El Colegio de México

# jornadas

Guillermo Quartucci

ÔBÕ Y LA

TIVA JAPONESA

SGUERRA

308
J88
no. 98

308/J88/no.98 211774

Quartucci Nuñez,

AUTOR Abe-Kōbō y la....

TITULO

308/J88/no.98 211774

Quartucci Nuñez,

Abe-Kōbō y la...

jcb.

# JORNADAS 98

de ne

895.63
Q15a
1-ec
1-ce
(1979)

EL COLEGIO DE MÉXICO

CENTRO DE ESTUDIOS DE ASIA Y AFRICA

GUILLERMO QUARTUCCI-Núñez

13609

# ABE-KŌBŌ Y LA NARRATIVA JAPONESA DE POSGUERRA

EL COLEGIO DE MEXICO
308/J88/no.98
*3 905 0014145 S*

JORNADAS 98
EL COLEGIO DE MÉXICO

211774

CE
308
J88
no. 98

*Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.*

*The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License: https://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/4.0/*

**Primera edición (500 ejemplares) 1982**

**D.R. © 1982, EL COLEGIO DE MÉXICO**
**Camino al Ajusco 20,**
**01000 - México, D. F.**

**Impreso y hecho en México - *Printed and made in Mexico***

**ISBN 968-12-0194-9**

INDICE

Prefacio . . . . . 1

I. CRISIS DE IDENTIDAD EN EL JAPÓN DE POSGUERRA . . . . . 7
El Japón de posguerra . . . . . 10
Los años de la ocupación (1945-52) . . . . . 11
Desde el fin de la ocupación hasta Ampo (1952-60) . . . . . 13
Los años de la prosperidad económica (1960-73) . . . . . 15
El *shock* del petróleo (1973-. . .) . . . . . 16
La sociedad vertical y el individuo . . . . . 18

II. LA NARRATIVA JAPONESA DE POSGUERRA Y LA CRISIS DE IDENTIDAD . . . . . 25

III. ABE KŌBŌ: SU VIDA Y SU OBRA . . . . . 43

IV. LOS COMIENZOS DE LA BÚSQUEDA . . . . . 57

*Dendrocacalia o Cómo el Sr. Don Nadie se transformó en Dendrocacalia*

A) El problema de las "influencias" . . . . . 59

B) La imaginación simbólica en *Dendrocacalia* . . . . . 62
C) ¿Quién es el Sr. Don Nadie? . . . . . 64
¿Un autor de vanguardia? . . . . . 67

V. LA ETAPA DE LA MADUREZ EXPRESIVA . . . . 73

*La mujer de la arena*

Diferentes aspectos de *La mujer de la arena* . . 74
A) La imaginación simbólica en La mujer de la arena . . . . . 75
1) La mujer . . . . . 76
2) La arena . . . . . 77
3) El hombre . . . . . 77
4) El agua . . . . . 78
5) La casa . . . . . 79
6) El pozo . . . . . 79
7) La torre . . . . . 80
8) La significación de descenso . . . . . 80

B) Un paisaje espiritual: el desierto . . . . . 81
C) Un producto típicamente japonés . . . . . 86

VI. LOS AÑOS DEL RECOGIMIENTO . . . . . 95

*El hombre caja.* Capítulo: "Por ejemplo, el caso de *A*"
*Peeping Tom* . . . . . 103
La megalópolis moderna . . . . . 107
Conclusión . . . . . 109

APÉNDICE I: NARRATIVA COMPLETA DE ABE KŌBŌ . . . . . 111

APÉNDICE II: LA NARRATIVA JAPONESA DE COMIENZOS DE SHOWA . . . . . 115

A) La literatura proletaria . . . . . 116
B) La escuela neo-impresionista . . . . . 122
Conclusión . . . . . 127

BIBLIOGRAFÍA . . . . . 129

*A la memoria de mi padre,*
*quien siempre quiso conocer Japón.*
*G.Q.*

Los caracteres chinos que ilustran cada uno de los capítulos fueron ejecutados por el profesor Y.S. Chu, del CEAA.

# PREFACIO

El presente trabajo es producto de una serie de seminarios realizados a lo largo de casi dos años en el CEAA, de El Colegio de México. Como tal, refleja una variedad de enfoques que van desde lo sociológico, en general, al análisis literario, en particular: de ahí su carácter un tanto híbrido. Sin embargo, creí necesario seguir ese camino por varias razones. En primer lugar, porque el relativo desconocimiento que existe en América Latina sobre el Japón de posguerra hacía fundamental la presentación de un panorama amplio de la sociedad japonesa de los últimos años que sirviera como marco de referencia al fenómeno literario.

En segundo lugar, porque ese mismo desconocimiento se agudiza considerablemente cuando se trata de algo tan específico como es la literatura y esa hija mimada de la misma que se denomina narrativa. Tratándose de uno

de los países que en la actualidad produce mayor cantidad de novelas y cuentos, y donde la búsqueda de nuevas formas de expresión es tan intensa, Japón es, sin embargo, casi ignorado en el terreno de la literatura, por lo que consideré de utilidad incluir un capítulo que se ocupara de las corrientes generales antes que de determinados autores. Los pocos nombres citados pertenecen a aquellos escritores que, a mi modo de ver, son los más representativos de cada período.

En tercer lugar quedaba el problema de abordar, luego de dos capítulos generales, la obra de un novelista en particular sin que se produjera una ruptura en la unidad que supuestamente debería tener un trabajo de esta naturaleza. Para ello encontré que el elemento común a cada una de las partes que iba a tratar (sociedad-narrativa-Abe Kōbō) era uno y muy preciso: el problema de la identidad, que se filtra en todos los ámbitos de la vida japonesa hasta constituir algo así como un gran río subterráneo que alimenta los manantiales de la superficie. Este trabajo se propone, precisamente, explorar un tramo de ese río subterráneo y algunos de sus manantiales más significativos.

En cuanto a las obras de Abe Kōbō, debido a las dificultades que presenta el idioma japonés, no obstante haber traducido algunos párrafos de sus novelas y hasta un capítulo entero de *El hombre caja*, que incluyo aquí, muchas veces he tenido que limitarme, por razones prácticas, a las excelentes versiones en lenguas occidentales, por lo que el análisis lingüístico está totalmente ausente. Quiero significar con esto que el método utilizado ha estado siempre en función de los objetivos generales de un trabajo que no se queda simplemente en lo literario sino que más bien trata de cuestiones a mitad de camino entre la sociología y la literatura. Además, las características del discurso narrativo de Abe, con su empleo constante de elementos que la crítica psicoanalítica ha estu-

diado en detenimiento, permitían, sin forzar las interpretaciones, un análisis bastante detallado de la imaginación simbólica que sirve de soporte a cada uno de los relatos.

Por último, en el Apéndice I el lector encontrará la lista completa de la narrativa de Abe Kōbō, y en el Apéndice II un estudio de la novelística japonesa de la segunda mitad de los años 20, que incluyo aquí porque constituye el antecedente inmediato —período del nacionalismo fascistizante de por medio— de la narrativa de posguerra.

Lo más importante, sin embargo, ha sido la intención de dar a conocer la obra de uno de los narradores más interesantes del Japón actual, que ha dado forma literaria al interrogante que se plantea en todos los ámbitos del país del Sol Naciente: " ¿Quiénes somos los japoneses? ".

Para concluir, quiero expresar mi más sincero agradecimiento a los maestros Yamaguchi Masao y Takabatake Michitoshi, profesores visitantes del CEAA en los años académicos 1977 y 1978, respectivamente, y en especial a Oscar Montes, profesor de literatura en el CEAA, sin cuya desinteresada colaboración y valiosas sugerencias no podría haber escrito este libro.

*Nota:* En los nombres japoneses se ha conservado el sistema de ese país, esto es, primero el apellido y después el nombre. La transliteración de nombres y palabras japonesas se ha hecho mediante el sistema Hepburn.

# 문

# 학

# I. CRISIS DE IDENTIDAD EN EL JAPON DE POSGUERRA

Siempre ha preocupado a los estudiosos occidentales, sobre todo a partir de la Renovación Meiji, en 1868, tratar de definir el carácter nacional de los japoneses. Bien es cierto que dicha preocupación ha obedecido, en la mayoría de los casos, a intereses inmediatos de carácter político: Japón, en muy poco tiempo, logró pasar de una etapa de feudalismo centralizado, a ser la mayor potencia industrial asiática y, posteriormente, el mayor poder militar, rivalizando con los países más avanzados de Occidente. Había, pues, que conocer bien quiénes eran estos recién llegados que, en unas pocas décadas, alcanzaron un grado de desarrollo y modernización que a otros países les había tomado siglos.

La Segunda Guerra Mundial vino a agudizar esos interrogantes y, en vísperas de la derrota, una antropóloga norteamericana escribe un clásico del género, *El crisante-*

*mo y la espada*,[1] la más aguda investigación sobre el carácter nacional de los japoneses que se había realizado hasta entonces por un estudioso no japonés. El propósito era claro: la derrota inminente haría necesario un conocimiento a fondo del país, tendiente a facilitar los problemas que traería aparejada la ocupación.

El libro tuvo mucho éxito, dentro y fuera de Japón, y durante muchos años se le consideró como el más acabado en su tipo. Empero, si bien sus aseveraciones son, en general, acertadas tiene un defecto básico: haber manejado patrones culturales y psicológicos pertenecientes a una tradición aristocrática –la de los *samurai*– y medieval, que ya en las primeras décadas del siglo XX habían dejado de tener vigencia y que sólo el ultranacionalismo de 1930-45 vino a querer resucitar, con los resultados conocidos.

Los cambios que trajo consigo la derrota arrojaron al pueblo japonés a un ámbito desconocido hasta entonces: el de la "democracia" a la manera occidental, con su secuela de aciertos y errores, sobre todo tratándose de una experiencia casi de laboratorio, donde aciertos y errores se magnifican.

La imagen que de sí mismo tiene el hombre japonés se ve entonces sacudida por un huracán, tambalea, es arrancada del suelo conocido para ir a dar, finalmente, a una "tierra de nadie". Los intelectuales empiezan a interrogarse a sí mismos: es el *boom* de la introspección nacional, *boom* que todavía no cesa. Por cierto, las sucesivas etapas del devenir político japonés, a partir de 1945, han puesto su sello característico a las diferentes interpretaciones. En principio, habrá que convenir que no es lo mismo sentirse japonés bajo un ejército extranje-

[1] Ruth Benedict, *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture*, Boston, Houghton Mifflin Co., 1946, 324 pp.

ro de ocupación (1945-52), que independiente pero bajo la presión de un ex-enemigo que busca, con la complicidad de las fuerzas conservadoras internas, marcar un destino definitivo para el país en el concierto internacional (1952-60). Tampoco es lo mismo sentirse japonés a la luz de una prosperidad económica sin precedentes, basada en la explotación ilimitada de los recursos naturales de los países más pobres (1960-73), que bajo los efectos de una crisis petrolera que pone de manifiesto la irracionalidad de un sistema que, sin esos recursos, puede venirse abajo en un día, a la vez que muestra las limitadas perspectivas del futuro (1973 en adelante).

Semejantes cambios, lógicamente, han de repercutir en la imagen que los japoneses tienen de sí mismos. Los enfoques varían de acuerdo con las sucesivas etapas, por lo que son más o menos optimistas, más o menos escépticos, más o menos lúcidos.

En 1973, precisamente en vísperas de la crisis petrolera, la revista *Japan Interpreter* publica un artículo bastante extenso sobre el *boom* introspectivo *(nihonjin-ron)*[2] y como presentación del mismo el editor escribe que "inmediatamente después de la guerra casi todos los japoneses se vieron atrapados por una despiadada condena de sí mismos y de su pasado. Esto fue seguido, en los años 50, por una afirmación positiva de la tradición nacional, promovida por fuerzas antigubernamentales, y que comenzó con la oposición al Tratado de Paz de San Francisco. El nacionalismo económico de los 60 fue apoyado por la exitosa recuperación económica, que ayudó a la nación a recuperar la confianza en sí misma, mientras fomentaba la mentalidad de 'gran potencia' en los grupos líderes".[3]

2 Minami Hiroshi, "The Introspection Boom: Whither the National Character", en *The Japan Interpreter,* Vol. VIII, No. 2, Spring 1973, p. 159 y ss.

