte menor en las partes más líricas muestran una mayor libertad y variedad poética por parte del autor del *Libro de Buen Amor* que del de *Cantares de Ise*, más encasillado en la estructura del *waka* japonés aunque la parte prosística compensa dicha limitación.

² La traducción es mía.

CRONOLOGÍA ARTICULADORA

En *Cantares de Ise*, las continuas alusiones al paisaje, a determinados frutos de temporada y a elementos de la naturaleza como marcadores temporales, les da una importancia vital para poder orientarnos cronológicamente por el libro: las innumerables referencias a la flor del cerezo, además de señalar la transitoriedad de su existencia, nos enmarcan en un abril primaveral; en el caso del ciruelo es febrero; el otoño nos es mostrado a través de los crisantemos; y la nieve nos señala el invierno. En ocasiones, se juega a cambiar el momento de la floración para lograr un contraste o enfatizar la perdurabilidad del vasallaje, como en: “Las flores que corto / para mi señor, / al que yo sirvo, / la estación desfazan / y están siempre en flor” (*Cantares*, 124); en otras, para mostrar resentimiento por la infidelidad sufrida: “¿Resistirá el viento / la flor del cerezo / por más de un año? / Yo lo creería, / Y a ti no te creo” (83). La noche es el momento del encuentro entre los amantes; y también se usan animales como elementos temporales: “Mil noches de otoño / hazlas como una. / Me pondré a hablarte, / y cantará el gallo sin que yo concluya”.

Los marcadores temporales en el *Libro de Buen Amor* son casi siempre de carácter religioso o litúrgico: desde la oración inicial, que procede de la liturgia, pasando por los combates alegóricos entre Doña Cuaresma y Don Carnal, hasta la parodia de las Horas Canónicas. Estos marcadores se dan en los interludios a la acción del Arcipreste, aunque no suelen interconectar con éste. Para reflejar Juan Ruiz la Pascua de Resurrección, cuenta la llegada triunfal de Don Carnal y Don Amor: “Vigilia era de Pascua, abril çerca pasado, / el sol era salido, por el mundo rayado: / fue por toda la tierra grand roído sonado / de dos enperadores que al mundo han llegado” (301). Para tratar el momento de la muerte, en este caso de Trotaconventos, alude directamente a Dios: “Daré por ti limosna e faré oración, / faré cantar las misas e daré oblaçión; / la mi Trotaconventos, ¡Dios te dé redención, / ¡el que salvó el mundo, Él te dé salvación!” (406). La influencia religiosa en la obra llega al punto de que el crítico Alan Deyermond considere que el *Libro de Buen Amor* es en su conjunto una gran parodia de una visita pastoral que incluye oraciones, sermones, vicios, virtudes, horas canónicas, confesiones, informes finales, etc., y que trata temas controvertidos como el amancebamiento de los sacerdotes (190).

PROTAGONISTA

Curiosamente el héroe de *Cantares de Ise* parece encajar en cierta medida con el *amor cortés* -aunque sea un amor consumado en muchas de las ocasiones-, del que Juan Ruiz se burla a menudo por medio de su antiheroico y pícaro protagonista. A Narihira, en cambio, aparte de su incontinencia sexual y sentimental, también le mueven motivos estéticos y tiene una gran sensibilidad artística, como prueban los poemas en sus viajes o los referidos al paisaje. Es seductor: “Una vez nuestro hombre vio a una