3 Nota del Editor, "Why the Search for Identity", en *The Japan Interpreter,* op. cit., p. 154 y ss.

Al editor le faltaba presenciar el período que siguió a la crisis petrolera de 1973, frente al cual seguramente habría escrito: "Después del optimismo ilimitado de los años 60, tras el golpe asestado a Japón por el *shock* del petróleo, y tomando en cuenta el rápido cambio del equilibrio político del área, la nación volvió a perder confianza en sí misma, entregándose a un resignado pesimismo en cuanto a su futuro".

Veamos, en seguida, las principales características de cada uno de los períodos de la historia japonesa de posguerra. Y a continuación intentemos rescatar, un poco en contradicción con lo expuesto hasta ahora, algunos elementos permanentes, si es que existen, que echen luz sobre el tan controvertido tema del "carácter nacional de los japoneses". Para ello nos basaremos, principalmente, en un libro escrito también por una mujer, y además antropóloga, pero esta vez japonesa, que con gran lucidez y claridad, desnuda aspectos básicos de la sociedad de su país.[4]

## *El Japón de posguerra*

Todavía no hay acuerdo entre los especialistas en fijar una fecha para el término de la posguerra. ¿Acaba con el fin de la ocupación, con la ratificación del Tratado de Paz y Seguridad con los Estados Unidos o con el *shock* del petróleo? ¿O, por el contrario, *todavía* el Japón vive la posguerra, como afirma el crítico Etō Jun en uno de sus libros, escrito en 1974?[5] Nosotros optaremos por

4 Nakane Chie, *La Societé Japonaise*, París, Armand Colin, 1974, 196 pp.

5 Etō Jun, *A Nation Reborn. A Short History of Postwar Japan*, Tokyo, International Society for Educational Information, 1974, 73 pp.

esta última posición y tomaremos los hechos y fechas antes mencionados como el límite de los sucesivos períodos en que puede dividirse la posguerra japonesa, desde 1945 hasta nuestros días.

## *Los años de la ocupación (1945-52)*

Uno de los principales conceptos con el que debieron enfrentarse las fuerzas norteamericanas de ocupación fue el de *kokutai*, a menudo traducido como "organismo nacional" o "carácter fundamental de la nación". Desde los tiempos de la Renovación Meiji y, especialmente, durante los años del ultranacionalismo, *kokutai* llegó a convertirse en la ideología del estado japonés. En ese sentido, constituía un sistema de doctrinas, ritos y prácticas impuestos oficialmente, alrededor de la idea central de que el Tennō (emperador japonés) era, de una manera especial, divino *(akitsu kami)*, el padre de la gran familia japonesa. Tomando algunos elementos del shintoísmo tradicional, *kokutai* se erigía en el culto de la moral nacional y el patriotismo, y como tal, sirvió durante mucho tiempo, para movilizar al pueblo, especialmente en los años de la guerra. En muchos aspectos constituía la base de la "identidad nacional".[6]

6 William Woodward, *The Allied Occupation of Japan 1945-1952 and Japanese Religions*, La Haya, Leiden E. J. Brill, 1972. *Véase:* Cap. I: "The Occupation and the *kokutai* Cult", pp. 7-13. El carácter nacional japonés, durante el largo período de la Guerra de los Quince Años, que la explosión nacionalista astutamente explotó y que estaba simbolizado por los *kamikaze* (lit. "viento divino"), o aviadores suicidas, era una curiosa mezcla de la vieja religión animista, tradición guerrera *samurai*, idealización de la pureza de la vida rural y culto a la figura del emperador, quien oficiaba de *shaman* en el ordenamiento de todos los actos de la vida cotidiana y en la sumisión casi mágica de los individuos a la ideología del estado.

La derrota vino a poner fin a este estado de cosas. Los años que van de 1945 a 1952 son de gran confusión para el pueblo japonés. El gran edificio ideológico se derrumba. Como hecho simbólico el Tennō se define a sí mismo como "humano", en la famosa declaración del 1o. de enero de 1946: "Los lazos entre nosotros y nuestro pueblo se han basado siempre en la confianza mutua y el afecto. No dependen de meras leyendas y mitos. No se predican sobre la falsa concepción de que el Tennō es divino y de que el pueblo japonés es superior a otras razas, y está destinado a gobernar el mundo".[7]

En lo inmediato, contra el concepto de *kokutai*, las fuerzas de ocupación imponen una constitución de carácter "democrático", que muy poco tiene que ver con la tradición nacional.

En medio de "ruinas y mercado negro", expresión con la que por entonces se definía la situación del país, el pueblo japonés ve desvanecerse su identidad. Los más optimistas son los partidos de izquierda (socialistas y comunistas), proscritos desde los comienzos de los años 30. Pero poco a poco van perdiendo ese optimismo, frente a la ola represiva llevada a cabo, esta vez, por las fuerzas de ocupación. Además, una serie de problemas internos y la falta de una organización adecuada hacen que, poco a poco, vaya disminuyendo el prestigio ganado por estos partidos en los primeros años de la posguerra. El terreno vuelve a ser propicio para el afianzamiento de las fuerzas conservadoras.[8]

7 Citado por Joseph Spae en *Shinto Man*, Tokyo, Oriens Institute for Religious Research, 1972, p. 24.

8 Esta "vuelta hacia atrás" (*reverse course*) de las fuerzas de ocupación, que de la democracia ideal de los primeros tiempos pasan a la represión de las ideas "peligrosas" para el régimen, se explica dentro del contexto de la "guerra fría" y del conflicto de Corea. Relacionado con este punto *véase: Postwar Japan, 1945*

Los intelectuales progresistas, que habían saludado con esperanzas el advenimiento de una nueva era, sufren también las variaciones de la política y, pasada la euforia del primer momento, frente al cariz adverso que van tomando los acontecimientos, comienzan a manifestarse como claros opositores al régimen. Esta oposición se radicalizará en el período siguiente.

### *Desde el fin de la ocupación hasta Ampo (1952-60)*

Este es uno de los momentos más interesantes del Japón de posguerra, no sólo porque es entonces cuando se consolida el actual sistema político, sino también por las intensas movilizaciones sociales, las últimas en su género, realizadas para impedir la ratificación del Tratado de Paz y Seguridad con los Estados Unidos. Es también, a partir de 1955, cuando comienza el sostenido crecimiento económico que habrá de asombrar al mundo en la década siguiente.

En el momento de restituirle su soberanía, los Estados Unidos firman con Japón el Tratado de Paz de San Francisco y el Tratado de Seguridad, que permite la instalación de bases norteamericanas en territorio japonés. Esta medida, que ligará hasta hoy la política de Japón a la de Estados Unidos, va acompañada de la consolidación de las fuerzas conservadoras, que intentan abolir el artículo 9 de la constitución de 1946 y rearmar al país, es decir, volver al *status* de preguerra. Ante esta situación el socialismo, dividido desde tiempo atrás, se reunifica: los obreros, amas de casa y estudiantes salen a la calle a protestar por lo que consideran una amenaza a las mejoras logradas después de la guerra. Es el momento de la gran alianza

---

*to Present,* The Japan Reader, New York, 1973. Capítulo: "The Reverse Course, 1947-1952", p. 106 y ss.

*kakushin*,[9] término que significa "progresista" y que los periodistas transforman en símbolo.

Irónicamente, lo que se trata de defender es una constitución que, con el tiempo, ha llegado a ser un estorbo para los mismos que la impusieron y una garantía de paz para aquéllos a quienes les fue impuesta. Bajo ella, el pueblo japonés descubre, por primera vez, que la búsqueda del bienestar personal y la felicidad no está reñida con el patriotismo.

La gran alianza *kakushin* y la reunificación de los socialistas precipitan la unión de los dos grandes partidos conservadores existentes, dando origen al Partido Liberal-Demócrata. Nace así el "sistema político de 1955", todavía vigente, con el Partido Liberal-Demócrata al frente del gobierno y el Partido Socialista en la oposición.

En 1960, el primer ministro japonés Kishi quiere ofrecer como regalo al presidente Eisenhower, quien visitará Japón en junio de ese año, la ratificación, aprobada en la Dieta (parlamento japonés), del Tratado de Seguridad. Se producen manifestaciones callejeras en todo el país, especialmente en la capital, para protestar por lo que se considera un atentado contra la paz, tan duramente alcanzada. Surge el *Ampo*,[10] una amplia coalición de fuerzas progresistas.

Aun en contra de los clamores populares y sin que la Dieta llegue a votar a favor, el Tratado es ratificado. Súbitamente todo se apacigua y es que, a partir de 1960, se inicia el período del prodigioso crecimiento económico de la "Japan, Incorporated". Las movilizaciones popula-

9 Para la discusión de este termino, *véase*: el artículo del Prof. Takabatake Michitoshi, *Party Politics in Contemporary Japan*, Tokyo, Boletín de la Japan Foundation, julio de 1978.

10 Abreviatura de *Ampo jōyaku soshi kokumin kaigi* (Concejo popular para impedir la ratificación del Tratado de Seguridad) y nombre de un prestigioso periódico de oposición.

res quedarán en el recuerdo como las últimas que se produjeran en el país.

### *Los años de la prosperidad económica (1960-73)*

El comienzo de la década trae consigo situaciones totalmente nuevas para el Japón. Los conservadores en el gobierno cambian bruscamente de orientación y con el lema "paz y democracia" —que había sido la bandera de las fuerzas progresistas— inician el camino de la industrialización a gran escala. La nueva era de bonanza debilita la prédica de los partidos *kakushin*, los que, sin un objetivo claro de lucha, comienzan a dividirse. La industrialización atrae a millones de gentes a las ciudades. Nuevos partidos, como el *Komeitō*, nacido de una secta budista, hacen su entrada en la arena, captándose la simpatía de esos millones de seres.[11] Los medios masivos de comunicación se desarrollan vertiginosamente y constituyen uno de los pilares de la homogeneización de la sociedad. El sistema de empleo de por vida, sueldo y ascenso de acuerdo a la edad, y rígida jerarquización, si bien ya conocido desde tiempo atrás en Japón, cristaliza en esos años. La universidad se convierte en el principal factor de promoción social: graduarse en las universidades de mayor prestigio significará el éxito seguro. Una nueva palabra define el nuevo orden de cosas: *shusse*, éxito en la vida. Otra vuelta de tuerca viene a ejercerse sobre la ya un tanto confundida imagen que los japoneses tienen de sí mismos.

Los intelectuales progresistas se han quedado sin líderes políticos. El partido comunista, que había tenido su momento de esplendor inmediatamente después de la

11 El otro partido es el *Nuevo Club Liberal*, que se escindió del Partido Liberal-Demócrata y, como es de suponer, también es conservador.

guerra, y los socialistas, en los años 50, ya no los atraen. La guerra de Vietnam es como el catalizador de sus inquietudes. Nace el *Beheiren*,[12] de vida fulgurante y efímera. Otras voces de oposición son los movimientos de ciudadanos, organizaciones espontáneas de individuos que comienzan a sufrir los problemas de la sociedad industrial (contaminación, derechos civiles avasallados, etc.).

La crisis de Medio Oriente viene a poner fin al optimismo casi generalizado de más de una década.

## *El shock del petróleo (1973–...)*

Un día de noviembre de 1973 los japoneses comprenden de golpe que el sueño del alto crecimiento permanente ya no es realizable. Si bien al pánico del primer momento siguió una paulatina recuperación de la confianza en las fuerzas de la nación para salir adelante, las heridas recibidas no volverán a cerrarse totalmente.

En el campo de la política interna la fragmentación de los partidos *kakushin*, que había comenzado en la década anterior, se acentúa por no saber éstos (o no poder) adaptarse a las demandas de la hora ni captar las simpatías de los cada vez más numerosos movimientos de ciudadanos. Como hecho muy significativo las fuerzas *kakushin* van perdiendo paulatinamente el gobierno de la mayoría de las ciudades del Japón, proceso que culmina en marzo de 1979 con el triunfo de los conservadores en las elecciones para gobernador de Tokio, que hasta entonces había permanecido como baluarte simbólico del pasado esplendor de los progresistas.

12 *Beheiren*, Comité por la paz en Vietnam. Sobre este interesante movimiento *véase*: el artículo del Prof. Takabatake Michitoshi, *Political Consciousness and Citizens Movements from de 1960's on*, Unesco, 1979.

El Partido Liberal-Demócrata,[13] a pesar de que también pierde parte del electorado, se mantiene cómodamente en el gobierno y todo parece indicar que por muy largo tiempo.[14]

El lema "paz y democracia", que alguna vez significó "modernización y prosperidad", ha dejado de ser atractivo para las masas, que están más preocupadas por el problema de la vivienda y la seguridad social, el control de la contaminación ambiental, la cuestión del rearme y el futuro de un país que importa más de la mitad de sus alimentos, la totalidad del acero y el petróleo, en el marco de un mundo cada vez más complicado. A esto se suma el vertiginoso acceso a un nuevo orden en el Sudeste asiático, el problema de la seguridad nacional y el imprevisible impacto de las recién inauguradas relaciones con China.

En este último aspecto quizá Japón deba plantearse, una vez más, la cuestión de su identidad. No siendo ni completamente occidental, ni completamente asiático, ha aspirado, sin embargo, a participar en ambas esferas. "Aquí radica una de las más importantes fuentes de nuestra crisis de identidad".[15]

Hasta aquí las contingencias históricas que han modelado, de manera concreta, el carácter nacional del Japón de posguerra. Como conclusión no es exagerado afirmar que, más allá del éxito económico, el país ha comenzado a comprender, a su manera, el sentido de la palabra democracia.

13 *Jimintō*, de tendencia conservadora.

14 Sobre éste y otros temas tratados a lo largo del capítulo *véase*: Takabatake Michitoshi et al., *Japón después del milagro*, El Colegio de México, 1981.

15 Nota del Editor, "Why the Search for Identity?", en *The Japan Interpreter*, op. cit., p. 158.

Veamos ahora algunas características menos cambiantes, más estables, de la modalidad social japonesa, que puedan clarificar la expresión "sociedad vertical" con que algunos la definen.

### *La sociedad vertical y el individuo*

Según la antropóloga Nakane Chie hay dos elementos fundamentales que, tradicionalmente, caracterizan al pueblo japonés: su profundo sentimiento de pertenecer al grupo y el respeto por las jerarquías. Por grupo entiende, antes que el grupo familiar, considerado como el vínculo humano por excelencia, "el grupo profesional, en el cual están implicados los principales aspectos de la vida económica y social"[16] de la comunidad. Pero ¿cómo hacer para que un grupo, donde no existen lazos de parentesco, mantenga su cohesión? Hay dos formas: "La primera solución consiste en someter a los miembros a una influencia tal que se sientan 'unidos'; la segunda apunta a establecer una organización interna que ligue a los miembros del grupo entre sí y de este modo refuerce la organización".[17]

Con relación a la primera solución, es necesario un factor afectivo e ideológico que supere la disparidad de papeles que se juegan dentro del grupo. Este factor afectivo e ideológico "se encuentra reforzado por contactos interhumanos permanentes, contactos humanos que pueden, incluso, extenderse a las relaciones íntimas. Como consecuencia, el poder del grupo no influye solamente sobre los actos de los individuos sino también sobre sus ideas, sobre su universo mental. La autonomía

16 Nakane Chie, op. cit., p. 17.
17 Nakane Chie, op. cit., p. 20.

del individuo se encuentra reducida y es muy difícil separar la vida pública de la privada."[18] "Algunos consideran tal situación como un peligro para su dignidad individual; otros, por el contrario, se encuentran seguros sólo en la vida comunitaria y ese es, sin duda alguna, el caso de una gran mayoría de los japoneses".[19]

En cuanto a la segunda solución, la de la organización interna del grupo, la fórmula japonesa ha demostrado una eficacia fuera de lo común y es la que explica, en gran medida, el éxito alcanzado por la economía en los años 60 y, posteriormente, la superación de las dificultades en que sumió al país el *shock* del petróleo. Nos referimos a la organización vertical del grupo. "Para el japonés, la escala jerárquica oficial (basada en los años de servicio en una misma compañía y en la edad, más que en la capacidad personal) es la guía más segura para situar el valor de un individuo en la escala social".[20] "Cualesquiera sean las variaciones individuales, el sentido de la jerarquía está profundamente adentrado en la mentalidad japonesa".[21]

18 Hay dos términos, muy populares en Japón, que definen esta situación: *tatemae* y *honne*. *Tatemae* está relacionado con el "yo" social y la moral pública. *Honne* es el "yo" particular, la moral privada. Ambos forman parte del individuo y están interrelacionados de manera dinámica. No olvidar que la palabra "hombre", *ningen*, se escribe en japonés con los caracteres de "hombre" y "lugar, espacio o intervalo de tiempo", es decir, se es "hombre" *entre* los hombres, en la práctica social. El hombre es un ente concreto que no deja mucho margen para las especulaciones metafísicas.

19 Nakane Chie, op. cit., p. 21. Dicho sea de paso, también entre los intelectuales y artistas se observa esta actitud de condena (caso Abe Kōbō) o defensa de esta forma de ser tan característica del pueblo japonés.

20 Nakane Chie, op. cit., p. 41.

21 Nakane Chie, op. cit., p. 48.

Pero lo notable de esta concepción es que no deja margen para las decisiones arbitrarias por parte de los que están más alto en la escala jerárquica: un sutil y complejo intercambio entre todos los miembros del grupo puede llegar a nivelar cualquier exceso; en ese sentido es válido hablar de consenso.

Tal actitud ideológica viene, por lo tanto, a reforzar la institución. La dimensión institucional (la escuela o la empresa) es el eje de la organización social japonesa.[22]

A su vez, esta rígida organización vertical hace del grupo una unidad cerrada en sí misma, que tiene escasas o nulas relaciones con otros grupos. Así, el vínculo horizontal entre personas de la misma jerarquía o clase está prácticamente cortado lo que explica la inexistencia, a nivel nacional, de una asociación única de trabajadores. Más bien existe la tendencia a formar sindicatos dentro de una misma empresa, los que muchas veces compiten entre sí y dificultan la tarea de las organizaciones clasistas. En este sentido, las posibilidades de un cambio en el futuro son muy limitadas.

22 A este concepto de "sociedad vertical" (*tate shakai*) de Nakane habría que agregar, además del ya clásico "cultura de la vergüenza" *(haji no bunka)* de Benedict, otros conceptos más recientes: a) "Sociedad del diploma" *(gakureki shakai)*, que hace referencia a la importancia concedida en el Japón actual al diploma y a la universidad de la que se egresa para tener acceso a la "sociedad real" *(jisshakai)*, o sea, la empresa en la que se trabajará para toda la vida. A mejor universidad mejor oportunidad en las mejores empresas; b) "sociedad administrativa" *(kanri shakai)*, noción de la "nueva izquierda" que se refiere al aspecto burocrático y altamente centralizado de la organización japonesa; c) "estructura del *amae*" *(amae no kōzō)*, concepto psicológico que puede definirse como "depender y a la vez preciarse de la benevolencia de los demás". *Véase*: Doi Takeo, *The Anatomy of Dependence*, Tokyo, Kodansha International Ltd., 2a. Ed., 1978, 170 pp.

En síntesis, podría decirse que la identidad nacional del Japón de posguerra estaría constituida por una curva trazada a partir de dos variables: una variable histórica, dinámica, con los principales acontecimientos político-sociales de posguerra y que, con dificultades, apunta hacia la democratización real del país; y una variable más estática, que abarcaría los aspectos tradicionales de la sociedad japonesa antes señalados y que tiende a la organización grupal y jerarquizada, antes que al individualismo o a la organización clasista. La figura resultante sería de una complejidad tal que se haría muy difícil su interpretación.

Es esa misma complejidad la que confunde a los propios intelectuales japoneses y la que los lleva a interrogarse constantemente acerca de su identidad. De acuerdo a su proximidad a una de las dos variables será la respuesta.

# 小說

211774

# II. LA NARRATIVA JAPONESA DE POSGUERRA Y LA CRISIS DE IDENTIDAD

El 14 de agosto de 1945 la atmósfera densa que ha cubierto al archipiélago durante los años de la guerra se desvanece de pronto, ante el desconcierto de la mayoría y el júbilo de unos pocos: es el día en que el Japón se rinde, por primera vez en su historia, ante un enemigo más poderoso. Ese hecho, por sí solo, basta para sacudir al país hasta sus fibras más íntimas. Si bien el precio material ha sido enorme (millones de muertos y casi todas las ciudades arrasadas, dos de ellas por bombas atómicas), lo que realmente cuenta para los sobrevivientes es la incertidumbre ante el futuro que la derrota trae consigo. Angustiosos interrogantes se plantean en el seno social y en el interior de cada uno de los japoneses. En el fondo todos apuntan hacia una cuestión última, de carácter casi metafísico, vinculada a su identidad como nación y como individuos: ¿quiénes somos?

En el capítulo I hemos esbozado los factores históricos, sociales y psicológicos del Japón de posguerra que han dado vida y alimento, por así decirlo, a esa crisis de identidad. Trataremos ahora de bosquejar las respuestas a ese interrogante provenientes de un sector muy particular de la sociedad: los escritores de ficción y sus distintos puntos de vista acerca de la realidad.[1] Surgirán así interesantes contrapuntos que echen un poco de luz sobre el problema y, de paso, permitan ubicar la figura de Abe Kōbō quien, en los primeros años de la posguerra, habrá de comenzar una producción que todavía no cesa.

Es interesante, ante todo, destacar que cuando se trata de hacer un paralelismo entre sociedad y narrativa, en el caso del Japón de posguerra, las coincidencias cronológicas son notables. Casi podría afirmarse que los cuatro períodos en que hemos dividido la historia del país, a partir de 1945, coinciden con otros tantos momentos de la producción literaria de ficción.

Los años de la ocupación (1945-52) son los más ricos en cuanto a diversidad de búsquedas y a claridad ideológica se refiere. Frente al caos a todo nivel que trae la derrota, dos son los grupos o escuelas que tratan de hacer oír su voz en un medio donde aún subsisten tendencias literarias tradicionales y escritores dilettantes para quienes la guerra había sido apenas un accidente en sus vidas. Esos grupos son el *après-guerre* (en francés, en el original) y el *shin gesaku* (o "nuevo entretenimiento").

El grupo *après-guerre* es, de los dos, el que plantea de manera más clara y objetiva el problema de la nueva sociedad que habrá de construirse a partir de los escombros de la guerra. En la revista *Kindai bungaku* (Literatura

[1] Sólo citaremos a los escritores más representativos de cada período, en especial aquéllos cuyos nombres han trascendido las fronteras de Japón y cuyas obras han sido traducidas a lenguas occidentales.

Moderna) es donde manifestaron sus ideas acerca de la relación individuo-sociedad y literatura-política, así como el papel del intelectual en el proceso de reconstrucción del país. Esta revista fue fundada por un grupo de críticos que con el tiempo habrían de ocupar una posición muy influyente en el campo literario: Hirano Ken, Odagiri Hideo, Ara Masahito, Honda Shūgo, etc.