mujer que vivía en la región de Iamato. Se enamoró de ella en seguida, y en menos de nada la tenía conquistada” (*Cantares* 57). También puede ser sarcástico (121); romántico –las más de las veces- e incluso llorón: “Buscándote en sueños / ni en sueños te encuentro. / Al despertar, / empapa mis mangas / rocío del cielo” (85); y cruel: “Para centenaria / un año le falta: / canas en greña. / La que a mí me quiso / parece un fantasma” (91), aunque al final siempre le surge la vena altruista, como cuando visita en su lecho de muerte a una joven enamorada de él (79), o cuando se acuesta finalmente con la mujer a quien antes había herido de palabra, como nos explica el narrador: “Nuestro hombre tuvo compasión de ella, y esa noche durmieron juntos. Por lo general, la gente hace el amor con aquellos que les gustan, y no lo hacen con aquellos que les disgustan. Pero nuestro hombre tenía un corazón que no hacía distinciones” (91). Otro caso de altruismo sexual lo tenemos cuando una aldeana se enamora de él y le escribe un poema “rústico y torpe. Pero a nuestro hombre le dio compasión, la visitó y se acostó con ella” (51). Referido a la cultura hispana, Narihira es, por tanto, una mezcla de donjuán romántico y caballero-poeta de un amor cortés pero casi siempre consumado; en cuanto a la sociedad y a la cultura puramente japonesas, como expresa Helen Craig McCullough, “así como el príncipe Genji, Narihira parece personificar el ideal supremo de elegancia y sensibilidad en la era Heian” (*Tales* 49)³.

Nada más lejos de Juan Ruiz protagonista, el cual vive en un mundo más práctico y picaresco, sin tanto cuidado por las formas, y al que solo mueven objetivos libidinosos sin ningún contrapunto estético, tan solo un remordimiento religioso *a posteriori*. Para conseguir *dueñas* utilizará medianeras y las artes de unos expertos en las lides de la seducción, don Amor y doña Venus. Sus frecuentes fracasos le hacen replantearse continuamente desde el punto de vista espiritual sus acciones, pero no puede evitar recaer constantemente en la compulsiva búsqueda del placer, en el *loco amor*: eso es lo que Marina Scordillis llama “patrón oscilante que define la naturaleza dual del hombre, su lucha interior entre la llamada de la carne y el espíritu” (83)⁴ y nos presenta a un protagonista un tanto ambiguo, temeroso de Dios pero pecador reiterado. A partir del desarrollo en los años setenta de las teorías de *Reader-Response*, que establecen que las interpretaciones son múltiples dependiendo de la comunidad lectora y sus expectativas, se ha analizado la obra teniendo en cuenta también al narrador y al lector implícitos, creando incluso mayor ambigüedad en el mensaje final del autor, como explica el crítico De Looze (Haywood 133).

MUJERES Y MUJER IDEAL

Excepto algunas campesinas en sus viajes a provincias, la mayoría de las mujeres de

³ La traducción es mía.

⁴ La traducción es mía.

Narihira en *Cantares de Ise* pertenecen a la corte o están al servicio de damas o princesas de la corte. También tiene relaciones amorosas con una emperatriz, Takako, y con la sacerdotisa de Ise, que da título al libro. Con todas ellas intercambia poemas, establece contacto íntimo, y todas ellas parecen tener bastante poder y libertad personal pese a su género. En la época de, según Cabezas, libertad erótica que les tocó vivir (*Cantares* 19), estas mujeres hablaban de igual a igual a los hombres, los aceptaban o rechazaban en sus lechos según su deseo, el divorcio era posible, e incluso hermanastros de distinta madre podían llegar a casarse —en una ocasión Narihira se enamora de su hermanastra (81)-. También la expresión de sentimientos por parte de la mujer era tan común como la del hombre, como vemos en este poema que le envía Takako: “¿Con que por Musashi / con estribos nuevos? / Pues yo, tan tuya. / Si no escribes, pena. / Y si escribes, celos” (50).

Las mujeres del Arcipreste de Hita, por el contrario, viven bajo el yugo de las apariencias y de la moral en una sociedad en la que el sexo se ve como algo pecaminoso, especialmente para la mujer, y la recluye a territorios femeninos, ya sean la casa, la iglesia o el convento, alejados de los hombres: de ahí la necesidad de las medianeras, como veremos en el siguiente apartado. Tenemos mujeres jóvenes y no tan jóvenes, una monja, una mora, una viuda, etc., pero el número de éxitos o casos consumados por parte del Arcipreste son mínimos, se reducen a dos o tres —en el caso de la ambigua relación del Arcipreste con la monja, el “¡Dios perdone su alma e los nuestros pecados!” (Ruiz 387) hace suponer que sí hubo consumación-. Incluso así, esas mujeres acaban muriendo de alguna enfermedad repentina, como una especie de solución *Deus ex machina* en forma de castigo por sus actos pecaminosos. Otros casos de consumación del Arcipreste se producen con tres de las cuatro serranas, aunque el tono cómico de los episodios y el hecho de que se incluyan cantigas de serranas junto a ellos hacen que no se tomen demasiado en cuenta; además, ¡el Arcipreste es forzado por las serranas a tener sexo con ellas! Veamos un ejemplo de la grotesca descripción de una por el protagonista narrador: “las orejas mayores que de añal burrico, / el su pescuezo negro, ancho, velloso, chico, / las narices muy gordas, luengas, de çarapico; / bebería en pocos días caudal de buhón rico” (Ruiz 250). Cuando en *Cantares*, Narihira se burla de una campesina lo hace de una forma mucho más sutil: “Fueras tú de esbelta / lo mismo que el pino / de Kurijara, / como un souvenir / vinieras conmigo” (51). En estos dos ejemplos podemos ver las diferencias de tono en ambas obras, paródico-burlesco en el *Libro de Buen Amor*, irónico-romántico en *Cantares de Ise*.

En cuanto a la mujer ideal, en *Cantares* apenas hay referencias concretas al aspecto físico de las mujeres, mientras que su estilo y la calidad de sus poemas parecen ser lo más valorado por Narihira. En el caso del *Libro*, es absolutamente explícito y muy detallado, como cuando Don Amor *castiga* al Arcipreste; un ejemplo: “la nariz afilada, los dientes menudillos, / eguales e bien blancos, un poco apartadillos”

(115). También aconseja sobre el carácter: “En la cama muy loca, en la casa muy cuerda: / non olvides tal dueña, mas d’ella te acuerda” (118).

LA MEDIANERA

Elemento fundamental en la literatura española, la medianera constituye un personaje indispensable en el *Libro del Buen Amor*. Aunque descrita como un tipo genérico –en ocasiones se mezclan sus nombres propios con los comunes: Trotaconventos, Urraca, Menga, trotera- se erige en verdadera coprotagonista del Libro y de su boca salen innumerables fábulas didácticas en sus luchas dialécticas con las conquistas en potencia del Arcipreste. Como ya he apuntado anteriormente, la sociedad fuertemente segregada por sexos requería de estos personajes para unir a hombres y mujeres, y estas viejas buhoneras tenían acceso fácil a muchas de las casas donde estaban las mujeres. Tanto Don Amor como su mujer Doña Venus recomiendan al Arcipreste buscar buenas mensajeras, indispensables para conquistar a sus dueñas. Y Urraca realiza su trabajo francamente bien puesto que le consigue tres mujeres. De ahí el irónico lamento del Arcipreste a la muerte de aquella: “¡Ay, mi Trotaconventos, mi leal verdadera! / Muchos te seguían; muerta yaces señora” (406). Y finalmente, una vez muerta Trotaconventos, el Arcipreste se busca de medianera a don Hurón, que parece un catálogo de vicios y que no le consigue ni una sola mujer. La muerte de Urraca y los fracasos de Hurón producen al lector una sensación de hastío de la búsqueda continua de placer sexual, del *amor loco*.

En el caso de *Cantares de Ise*, no existe medianera como tal, o por lo menos, de manera profesional, porque realmente no la necesita: la comunicación es directa entre hombres y mujeres. Aunque de manera espontánea surgen personajes que actúan como tales: en una ocasión, Narihira, estando en provincias, utiliza los servicios de un monje bonzo para que le lleve un mensaje con un poema a Takako a la capital (45); en otra ocasión es la propia madre de una chica de provincias con la que el protagonista flirtea la que propicia futuros encuentros (47); también son los padres los que llaman a Narihira en el caso ya comentado de la chica que, en el lecho de muerte, confiesa estar enamorada de él (79); y en otra ocasión es el hijo de una mujer el que contacta con Narihira para lograr que éste se acueste con su madre (91). Finalmente también se da el caso de que él mismo se convierte en medianera de una de sus doncellas, a quien cortejaba un noble, y escribe para ella un poema de amor dirigido al noble (129). Como vemos, parece que en lugar de necesitar medianeras, sucede todo lo contrario: los obstáculos familiares y de convenciones sociales que existen en la sociedad castellana se convierten en facilitadores en el caso japonés, al menos para el noble, elegante y seductor Narihira.