Entre los novelistas más representativos de esta corriente se destaca la figura de Noma Hiroshi (1915),[2] quien había estudiado literatura francesa en la Universidad de Kioto, autor de *El gran vacío* (Shinkū chitai, 1952).[3]

También están Takeda Taijun (1912), graduado en la Universidad de Tokio, en literatura china; y Ōka Shōhei (1909), de la Universidad de Kioto, especialista en literatura francesa.

En general, puede decirse que casi todos los integrantes de este grupo, provenientes de la pequeña burguesía intelectual, sustentaban una posición liberal-humanista de izquierda. "La guerra les había proporcionado no sólo una amarga experiencia, sino también la moneda que les permitiría vincularse directamente con el pueblo".[4] Las fuerzas de ocupación, con sus ideas de democracia y libertad de expresión, parecían constituirse en importantes pilares del grupo.

2 Las fechas entre paréntesis que siguen a los nombres de los escritores indican solamente la fecha de nacimiento. En el caso de los nombres de las obras, primero está la traducción al español y, entre paréntesis, el título original japonés y la fecha de publicación. Cuando se trata de agrupaciones o revistas, se ha seguido el camino inverso: primero el nombre original japonés y, entre paréntesis, la traducción al español.

3 Noma Hiroshi, *El gran vacío*, tr. del francés Manuel Peyrou, Buenos Aires, Goyanarte, 1958.

4 Prólogo de Kazuya Sakai a *El gran vacío*, ibid., pp. 10 y 11.

En el plano literario, a su evidente falta de experiencia, se unía una necesidad casi voraz por conocer la literatura de Europa. Aunque con dificultades, lograron traducir y publicar a Sartre, Camus, Kafka y otros escritores franceses y europeos que habrían de influir notablemente sobre ellos, tanto en temática como en estilo.

Entre los novelistas más jóvenes que giraban en la órbita del grupo *après-guerre* encontramos dos nombres que más tarde alcanzarían prestigio internacional: Abe Kōbō y Mishima Yukio (1925). Aunque ideológicamente diferían de aquéllos, es en la revista *Kindai bungaku* donde hallan espacio para la publicación de sus primeras narraciones. Con el tiempo cada uno tomaría un camino independiente, radicalizando sus posiciones.

Frente al grupo *après-guerre* se levanta el muro aristocrático y "decadente" de los escritores *shin gesaku* (nuevo entretenimiento), nombre con que en el período Tokugawa se denominaba a los autores populares que producían para divertir al pueblo y que esta generación de posguerra utiliza para definirse a sí misma. Si bien de "divertidos" tienen muy poco, hay en todos ellos un fino manejo de la ironía que les permite burlarse de sí mismos y del dolor ocasionado por el derrumbe del mundo en el que habían crecido. Son unos descreídos que buscan sistemáticamente el camino de la autodestrucción y la tortura para volcarlo en páginas de una gran belleza crepuscular, plenas de hallazgos literarios que se van haciendo más refinados a medida que la muerte se va apoderando de sus espíritus. El más célebre de los representantes de este grupo es Dazai Osamu (1909), cuya novela *El sol que declina* (Taiyō, 1947)[5] es una poética transcripción del sentimiento de angustia que padecían todos ellos. También Sakaguchi Ango (1906), autor de

5 Dazai Osamu, *El sol que declina*, tr. al español Kazuya Sakai, Buenos Aires, Sur, 1960.

*El idiota* (Hakuchi, 1946) y Oda Sakanosuke (1913) utilizaron la propia destrucción como tema de sus novelas. De *Aspectos de la vida* (Sesō, 1946), novela de este último autor, tomamos un párrafo:

"Ya no podemos pertenecer ni a la derecha ni a la izquierda. Las ideologías y los sistemas ya nada significan para nosotros. Pero es por eso mismo que no somos felices. Simplemente vivimos a la deriva, y nunca nos decidimos por un camino. Nadie puede decir si somos sabios o estúpidos. Es posible que eso pueda llamarse decadencia".[6]

Esta profunda e irremediable crisis existencial es la que habrá de llevarlos a la muerte en muy poco tiempo.

El grupo *shin gesaku* no estaba en condiciones de polemizar sobre sociedad y literatura, por razones obvias. De modo que, llegado el momento, el enfrentamiento se produce entre los liberales *après-guerre* de la revista *Kindai bungaku* y los comunistas del grupo autodenominado *jinmin bungaku* (literatura popular), cuyo vocero es la revista *Shin Nihon Bungakkai* (Asociación literaria del nuevo Japón). Estos últimos pretenden retomar los postulados de la literatura proletaria de los años 20,[7] bajo la guía del escritor Nakano Shigeharu (1902), pero pierden la polémica por exceso de ortodoxia partidaria y falta de flexibilidad en sus concepciones acerca de la re-

6 Citado por Kazuya Sakai en *Japón: hacia una nueva literatura,* El Colegio de México, 1968, pp. 92 y 93.

7 Sobre la literatura proletaria *véase*: el APENDICE II, y además: Atsuko Tanabe de Baba, "Auge y caída del movimiento de literatura proletaria en Japón (1912-1934)", en *Asia Anuario,* Vol. 3, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971, pp. 93 y ss. G. T. Shea, *Leftwing Literature in Japan,* Tokyo, The Hosei University Press, 1964. Iwamoto Yoshio, "Aspects of the Proletarian Literary Movement in Japan", en *Japan in Crisis,* Silberman y Harootunian, ed., Princeton University Press, 1974, Nakamura Mitsuo, *Novela Japonesa contemporánea, 1926-1968,* Tokyo, Kokusai Bunka Shinkōkai, 1969, Cap. I.

lación entre literatura y sociedad. Corre el año 1947 y no hay visos de recuperación para la sociedad japonesa, hundida bajo las ruinas de la guerra y asolada por la especulación y el mercado negro.

Entre los escritores consagrados antes de la guerra Kawabata Yasunari (1899) continuaba impasible puliendo su deslumbrante estilo, mientras que Tanizaki Jun'ichirō (1886) comenzaba a explorar los laberintos del erotismo senil. Hayashi Fumiko (1904) publica, entre otros, un cuento costumbrista, *Los barrios bajos* (Shitamachi, 1948),[8] en tanto que Niwa Fumio (1904) no logra reeditar sus éxitos de preguerra. Nagai Kafū (1879) y Shiga Naoya (1883) mantienen su ritmo de producción.

En 1949 Abe Kōbō publica su cuento *Dendrocacalia* (Dendorokakariya), una especie de síntesis de las nuevas tendencias de la época y su mundo personal, que presenta de manera muy original el por entonces tan debatido problema de la identidad.

El año 1952 marca el fin de la ocupación norteamericana y el inicio de la recuperación económica, favorecida por la guerra de Corea. En una atmósfera de relativo optimismo, recuperada la confianza en la capacidad del país para salir adelante, se produce el nacimiento de un nuevo grupo de escritores que habrá de ser bautizado como la "tercera nueva generación" *(shin daisan no sedai).* A los principales aspectos sociales del período 1952-60, esbozados en el Capítulo I, habría que agregar algunas características particulares del mundo literario. Por un lado, la recuperación económica favoreció la industria editorial y la publicación de revistas de circulación masiva, donde las novelas por entregas y el cuento ocupaban

8 Hayashi Fumiko, *Los barrios bajos,* tr. al español Oscar Montes, en *Estudios de Asia y Africa,* Vol. XI, No. 1, El Colegio de México, pp. 4 y ss.

un lugar muy destacado, posibilitando la difusión de un mayor número de obras y autores. Por el otro, el premio Akutagawa,[9] creado en 1935, comienza, por entonces, a cobrar la inusitada importancia que habrá de convertirlo, aun hasta nuestros días, en el árbitro del éxito literario: el escritor premiado tendrá asegurado un camino en el mundo de las letras.

Aunque los autores de la llamada "tercera nueva generación" difieren entre sí tanto en temática como en estilo, y también ideológicamente, es posible encontrar algunas características comunes a todos ellos: el haber nacido más o menos por la misma época (entre 1915 y 1926); el haber estudiado literatura en alguna universidad prestigiosa; y, por sobre todo, el haber recibido el premio Akutagawa. Yasuoka Shōtarō, uno de estos escritores, definió así a los miembros de su generación:

"Nosotros aramos el suelo que los escritores *après-guerre* allanaron con sus tractores. Su método fue demasiado arbitrario y rudo. Quisiéramos arar con más cuidado. (...) Sus obras carecían totalmente de cualidades literarias".[10]

9 El premio Akutagawa fue creado en 1935 por el escritor Kikuchi Kan en homenaje al novelista Akutagawa Ryūnosuke. Es otorgado dos veces al año a los novelistas jóvenes y promisorios. La obra premiada es publicada en la revista de la compañía editorial Bungei Shunjū, que es la que otorga el premio. Hay otro premio literario importante, en un medio donde florecen por decenas: el premio Naoki, creado también en 1935 por Kikuchi Kan. A diferencia del Akutagawa, que se otorga a las obras de "literatura pura" (*jun bungaku*), este premio sirve para distinguir a las llamadas obras de "literatura popular" *(taishū bungaku)*. Al premio Naoki nos referiremos al hablar de la literatura de la era del rápido crecimiento económico (1960-1973). Casi todos los escritores consagrados de Japón han recibido uno u otro premio.

10 Citado por Okuno Takeo, en la Introducción a *Intruduction to Contemporary Japanese Literature, 1956-1970*, Tokyo, Kokusai Bunka Shinkōkai, 1972, p. XVIII.

Esta afirmación, que en apariencia enfatiza las diferencias generacionales, lo que en realidad muestra es que el Japón de 1952 está lejos de ser el de 1945. Nuevas búsquedas se inician, nuevas cuestiones emergen, y los escritores, insensiblemente, se van plegando a la corriente de los tiempos. Ya no es la reconstrucción del país lo que les preocupa, sino la exploración del individuo, con su carga de problemas morales, familiares y sociales, y como consecuencia, de identidad. En ese sentido están más cerca de la novela japonesa del "yo" (*shi-shōsetsu*, también llamada "novela personal") y de los escritores de posguerra del grupo *shin gesaku.*

Entre los nombres más destacados de esta generación se encuentran el antes citado Yasuoka Shōtarō (1920), Yoshiyuke Junnosuke (1924), Kojima Nobuo (1915) y Endō Shūsaku (1923), autor de la famosa novela *El silencio* (Chinmoku, 1966).

Poco antes de la fecha en que estos autores irrumpen en el mundo literario, Abe Kōbō gana el premio Akutagawa con una narración que escapa a los criterios tradicionales del Japón: *La pared* (Kabe, 1951). Ya por entonces la crítica comienza a hablar de él como un escritor de "vanguardia".

En 1955 Japón alcanza el *status* económico de preguerra y empieza a apuntar hacia la curva prodigiosa de crecimiento de los años 60. Todavía no se asombra el mundo pero en el interior del país comienzan a soplar los aires de una era de bonanza. En el plano político, sin embargo, hay crecientes presiones alrededor de la cada vez más estrecha alianza entre Japón y los Estados Unidos, que culminaría con la ratificación del Tratado de Seguridad (1960) entre ambos países. Representativos de estos años turbulentos y románticos son los escritores Ishihara Shintarō y Ōe Kenzaburō, pertenecientes a la denominada "escuela auténtica de posguerra" *(junsui sengo-ha).*

Ishihara, nacido en 1932, surgió a la notoriedad cuando fue galardonado con el premio Akutagawa por su novela *La estación del sol* (Taiyō no kisetsu, 1955). Este autor, que posteriormente se dedicó a la política, hasta llegar a la candidatura a gobernador de Tokio por el Partido Liberal-Demócrata, conservador, representó en sus comienzos literarios a una generación que había vivido la guerra como una pesadilla de infancia y que andaba a la búsqueda de una nueva moral, acorde con los tiempos que corrían. *La estación del sol* no es una gran novela pero tiene la suficiente frescura, audacia y desprejuicio como para convertirse en bandera de una generación joven que intenta crearse una nueva identidad, "moderna" y sin hipocresías.[11]

En 1958 Ōe Kenzaburō recibió el premio Akutagawa por la novela *La captura* (Shiiku).[12] Son años efervescentes, de movilizaciones populares e intensa politización en las universidades. Se trata de defender la "democracia" de posguerra, frente al avance de las fuerzas conservadoras, aliadas a la política exterior de los Estados Unidos. Ōe Kenzaburō encarna una nueva imagen del escritor: comprometido, militante, socialmente activo, sin desdeñar, por ello, la calidad estética de sus novelas. Re-

11 El mismo Ishihara, en 1956, dirigió la versión cinematográfica de esta novela, que tuvo un gran éxito de público y llegó incluso a exhibirse en América Latina. Luego de otra experiencia fallida como cineasta realizó un cortometraje que iría a integrar, junto con trabajos del polaco Wajda, el francés Truffaut y otros directores europeos, la película *El amor a los veinte años* (1962), que dio la vuelta al mundo amparada en el prestigio de sus realizadores. Sin embargo, el episodio de Ishihara fue el más flojo, y después de este fracaso artístico prácticamente abandonó el cine y hasta la literatura para dedicarse a la política, donde también fracasó.

12 Ōe Kenzaburō, *La captura*, tr. al español Oscar Montes, México, Extemporáneos, 1976. En 1961, Ōshima Nagisa dirige la versión cinematográfica.

presentante de la "nueva izquierda" es, a su vez, un ejemplo palpable de la vertiginosidad con que se suceden los cambios en el Japón de posguerra. Conjugando lo social y lo personal, valiéndose de audaces técnicas narrativas y de un brillante uso del lenguaje, logra elevar a la categoría de arte el problema básico que preocupa al japonés de nuestros días, esto es, el problema de la identidad.

Conjuntamente con la aparición de estos jóvenes escritores comienza a destacarse, en el mundo de la crítica, Etō Jun (1933), quien por medio de sus libros y artículos en revistas, trata de fomentar una nueva percepción del fenómeno literario y su relación con lo social. Defiende teóricamente a Ishihara, Ōe y otros escritores que se han unido para luchar en contra de la ratificación del Tratado de Seguridad con los Estados Unidos.[13]

Por esta época Abe Kōbō publica una novela que marca la transición entre su primera época y los años de la madurez expresiva: *La cuarta edad interglaciar* (Daishi kampyō ki, 1958-59).

Así como en lo social los 50 son años de cambios permanentes y acelerados y, en lo literario, es el premio Akutagawa el que "determina" los nuevos talentos, en los años 60 serán el formidable crecimiento económico y el premio Naoki los que definan las características de la sociedad y la literatura del Japón, respectivamente.

De los efectos de la nueva política económica oficial sobre la sociedad ya hemos hablado en el capítulo I. Detengámonos ahora a considerar el problema exclusivamente literario y el papel que juega en el mismo el premio Naoki. Este premio se otorga, al igual que el Akutagawa, dos veces al año, a los autores de obras de difusión masiva. En Japón, hasta fines de los años 50, todavía se

13 *Véase*: El Capítulo I: "Desde el fin de la ocupación hasta Ampo (1952-1960)".

hacía una división bastante estricta entre literatura pura *(jun bungaku)* y literatura popular *(taishū bungaku)*. La primera es la cultivada por una élite intelectual, para un público igualmente avisado y selecto. La segunda es la que se escribe para el gran público, con el único objetivo aparente de entretenerlo. Ahora bien, con el desarrollo de los medios masivos de comunicación, sobre todo a partir de 1960, esta distinción entre literatura pura y literatura popular comienza a perder sentido. Escritores como el famosísimo Matsumoto Seichō (1909),[14] autor de gran cantidad de novelas policiales, son un ejemplo claro de esta nueva situación. En 1952 ganó el premio Akutagawa y, sin embargo, su prestigio lo debe a sus obras de difusión masiva, muchas de ellas adaptadas al cine.[15] Dueño de una inteligencia brillante y de un estilo terso y conciso, puede ser objeto tanto de un estudio crítico "serio" como de una rápida lectura de mero entretenimiento. Aunque el caso de Matsumoto es casi un ejemplo límite de esta tendencia a borrar fronteras convencionales, no es el único: la súbita importancia que adquiere el premio Naoki en los años 60, frente a la omnipotencia y prestigio del premio Akutagawa de los años 50, viene a corroborar el fenómeno.

"Los medios de comunicación masiva se están desarrollando extraordinariamente y a través de sistemas audiovisuales como la televisión, hay una inundación de información y entretenimiento. Es perfectamente natural

14 *Véase*: Kamada Mamie, "The Awkward Writer: Opinions About and the Influence of Matsumoto Seichō", en *The Japan Interpreter,* Vol. 12, No. 2 Spring 1978.

15 En México se han exhibido: *Castillos de arena* (Suna no utsuwa, 1974), *Los perversos* (Warui yatsura, 1980) —ambas de Nomura Yoshitarō, director habitual de las novelas de Matsumoto adaptadas al cine— y *Bandera de niebla* (Kiri no hata, 1977), protagonizada por la súper pareja *pop* Yamaguchi Momoe y Miura Tomokazu.

que, en tales circunstancias, toda clase de nuevos fenómenos se produzcan en el campo literario, cada vez más dominado por los medios de comunicación masiva. En el seno de tal sociedad de masas está surgiendo un tipo de escritor totalmente nuevo".[16] A esta categoría pertenecen Nosaka Akiyuki (1930), Inoue Hisashi (1934), Itsuki Hiroyuki (1933) y otros menos conocidos en el extranjero pero que gozan de gran popularidad en Japón, como Shiba Ryotarō (novelas históricas), Komatsu Sakyō (novelas de ciencia-ficción), Hoshi Shin'ichi (ciencia ficción poética a la manera de Bradbury).

Nosaka Akiyuki recibió el premio Naoki en 1967. Es autor de la famosa novela, traducida al inglés, *Los pornógrafos* (Erogotoshi tachi, 1963). Por considerarse a sí mismo como autor de "entretenimiento" es desdeñado por el *establishment* literario. Entre sus actividades se encuentran la de trovador popular, defensor de la ecología, creador de comunas agrarias, etc. "Como muchos escritores de su generación, Nosaka encuentra a menudo su material en sus experiencias de adolescente durante la guerra (...) Se encuentra a sus anchas cuando escribe en la exuberante vena cómica del maestro del siglo XVIII, Saikaku".[17]

16 En *Introduction to Contemporary Japanese Literature*, op. cit., p. LII.

17 En *Contemporary Japanese Literature. An Anthology of iction, Film and Other Writings Since 1945*, Howard Hibbett, ed. New York, Knopf, 1975, p. 436

Cabe agregar que Itsuki muestra gran interés por España y América Latina, así como por el tango argentino, como lo muestran algunos de los títulos de sus libros y guiones para el cine: *El espíritu de mi España* (Waga supein no kokoro), que trata de la guerra civil española; *Don Quijote nocturno* (Yoru no don kihote); *Noche de estado de sitio* (Kaigenrei no yoru), novela convertida en película en 1980, que ubica la acción en algún país latinoamericano (¿quizá Chile?), víctima de la violencia militar; *Caminito que el tiempo ha borrado* (Harukanaru Kaminito); etc.

Inoue Hisashi gusta definirse a sí mismo como *gesakusha*, esto es, escritor de "entretenimiento".[18] Como Nosaka, desdeña las formalidades del ambiente literario "serio" y entre sus múltiples actividades se destaca la de autor teatral.[19] Recibió el premio Naoki en 1972.

Itsuki Hiroyuki "encabeza la lista de los escritores más populares entre los lectores adolescentes y los que tienen entre veinte y treinta años. Su estilo de literatura es lo que en francés se denomina *déraciné:* sin raíces. La generación más joven ha dado la bienvenida a su nihilismo errante, vagabundo hasta la indolencia, y como resultado, cada uno de sus libros ha estado en la lista de los *best-sellers*".[20]

Esta breve caracterización de estos tres autores puede darnos una idea del clima prevaleciente en la literatura de los años del gran crecimiento económico (1960-73) y de la nueva instancia que el problema de la identidad adquiere en la narrativa japonesa: " ¿Quiénes somos en la nueva sociedad de masas?", parece ser el interrogante generalizado.

Dos hechos que vienen a conmover al país al final del período que comentamos, dan, en parte, la respuesta: los suicidios de Mishima Yukio y Kawabata Yasunari, el ganador del Premio Nobel de literatura, en 1968.

18 La palabra *gesaku*, que también había usado, como hemos visto, el grupo de Dazai Osamu (*shin gesaku*, "nuevo entretenimiento"), era aplicada durante el período Tokugawa a los escritores populares que producían para el consumo masivo del público de las ciudades.

19 Es autor de *El trovador Yabuhara* (Yabuhara Kengyō, 1974) que se conoció en el Teatro Orientación de México, en julio de 1978, durante el Primer Encuentro de ALADAA, en versión al español de Lothar Knauth y Oscar Zorrilla.

20 Tadokoro Tarō, "What We're Reading Now", en *Japan Quarterly*, Vol. 19, No. 2, Abr-Jun. 1972, p. 207.

El 25 de noviembre de 1970, Mishima y un grupo de amigos irrumpieron en los cuarteles generales de las Fuerzas de Autodefensa japonesas para exigir a los soldados presentes y oficiales que actuaran en favor del rearme de Japón. Ante la frialdad del recibimiento, él y uno de sus amigos se suicidaron a la manera tradicional japonesa, o sea, cometiendo *seppuku* (o *harakiri*). Poco después, un periódico publicaba un texto póstumo del autor, donde, entre otras cosas, decía lo siguiente: "Hemos visto al Japón de posguerra caer en un vacío espiritual, preocupado sólo por la prosperidad económica, sin importarle sus fundamentos nacionales, perdiendo su espíritu nacional en la prosecución de trivialidades que dejan de lado las cosas fundamentales, cayendo así en la falsa conveniencia y en la hipocresía".[21]

Kawabata Yasunari "salió de su casa en Kamakura, en la tarde del 16 de abril de 1972, con destino a su estudio, cerca de Zushi, sin ningún signo de intención suicida. Esa noche fue encontrado muerto, con un tubo de gas en la boca, en el cuarto, desde donde se contemplaban magníficas vistas del océano y las montañas. Tenía setenta y dos años".[22]

En el contexto social y literario del Japón de la década del 60, que culmina con los dramáticos hechos que acabamos de mencionar, la carrera de Abe Kōbō, como novelista, alcanza su punto más alto con tres obras misteriosas y seductoras, síntesis acabada de su temática y estilo: *La mujer de la arena* (Suna no onna, 1962), *La cara de otro* (Tanin no kao, 1964) y *El mapa quemado* (Moet-

21 Mishima Yukio, "An Appeal", en *The Japan Interpreter*, Vol. 7, No. 1, Winter 1971, p. 74.

22 Iga Mamoru, "Tradition and Modernity in Japaneses Suicide: The Case of Yasunari Kawabata", en *Modernization and Stress in Japan*, Toyomasa Fuse, ed., La Haya, Leiden E. J. Brill, 1975, p. 67.

sukita chizu, 1967). En ellas, el problema de la identidad es, obviamente, el eje central.