INFIDELIDADES

Los *Cantares de Ise* están llenos de infidelidades por parte del hombre y de la mujer; de mujeres casadas, como la esposa del aldeano (52); de amantes (50); consentidas (63) o trágicas, como el caso de la mujer que, tras esperar tres años al marido, acaba planeando una infidelidad el día que éste llega pero termina muriendo (66). Sin embargo, la tónica general es de permisividad, como cuando un hombre descubre que la mujer de la que está enamorado tiene otros dos amantes, y le envía el poema: “Ay, pájaro cuco / de muchas andanzas, / yo te querré / con tal que en mi pueblo / oiga tu cantar” (77). O cuando un *affaire* con la emperatriz que tiene Narihira es descubierto y él simplemente desterrado a provincias por algún tiempo.

En el *Libro* prácticamente no hay infidelidades, puesto que el adulterio, aparte de una importante punición moral, podía conllevar consecuencias legales y peligro para la propia vida. Tampoco infidelidades entre amantes se mencionan, tan solo la seducción llevada a cabo por el escolar Ferrand Garçía de una mujer pretendida por el Arcipreste: “Dios confonda mensajero / tan presto e tan ligero!” (40). De nuevo vemos las diferencias de permisividad sexual y de relaciones sentimentales entre ambas culturas, que llegan a un punto máximo con las menciones a la fiesta de Tsukuma (*Cantares* 135), donde de forma festiva las mujeres debían colgarse del cuello tantas cacerolas como amantes hubieran tenido.

CONSEJOS

De forma implícita pero clara se aprecia en *Cantares* una forma de consejos en el arte de seducir o conquistar mujeres a través de las propias experiencias de Narihira. Entre otros, están: evitar la fama de mujeriego: “Una vez nuestro hombre se enamoró de una mujer y pensó hacerla suya. Ella había oído que él era muy mujeriego, y se mantenía fría” (80); o cuando a Narihira le envían un poema que dice “Te tocan más manos / que a los talismanes / de ramo santo. / Y aunque pienso en ti, / no quiero entregarme” (80). Su contrapartida en el *Libro* está de forma mucho más clara y explícita en los consejos de don Amor: “De una cosa te guarda quando amares alguna: / non te sepa que amas otra muger ninguna, / si non, todo tu afán es sombra de la luna” (145). A la hora de solicitar a la mujer deseada, Don Amor le explica al Arcipreste: “Requiere a menudo a la que bien quisieres / non ayas miedo d’ella quando tiempo tovieres” (120). De igual modo en *Cantares*: “Tanto cortejó a una mujer que, como ella no estaba hecha de piedra ni de palo, al final empezó a interesarse por él” (123). Cuando el amor no es correspondido, el consejo supone olvidarse de ella: “¿a quien no me quiere / voy a querer yo?”, “¿Cómo voy yo a amar a quien no me ama?” (*Cantares* 83). También en el *Libro* lo encontramos, esta vez en voz de la vieja Trotaconventos: “Do non te quieren mucho, non vayas a menudo” (333).

CONCLUSIÓN: IDEOLOGÍA SOBRE EL AMOR Y LA VIDA. FINALIDAD DE LAS OBRAS.