El *shock* del petróleo, a fines de 1973, no viene más que a corroborar la artificiosidad de un crecimiento económico que había desquiciado muchos aspectos de la vida social japonesa y que varios intelectuales habían denunciado, desde distintas perspectivas, como negativo. Lo cierto es que la atmósfera intelectual de Japón se torna cada vez más enrarecida. Como consecuencia del advenimiento de la sociedad de masas la literatura se vuelve subsidiaria de las grandes empresas editoras, que buscan constantemente entre los nombres consagrados y los nuevos (especialmente los que tratan temas sexuales y violentos),[23] el material que les permita aumentar las ventas. La industria editorial se convierte en una de las más prósperas y ni siquiera la recesión generalizada que sigue a la crisis petrolera disminuye la sed de lectura de los japoneses. Una novela bien promocionada puede llegar a varios miles e, incluso, millones de ejemplares. Este pro-

23 *Véase,* por ejemplo, *De un azul transparente sin límites* (Kagirinaku tōmei ni chikai burū), de Murakami Ryū, novela ganadora del premio Akutagawa, en 1976, cuyo tema se centra alrededor de una juventud nihilista y ociosa entregada al sexo, las drogas y la violencia, en las cercanías de una base militar norteamericana. El libro vendió más de 1 millón 200 mil ejemplares en los primeros seis meses y su versión cinematográfica –de calidad aceptable– fue dirigida por el propio autor. En el momento de la entrega del premio Akutagawa se produjo un escándalo de considerables proporciones, llegando a difundirse la historia de que el libro había sido escrito por un equipo de especialistas en *best sellers,* quienes utilizaron fórmulas de probada eficacia para atraer lectores. De acuerdo con esta versión, Murakami Ryū no sería más que un prestanombres cuya juventud (entonces 24 años) y supuesta rebeldía, sumadas a la popularidad del premio, asegurarían el éxito del libro en el mercado. Hay traducción al inglés: Murakami Ryū, *Almost Transparent Blue*, tr. Nancy Andrew, Tokyo, Kodansha International, 1977.

ceso de retroalimentación empresa-lector continúa hasta nuestros días y parece gozar de mucha salud. En su poderosa vitalidad parece haber sepultado conceptos sobre literatura vigentes hasta hace tan sólo veinte años. En ese sentido, las perspectivas son inimaginables pues es evidente que de este proceso surgirán nuevas nociones acerca del quehacer literario.

Otro de los aspectos interesantes de los últimos tiempos es que todos los grupos y generaciones que se dieron a conocer después de la guerra —y que hemos tratado de presentar a lo largo de este capítulo— todavía están activos y producen normalmente. A ellos habría que agregar una nueva generación surgida a comienzos de los 70: la *generación introvertida (naikō no sedai)* cuya figura más destacada es Furui Yoshikichi (1937), ganador del premio Akutagawa en 1971. Muchos lo consideran como el autor más prominente desde la aparición de Oe Kenzaburō pero en una edad donde las categorías de valor cambian tan rápidamente es más prudente pensar que su ficción, emparentada con la tradicional novela del "yo" japonesa y el estilo terso y moroso de los "maestros", es otra manifestación del complejo panorama literario del Japón actual.

Abe Kōbō, después de seis años de silencio, publica dos nuevas novelas que son como la quintaesencia de su mundo hermético, plagado de enigmas: *El hombre caja* (Hako otoko, 1973) y *Reunión secreta* (Mikkai, 1977). El problema de la identidad sigue ocupando el lugar central de las mismas. ¿Quién es este autor que con tanta insistencia ha trabajado sobre idéntico tema, apoyándose en un estilo cada vez más despojado y preciso, por espacio de tres décadas?

# 作家

# III. ABE KŌBŌ: SU VIDA Y SU OBRA

Abe Kōbō es de los autores que se resisten a proporcionar otros datos sobre su vida que no sean los que, implícitamente, están contenidos en su obra. Quizá el mismo rechazo que siente por la novela del "yo" y por la actitud de complacencia ante los propios sufrimientos de algunos escritores japoneses, que los usan como tema de sus novelas, es lo que lo lleva a ser muy parco cuando se trata de hablar de sí mismo. De cualquier modo, puede resultar interesante reunir la poca información que se posee sobre su vida e intentar, con ella, dar forma a algo que se parezca a una biografía.[1]

[1] Los datos utilizados han sido tomados de las siguientes publicaciones: Prólogo a *Friends* (Tomodachi), en *Contemporary Japanese Literature. An Anthology of Fiction, Film and Other Writing Since 1945*, op. cit., pp. 53 y ss. Abe Kōbō, "The Fron-

Nació en Tokio, en 1924, pero pasó la primera infancia en Kyūshū, aunque por ser su familia de Hokkaidō (cerca de la ciudad de Asahikawa), de acuerdo con la costumbre japonesa, es allí donde está registrado. Como él mismo apunta: "Debido a que el lugar de registro, el lugar de nacimiento y el lugar donde me crié son diferentes, me he vuelto muy reservado en lo que se refiere a mi pasado. ¿Qué puedo responder cuando me preguntan dónde nací?".

"Esencialmente, soy una persona sin tierra natal. Gracias a este hecho, es muy difícil para mí escribir, incluso una lista abreviada de las fechas importantes de mi vida. El sentimiento de desarraigo que está en la base de mis emociones puede ser atribuido a los mismos motivos".

Y continúa:

"Poco después me llevaron a la ciudad de Hōten (Mukden, hoy Shenyang), en Manchuria, y allí viví hasta mi ingreso a la escuela preparatoria de Seijo, en Japón, en el año 15 de Shōwa (1940). En Manchuria, tal vez, adquirí la aptitud de describir paisajes desolados".

De esta escueta información surgen, por lo menos, tres aspectos importantes relacionados con su vida y obra: la falta de raíces, la visión del desierto y la ideología progresista. Empecemos por analizar este último punto, que no resulta tan claro como los otros dos.

tier Within", tr. Andrew Horvat, en *Japan Quarterly*, Vol. XII, Nos. 2 y 3, Abr. Jun. y Jul. Sept. 1975. Nakamura Mitsuo, *Novela Japonesa Contemporánea*, Tokyo, Kokusai Bunka Shinkōkai, 1970, pp. 132 y 133. Kazuya Sakai, *Japón. Hacia una nueva literatura*, cap. "Abe Kōbō y la nueva literatura", op. cit., pp. 103 y ss. *Introduction to Contemporary Japanese Literature Part II*, 1936-1955, op. cit., pp. XXIV y ss. *Introduction to Contemporary Japanese Literature, 1956-1970*, op. cit., pp. 1 y ss. *Nihon no bungaku* (Literatura japonesa), Vol. 73, artículo *Abe Kōbō Kokusaiteki Sakka* (Abe Kōbō, un autor internacional), por Muramatsu Takashi, Tokyo, Chūōkoronsha, 1968.

A Manchuria, entonces colonia del Imperio, emigraban los japoneses idealistas que querían escapar a la atmósfera política cada vez más opresiva del archipiélago (eran los años de gestación de la guerra) y, de paso, experimentar otras formas de convivencia y maneras de pensar. El padre de Abe Kōbō, que era médico, quizá pertenecía a esta categoría de japoneses e inculcó en su hijo ideas que más tarde desembocarían en el marxismo de su juventud. Hay que tener en cuenta que en aquellos años los partidos y la literatura de izquierda estaban absolutamente proscritos en Japón, por lo que la única forma de mantener viva esa ideología era, muchas veces, la intimidad familiar. Además, muchos japoneses que conocieron Manchuria hablaban de un sentimiento de libertad que no existía en la estrecha, superpoblada y claustrofóbica tierra natal.

En cuanto a la visión del desierto, que tan a menudo aparece en las narraciones de Abe, es natural que los años de la infancia pasados en la inmensidad desolada del continente, hayan ejercido una gran influencia en la imaginería y el estilo sobrio del autor. En una tierra como el Japón, donde una naturaleza pródiga ha propiciado tradicionalmente delicados sentimientos de comunión y recogimiento, que en literatura se han traducido en una tendencia muy marcada a lo confesional, los paisajes desiertos y el estilo despojado de Abe pueden aparecer, a primera vista, como un hecho completamente anómalo. Relacionado con esto, Mishima Yukio comentó alguna vez que sería muy difícil encontrar, en los mil años de narrativa japonesa, otro escritor que haya reducido, como Abe, de manera tan drástica, su tradicionalmente elevada "humedad" (se refiere a ese gusto casi morboso por lo sentimental).

En lo que respecta a la falta de raíces, en Japón Abe Kōbō está visto como un autor cosmopolita y desarraigado, poco japonés, condición de la que él se enorgullece,

ya que se considera a sí mismo "una persona sin tierra natal", libre de los sentimentalismos nostálgicos del pasado.

En su ensayo *La frontera interior* (Uchi naru henkyo, 1974), donde trata de los judíos pero sin ocuparse específicamente de la cuestión judía, Abe expresa más claramente que en ninguna obra de ficción las ventajas del exilio y de la falta de raíces. Más aun, niega la autoridad y el derecho basados en los lazos del suelo. El desarraigo, que provoca angustia y pérdida de identidad, es, sin embargo, el destino del hombre moderno, y en él radica su fuente de energía. Como señala en el párrafo final del ensayo: "Aunque la plaza está todavía sumida en la oscuridad es demasiado temprano para perder la fe. Después de todo, el exiliado no vive solamente de luz".

Luego de su etapa de Manchuria y su regreso a Japón, en plena guerra, lo encontramos imprevistamente en Tokio, en 1948, donde acaba de recibir su flamante título de doctor en medicina. Él mismo comenta con humor este hecho: "Estudié medicina en la Universidad de Tokio pero por ahí se comenta que no era un estudiante aplicado. Los maestros me decían que si prometía no ejercer la profesión me permitirían graduarme".

Y cumplió con su promesa pues ese mismo año publicó su primera novela, una especie de biografía espiritual que se desarrolla en Manchuria, titulada *Una señal al final del camino* (Owarishi michi no shirubeni). Lo que iniciaba era una carrera literaria. De cualquier modo, la medicina, junto con las matemáticas y la entomología, sus *hobbies* de la adolescencia, le servirían para ir dando forma a un estilo muy peculiar donde se conjugan la precisión del cirujano, la pasión por el rigor y las simetrías del matemático; y la casi maniática obsesión clasificatoria del entomólogo.

La ciudad de Tokio, además de constituir un medio totalmente diferente al de la Manchuria de su infancia,

habría de marcar definitivamente su carácter y su obra con el sello cosmopolita de la vida urbana. En novelas como *La mujer de la arena* es donde la síntesis desierto-ciudad, a pesar de no estar ésta presente, llega a su plenitud, constituyéndose en una suerte de metáfora del desierto espiritual de la vida metropolitana.

También es en Tokio donde Abe estrena sus primeras armas de escritor, con la publicación, en una revista mimeografiada, de una colección de poemas y un capítulo de *Una señal al final del camino*, que lo ponen en contacto con el ambiente literario de posguerra. Con algún recelo se acerca al grupo liberal *après-guerre*, quienes presentan en su revista *Kindai bungaku* algunos de sus cuentos. Pero su simpatía está del lado de los sectores marxistas, lo que lo lleva a enrolarse en las filas del Partido Comunista, de donde hace unos años fue expulsado, de acuerdo con la versión de Edward Seidensticker.[2] Como escritor, sin embargo, nunca presentará, de manera directa, los temas sociales sino más bien en forma de metáfora.

Ya en esta primera época de su carrera su nombre comienza a hacerse conocido en el medio literario aunque todavía se hable de Abe *Kimifusa*, en lugar de Abe *Kōbō*.[3]

2 "Abe was a member of the Communist Party (he has since expelled) when he wrote both novels (*The Woman in the Dunes and The Face of Another*), but the reader is likely to think of Kafka or Beckett long before he thinks of Mao or Stalin". Edward Seidensticker, "The Japanese Novel and Disengagement", en *Literature and Politics in the 20th. Century*, G. Mosse and W. Laqueur, ed., New York, Harper and Row, 1967, p. 173. El haber sido miembro del Partido Comunista quizá explique el hecho de que gran parte de la obra de Abe haya sido traducida al ruso y de que haya especialistas en Abe Kōbō en la Unión Soviética.

3 En japonés hay dos formas de leer los caracteres chinos: *on'yomi*, a la manera china; y *kun'yomi*, a la manera japonesa.

A partir de entonces, y por espacio de tres décadas, irá dando cuerpo a uno de los estilos más singulares y discutidos del Japón, cuya rigurosa coherencia se establecerá sobre la base de un tema complejo y recurrente que atraviesa toda su obra: la búsqueda de la identidad.

Los años de la ocupación nos muestran a un Abe todavía apegado a un modelo europeo de literatura, que fluctúa entre lo existencial y el expresionismo, y que, para el Japón de entonces, muy bien puede ser considerado de "vanguardia". Su primera novela, *Una señal al final del camino* recoge su experiencia en Manchuria, en un tono más bien existencialista. La crítica y el mismo Abe reconocen los escasos valores de esta obra que, no obstante, posee el germen de muchos problemas que más tarde desarrollaría.

En 1949 publicó *Dendrocacalia*,[4] cuento que trata de una metamorfosis. En 1951 recibió el Segundo Premio de Literatura de Posguerra por *El capullo rojo* (Akai mayu), cuyo tema también es una metamorfosis. Pero su consagración se produjo pocos meses después, al recibir el premio Akutagawa por *La pared-El crimen del señor Karma* (Kabe-S. Karuma-shi no hanzai). Esta novela comienza cuando el protagonista, al despertarse una mañana, se da cuenta de que ha perdido su nombre. Habiéndolo olvidado completamente, busca desesperado una tarjeta personal (ese aliado indispensable de la identidad del japonés), su credencial de trabajo, el nombre estampado en el saco, pero es inútil. El nombre no aparece. Es el comienzo de la pesadilla.

---

Los nombres, por línea general, se leen de esta segunda forma pero cuando una persona alcanza la fama, se prefiere el *on'yomi*. *Kimifusa* (kun'yomi) y *Kōbō* (on'yomi) son dos formas de leer el mismo nombre, que consta de dos caracteres.

4 *Véase*: el Capítulo IV.

La crítica recibió con sorpresa y hasta indignación la noticia de que se había premiado tan excéntrica novela. Como eran años en que lo "moderno", es decir, lo "occidental", estaba de moda en Japón, muchos dijeron con ironía que hasta el premio Akutagawa se había "modernizado". El famoso crítico Honda Shūgo escribió: "De acuerdo con las características del premio Akutagawa, que le haya sido concedido a una obra de Abe Kōbō debe haber causado sorpresa al mismo autor". El escritor Uno Kōji trató a la novela de "incomprensible y tediosa". Pero lo cierto es que Abe Kōbō comenzó a ser tenido en cuenta en el mundo de las letras, independientemente de su relación con Ishikawa Jun, de quien se dice que fue su iniciador en la literatura de "vanguardia". Con la marcada propensión de los japoneses a rotular de una vez y para siempre, Abe Kōbō pasó a ser, desde entonces, *el* escritor de vanguardia. En el contexto del Japón de entonces efectivamente lo era.

Los años desde el fin de la ocupación hasta *Ampo* (1952-60) fueron años de continuación de la búsqueda y decantación del estilo. Los numerosos cuentos y novelas de esta época[5] insisten en los mismos temas: metamorfosis, pérdida de identidad, alienación, angustia existencial, desarraigo. En su mayoría son narraciones muy ingeniosas, resueltas de manera brillante desde el punto de vista estilístico, cuyos temas servirán, años más tarde, para algunas de las obras de teatro del propio Abe.

En 1957 publica la novela *Las bestias se dirigen a casa* (Kemonotachi wa kokyō o mezasu), otra vez con el tema del desarraigo en el marco inhóspito del desierto de Manchuria. Este trabajo parece marcar el final de una etapa, ya que el siguiente, la novela *La cuarta edad interglaciar*, junto con *Aquí está el fantasma* (Yūrei wa koko

[5] *Véase:* "Narrativa completa de Abe Kōbō", en el Apéndice I.

ni iru, 1958),[6] una pieza de teatro paródico-humorística, son el inicio de la transición hacia lo que nosotros denominamos el "período de la madurez expresiva", que coincide con los años del gran crecimiento económico de Japón (1960-73).

Este período de la madurez expresiva muestra dos aspectos muy importantes de la carrera literaria de Abe Kōbō: por un lado, una apertura hacia nuevos medios de expresión, como radio, televisión, cine y, especialmente, teatro; por el otro, un cambio en su estilo narrativo, ligado a un nuevo enfoque de los temas habituales.

Si bien la adaptación para el cine de sus propias novelas, y los guiones para radio y televisión constituyen una notable intención de búsqueda de nuevas formas, es en el teatro donde Abe encontrará el medio más adecuado para desarrollar sus experimentos y su particular visión de la realidad, como si los mecanismos escénicos constituyeran para él el instrumento perfecto para mostrar lo que se propone.

Uno de sus primeros esfuerzos fue *Caza de esclavos* (Doreigari), obra que contiene ciertos elementos marxistas, producida por el Teatro de Actores, en 1962. *Amigos* (Tomodachi, 1967)[7] tiene muchos puntos de contacto con el teatro del absurdo europeo. Después adaptó algunos de sus cuentos de la primera época al escenario, por ejemplo, *El hombre que se convirtió en palo* (Bō ni natta otoko),[8] basada en *El palo* (Bō, 1955) y representada

6 Hay una traducción al español debida a Josefina Keiko Ezaki, en *Teatro japonés contemporáneo*, Madrid, Aguilar, 1964, pp. 129 y ss.

7 Abe Kōbō, *Friends*, tr. Donald Keene, en *Contemporary Japanese Literature. An Anthology...*, op. cit., pp. 54 y ss.

8 Abe Kōbō, *The Man who Turned into a Stick*, tr. Donald Keene, University of Tokyo Press, 1975. De la trilogía que com-

por primera vez en noviembre de 1969, en Tokio. Desde entonces su actividad teatral ha ido en aumento, no sólo como escritor de piezas, sino también como director de escena (a partir de 1972) y hasta autor de la música, con la colaboración de su esposa Machi en la escenografía. En carácter de hombre de teatro lo encontramos, en mayo de 1979, en una gira, con su compañía, por los Estados Unidos, que culminó en el Teatro Experimental de La Mama, en Nueva York. La obra representada fue *El elefantito ha muerto* (Kozō wa shinda) y tuvo un gran recibimiento por parte de la crítica, que alabó la audacia de la puesta en escena y la agudeza de un texto que va más allá de las palabras.

Aunque nuestro propósito es estudiar la narrativa de Abe Kōbō, creemos importante señalar su producción teatral pues, a partir de 1970, la misma parece haber desplazado a aquélla en el interés del autor.

No obstante su creciente compromiso con el teatro, los años 60 señalan el momento más alto de su narrativa, especialmente a través de las tres grandes novelas mencionadas en el capítulo anterior: *La mujer de la arena*, *La cara de otro* y *El mapa quemado*. Hay en ellas un notable afianzamiento del estilo, que se vuelve más personal y mucho más cercano al ideal objetivo, casi periodístico, al que parece aspirar nuestro autor.

En cuanto a los temas, el protagonista de *La mujer de la arena*, un entomólogo, se pierde en un pozo de arena del desierto; el científico de *La cara de otro* pierde su cara en el curso de un experimento de laboratorio; y el investigador privado de *El mapa quemado* se pierde a sí mismo tratando de encontrar a un hombre perdido. Lo

---

pone esta obra, una de las partes, *El abismo del tiempo* (Toki no kage) ha sido representada en México, en 1979, en la Carpa Geodésica de Filosofía y Letras de la UNAM.

que los tres pierden, en realidad, es su identidad. O, quizá, nunca la tuvieron.[9]

Después de *El mapa quemado* habrán de pasar algunos años antes de que Abe vuelva a producir otras novelas. Es precisamente en 1973, año del *shock* del petróleo, cuando aparece *El hombre caja*, un asfixiante relato donde todas las certidumbres que habitualmente brinda la percepción se desvanecen en ese laberinto simbólico que es la megalópolis industrial. *Reunión secreta*, su última novela, que se desarrolla casi íntegramente entre las paredes de un hospital, continúa en la misma línea de la anterior. Aparentemente hay una regresión hacia la primera época, una especie de paráfrasis de su propio estilo y temas, llevados a sus últimas consecuencias, que hacen pensar en una etapa de "manierismo" decadente y en su inevitable ocaso como narrador. Pero si nos atenemos a las recientes declaraciones del propio Abe, con motivo del estreno en Tokio, en junio de 1979, de *El elefantito ha muerto*, esta obra constituye el final de una etapa y el comienzo de otra, cuyos objetivos no especifica. De cualquier manera, su futuro literario es un enigma

En síntesis, Abe Kōbō es un autor cuya obra, que abarca toda la posguerra, ha mantenido una rigurosa coherencia en sus búsquedas literarias (estilísticas y temáticas). Su posición política de izquierda no ha tenido mayor preponderancia en su narrativa. No ha cultivado un estilo realista sino más bien ha preferido la alegoría social. Excepto en sus comienzos, no ha estado adscrito a ningún grupo literario, prefiriendo la experimentación individual. Su producción como novelista escapa a los patrones tradicionales japoneses y en su carácter de escritor cosmopolita sus obras se conocen en casi todos los países del mundo. A partir de los años 60 hay en él un

9 Sobre estas tres novelas, especialmente sobre *La mujer de la arena, véase*: el Capítulo V.

vuelco hacia el teatro que se ha ido acentuando hasta desplazar su interés por la narrativa. No obstante, sigue escribiendo novelas cuyos temas giran obsesivamente alrededor de un mismo tema: la búsqueda de la identidad.

En términos visuales podría decirse que su carrera como narrador describiría una curva cuyo punto culminante estaría dado por sus obras de los años 60. La etapa experimental de los 50 constituiría la trayectoria ascendente de la curva y las novelas de los 70, la trayectoria descendente. Basándonos en esta analogía plástica es que nosotros hemos dividido su narrativa en tres épocas: los comienzos de la búsqueda (1948-60); la madurez expresiva (1960-73); y los años del recogimiento (1973– ?).

# 変形

# IV. LOS COMIENZOS DE LA BUSQUEDA

## *Dendrocacalia o Cómo el Sr. Don Nadie se transformó en Dendrocacalia*[1]

Una tarde, a comienzos de la primavera, el Sr. Don Nadie, al apartar con el pie una piedra de la calle, sintió que se transformaba en planta. La sensación duró apenas unos instantes —el breve tiempo de patear la piedra— por lo que pensó que sólo se trataba de una alucinación. Exactamente un año después recibe un enigmático mensaje, escrito al parecer por una mujer, donde lo citan para el día siguiente en un bar. La vida solitaria y vacía de amor del Sr. Don Nadie se ilumina con la esperanza. Acude al encuentro pero el tiempo pasa y la misteriosa mujer no aparece. Tan sólo cuentan las gentes que rodean su mesa y un hombre rechoncho, de gafas y vestido de negro, que se sienta frente a él. Un mundo de locas

1 La versión inglesa ha sido publicada en la revista *New Orient,* No. 2, Praga, 1965, pp. 56-72.

suposiciones y complicadas tramas está a punto de hacer estallar su cabeza. Es entonces cuando vuelve a sentir que se transforma en vegetal, un arbusto poco atractivo, pardo-verdoso, con hojas parecidas a las del crisantemo, que no es hierba ni árbol. A partir de ese momento comprende que el proceso es irreversible y trata de averiguar en los libros la causa del mismo. Pero los antecedentes literarios de hombres convertidos en árbol no le explican nada. Al mismo tiempo, sus encuentros con el hombre del bar se hacen más frecuentes y finalmente, cuando descubre que se trata del director de un jardín botánico propiedad del estado, deja de luchar. Convertido en planta, hallará su lugar, junto a otros hombres de su misma condición, en el cálido rincón de un invernadero.

Ya en una primera aproximación a tan peculiar historia pueden establecerse, por lo menos, tres niveles de lectura:

A) el de su parentesco, en cuanto al tema, con obras similares de autores europeos (Rilke, Kafka, Sartre, etc.);

B) el nivel simbólico (significación de la metamorfosis en árbol y su tradición en la literatura occidental);

C) el nivel psicológico-social (búsqueda de la identidad del protagonista, que puede extenderse al problema general de la identidad del Japón de posguerra).