A estas alturas del artículo ya hemos visto algunas de las claves que nos pueden permitir aclarar la finalidad y la ideología de sendas obras. Comencemos por el *Libro de Buen Amor*. Lo que caracteriza la *atectónica* estructura del *Libro* es la tensión continua entre el *loco amor* –amor pasional, amor sexual, amor humano, efímero y fuente de dolor- por un lado; y el *buen amor* –el amor de Dios, sincero, eterno y fuente de serenidad espiritual— por otro. Juan Ruiz, en la tradición del *Ars Amandi* ovidiano, nos presenta un supuesto y ameno manual de seducción que resulta ser fallido, puesto que la escasez de éxitos amorosos y las omnipresentes alusiones a la muerte intentan llevar al protagonista, y con él, al lector, hacia el verdadero amor, el de Dios. Como escribe Elizabeth Drayson aplicando la teoría del caos a la obra, “en El Libro, el amor sexual parece ser tratado como el elemento caótico que perturba el orden del amor religioso” (Haywood 159)⁵. Respecto a este *loco amor*, la representación que de él se hace en el *Libro* de forma cómica o vulgar, no lo eleva o romantiza, sino todo lo contrario, lo devalúa, satiriza y muestra el sinsentido del mismo, como bien explica Gail Philips (144). Aún así, al igual que el protagonista de la obra -en un alarde de ambigüedad de Juan Ruiz autor-, a pesar de sus remordimientos, no puede evitar seguir pecando una y otra vez, el *Libro* también contiene un reflejo de la complejidad humana y de sus contradicciones: para Pedraza, por ejemplo, el Arcipreste supone “un símbolo más del español al estilo de las comedias de santos, piadoso e irreverente, penitente y gozador” (448). En definitiva, nos encontramos frente a una obra con una ideología fundamentalmente religiosa con objetivos moralizadores que a la vez hace uso del juego, la parodia y el tono cómico para entretener dentro de la castellana tradición del *enseñar deleitando*.

El caso de *Cantares de Ise* es casi el opuesto al castellano. Lo que mejor puede resumir la ideología de la obra en su conjunto es la *metáfora de la flor del cerezo*: transitoria y cíclica. En uno de los episodios, un personaje recita un poema, a mi juicio, revelador: “la flor del cerezo / vale lo que vale / por dispersarse. / ¿Qué hay en este mundo / que nunca se acabe?”. Los japoneses de aquel tiempo veían el amor de la misma forma que la flor del cerezo, como algo temporal pero constante al mismo tiempo, en la medida en que dura poco pero se repite año tras año. De ahí, las alusiones constantes a las estaciones, sus flores y frutos, y su comparación con las relaciones amorosas. En este caso no hay sentimiento de culpabilidad o remordimiento por el *loco amor* sino todo lo contrario: se recrean en él, incluso de forma masoquista en el sufrimiento de un desengaño. La fecundidad de éxitos –también fracasos- del protagonista Narihira, le lleva –y también invita al lector- a continuar aceptando el amor pasional, humano, romántico, *loco*, y a crecer con él sin inhibiciones. Como expresa Vos, lo que cuentan son las emociones: “El autor no cuestiona el concepto del

⁵ La traducción es mía.

bien o del mal. Lo único que cuenta para él es la plenitud de las emociones” (38)⁶. Es por tanto, al contrario que en el *Libro*, el *amor loco* lo que precisamente nos eleva como humanos, parece estar diciéndonos el autor de *Cantares*, al tiempo que nos invita a practicarlo.

BIBLIOGRAFÍA

- Cantares de Ise (Ise Monogatari)*. Traducción, presentación y epílogo de Antonio Cabezas. Madrid: Hiperión (2005).
- Deyermond, A.D. *Historia de la literatura española 1. La Edad Media*. Barcelona: Ariel, 2003.
- Haywood, Louise M. and Vasvári Louise O. *A Companion to The Libro de Buen Amor*. Woodbridge: Tamesis, 2004.
- Kato, Shuichi. *A History of Japanese Literature from the Manyōshū to modern times. New abridged Edition Translated & Edited by Don Sanderson*. Richmond: Japan Library, 1997.
- Tales of Ise. Lyrical Episodes from Tenth-Century Japan*. Translated and with an introduction by Helen Craig McCullough. University of Tokyo Press, 1978.
- Pedraza Jiménez, Felipe; Rodríguez Cáceres, Milagros. *Manual de literatura española. I. Edad Media*. Estella: Cénlit Ediciones, 2001.
- Philips, Gail. *The imagery of the Libro de Buen Amor*. Wisconsin: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983.
- Ruiz, Juan (Arcipreste de Hita). *Libro de Buen Amor*. Edición de Alberto Blecuá. Madrid: Cátedra, 2006.
- Scordilis, Marina. *The status of the reading subject in the Libro de Buen Amor*. The University of North Carolina Press, 1985.
- Vos, Frits. *A study of the Ise-Monogatari with the text according to the Den-Teika-Hippon and an annotated translation I*. The Hague: Mouton, 1957.

⁶ La traducción es mía.