Esta división, quizá apresurada y poco pertinente, puede ser útil, sin embargo, para conducirnos a una más clara ubicación de Abe Kōbō dentro de las llamadas "vanguardias artísticas" y, eventualmente, dentro de categorías específicas tales como "expresionismo" y "absurdo", tema que puede ser muy discutido.

Pero vayamos por partes.

## A) *El problema de las "influencias"*

> Algo me ha sucedido, no puedo seguir dudándolo. Vino como una enfermedad, no como una certeza ordinaria, o una evidencia. Se instaló solapadamente, poco a poco; yo me sentí algo raro, algo molesto, nada más. Una vez en su sitio aquello no se movió, permaneció tranquilo y pude persuadirme de que no tenía nada, de que era una falsa alarma. Y ahora crece.
> (Jean-Paul Sartre, *La náusea*)

El párrafo citado pertenece al célebre comienzo de *La náusea* y muy bien podría ser una síntesis temática de *Dendrocacalia*, relato breve de Abe Kōbō escrito en 1949. Esta sorprendente similitud nos plantea de inmediato la pregunta: ¿El parecido es casual o, por el contrario, buscado intencionalmente? El mismo Abe, al hablar de sus lecturas de juventud,[2] cita, entre otros autores, a Rilke y Poe. No hace ninguna mención de Sartre y de los escritores "existenciales", y Kafka, de acuerdo con sus palabras, sólo llegó a sus manos después de escribir las primeras historias.

De Rilke, a quien leyó durante la guerra, le quedó grabado ese aspecto de su obra que se adhiere fuertemente a lo insólito y a la presencia de las cosas, más que su lirismo. Y es verdad: algunos momentos de *Dendrocacalia* evocan las primeras páginas de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, especialmente en lo que se refiere a la percepción del mundo que rodea al protagonista, a ese paisaje humano desprovisto de sentimientos y cargado de presagios. Cuando Malte dice: "Aprendo a ver. No sé por qué, todo penetra en mí más profundamente, y no permanece donde, hasta ahora, todo terminaba siempre.

2 Entrevista en su estudio con motivo de la publicación de la novela *El hombre caja*.

Tengo un interior que ignoraba. Así es desde ahora. No sé lo que pasa",[3] muy bien podría pensarse que son las palabras del Sr. Don Nadie a partir del momento en que se produce su primera transformación. También el marco de la ciudad, de esa realidad urbana que determina la soledad del individuo moderno, tiene en *Dendrocacalia* reminiscencias rilkeanas.

Pero aunque Abe no lo mencione, es con el universo de Antoine Roquentin, el protagonista de *La náusea*, con quien más puntos de contacto tiene el Sr. Don Nadie. La misma percepción exasperada de las cosas, la misma descripción minuciosa de objetos insignificantes, la misma paranoia de la identidad que se desvanece frente a las vibraciones de la materia. Roquentin, por ejemplo, dice al experimentar por primera vez la "náusea": "Hace un instante, cuando iba a entrar en mi cuarto, me detuve en seco al sentir en la mano un objeto frío que retenía mi atención con una especie de personalidad. Abrí la mano y miré: era simplemente el picaporte".[4] Esta percepción de la "náusea" ¿no es acaso de la misma naturaleza que la del Sr. Don Nadie, cuando en esa tarde de primavera, ante la vista de una piedra del tamaño de un puño que se cruza en su camino y en el momento en que la patea, siente los primeros síntomas de la transformación? En el Sr. Don Nadie la "náusea" se manifiesta en la metamorfosis en planta.

Esta similitud de la primera época literaria de Abe con algunos de los temas sartreanos quizá se deba a una idéntica situación de crisis espiritual de la Europa de entreguerras y del Japón de posguerra, ante la completa destrucción de los valores que sustentaban la identidad de los individuos.

3 Rainer Maria Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, Buenos Aires, Losada, 1968, p. 20.

4 Jean-Paul Sartre, *La náusea*, México, Diana, 1952, p. 17.

Pero, ¿qué sucede cuando se intenta comparar a Abe con Kafka, como tantos críticos japoneses y occidentales lo han hecho? Evidentemente, y en el caso particular de *Dendrocacalia* y de otros relatos de la misma época, no se puede evitar la asociación con *La metamorfosis* que su lectura provoca. La transformación de Gregorio Samsa en insecto y del Sr. Don Nadie en planta, encierran en el fondo, aparte de la misma solución formal, el mismo problema: el de la pérdida de identidad frente a una sociedad totalmente ajena.[5]

Aunque el desarrollo de ambos relatos difiere radicalmente, ese primer momento de coincidencia, esa abrupta introducción en el universo fantástico de la metamorfosis de un individuo en algo que no lo es, bastan para señalar la misma filiación genética.

En este punto de las "influencias", la posición de los críticos varía considerablemente. Así, por ejemplo, Hisaaki Yamanouchi dice, refiriéndose a Abe: "Aunque las comparaciones son a menudo odiosas, el mundo literario de Abe tiene un parentesco más cercano con el de Kafka y algunos escritores europeos contemporáneos que con el de sus compatriotas".[6]

Por el contrario, un crítico no japonés escribe: "Natural y quizá inevitablemente, los críticos occidentales relacionan a Abe con Kafka, Camus y otros *artistas del absurdo* ahora de moda en Occidente".[7] Y continúa:

5 El tema de la metamorfosis, en Abe, es clave en la obra de su primera época; aparece en *El capullo rojo* (Akai mayu, 1950), *La tiza mágica* (Mahō no chōku, 1951), *Un tejón en la torre de Babel* (Baberu no tō no tanuki, 1951), además, por supuesto, de *Dendrocacalia* (Dendorokakariya, 1949), entre otras.

6 Hisaaki Yamanouchi, "Abe Kōbō and Ōe Kenzaburō: The Search for Identity in Contemporary Japanese Literature", en *Modern Japan, Aspects of History, Literature and Society*, W. G. Beasley, ed., University of California Press, 1975, p. 167.

7 Philip Williams, "Abe Kōbō and the Symbols of Absurdi-

"Comúnmente la comparación se hace por sugerencia; que yo sepa, no hay ningún estudio que trate de probar la similitud de Abe con los escritores asociados al *arte del absurdo* de Occidente".[8] E intenta mostrar, a continuación, que los elementos "japoneses" son tan fuertes en Abe que tratar de vincularlo a escritores europeos del llamado "movimiento del absurdo" es inútil.

Al margen de las polémicas y como síntesis de lo visto hasta ahora, puede decirse que la primera etapa de la narrativa de Abe Kōbō, por lo que se desprende de *Dendrocacalia*, combina ciertos temas del existencialismo sartreano (alienación y pérdida de identidad), con elementos del expresionismo kafkiano[9] (visión deformada de la realidad, imposibilidad de los personajes de salirse del "yo") para conformar el germen de un universo muy personal que hará eclosión en la etapa de la madurez expresiva del autor, de auténtica originalidad creativa.

### B) *La imaginación simbólica en "Dendrocacalia"*

> Quisiera ser árbol algunos instantes (D. H. Lawrence: *Fantasía del inconsciente*)[10]

Aunque la cita no corresponde exactamente al significado de la transformación en planta de *Dendrocacalia*, es muy útil para ilustrar que la idea de un hombre que se

---

ty", en *Studies on Japanese Culture*, Tokyo, The Japan PEN Club, 1973, Vol. I, p. 477.

8 Philip Williams, *ibid.*, p. 477.

9 *Véase*: "¿Un autor de vanguardia?", al final de este capítulo.

10 Citado por Gaston Bachelard en *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación en movimiento*, México, FCE, 1958, p. 259.

convierte en vegetal no es nueva. Ya en la mitología griega encontramos la leyenda de Filemón y Baucis, transformados en árboles.[11] Nathaniel Hawthorne, en el cuento *El cántaro milagroso*, recrea la leyenda y convierte a dos ancianos en un roble y en un tilo. Maurice de Guérin soñaba, en sus poemas, con la conversión vegetal. En la obra de D. H. Lawrence podemos encontrar varias páginas en donde el soñador vive la metamorfosis en árbol.

El mismo texto de *Dendrocacalia* cita el Canto XIII de *La Divina Comedia*, donde se describe el lugar del infierno que ocupan quienes han sido castigados con la transformación en árbol. También hace referencia (dicho sea de paso en las partes menos logradas del cuento) a algunos casos de la mitología griega, de dioses que, circunstancialmente, han sufrido el cambio.

Si bien los ejemplos citados por Bachelard muestran el signo positivo de la metamorfosis, como una forma de elevación espiritual, y los de *Dendrocacalia* el negativo, como una forma de degradación y castigo, el origen de todos ellos arraiga en las profundidades de la imaginación simbólica: la figura ambivalente del árbol, símbolo del espíritu o de la pérdida del mismo.

En el relato de Abe, el Sr. Don Nadie se convierte en una forma suave y delgada, marrón verdosa, entre árbol y hierba,[12] en una planta poco atractiva cuyas hojas se parecen a las del crisantemo.[13] En este plano, puede decirse que el sentido de la transformación no está lejos de la expresión peyorativa "parece un vegetal" con que el español designa al individuo de personalidad opaca y poca iniciativa. Es decir, Abe toma el arquetipo del

11 Éste y los siguientes ejemplos están tomados de Gaston Bachelard, *ibid.*, pp. 258 y 259.

12 *Dendrocacalia*, p. 51.

13 *Dendrocacalia*, p. 56.

individuo que se convierte en árbol, que la literatura occidental generalmente ha exaltado, para ilustrar un ejemplo casi patológico de regresión inconsciente: el del hombre que, habiendo perdido todo punto de contacto con la realidad, encuentra refugio en la esquizofrenia.[14]

El caso de la transformación en árbol se inscribe dentro del más amplio de la metamorfosis en general. En ese sentido, los ejemplos literarios, mitológicos y clínicos son muy numerosos para ser citados aquí, pero basta señalar uno: el de *La metamorfosis* de Kafka, ya apuntado, que generalmente se explica desde el punto de vista literario como una alegoría de la moderna sociedad despersonalizadora y desde el punto de vista psicológico como un caso de pérdida de la identidad.[15]

## C) *¿Quién es el Sr. Don Nadie?*

> Yo vivo solo, completamente solo. Nunca hablo con nadie; no recibo nada, no doy nada. (Jean-Paul Sartre: *La náusea*)

La pregunta del título, en la cual está implícita la respuesta, intenta hacer reflexionar sobre la naturaleza de la personalidad del protagonista de *Dendrocacalia.* Quizá la figura del Sr. Don Nadie sea útil para comprender, si bien desde una perspectiva literaria, el estado emocional

14 *Véase*: Los numerosos ejemplos gráficos de pacientes que se imaginan árbol, en el libro de C. G. Jung, *Alchemical Studies. The Collected Works of C. G. Jung,* Princeton University Press, 1967, Vol. 13, figuras 19 y 23, pp. 337 y ss.

15 "La mente, a través del proceso de sublimación, está siempre promoviendo inversiones y metamorfosis". Juan E. Cirlot, *Diccionario de símbolos,* Barcelona, Labor, 1978. *Véase*: "Metamorfosis".

del japonés medio en el momento en que Abe escribe el cuento.

El Sr. Don Nadie carece de "espacio real". En su visión solipsista del mundo no entran el amor ni el intercambio social. Su vida de hombre solitario sólo ha podido echar raíces en el "espacio intangible" de la fantasía, en ese "espacio loco" donde únicamente resuenan los ecos de un deseo que jamás logra inscribirse en la realidad. El Sr. Don Nadie no sabe con exactitud quién es, puesto que las certezas del "espacio real" que normalmente determinan la identidad del hombre (la pareja y los demás, ese espejo del "yo" que son las relaciones sociales), no existen para él.

Sus únicos puntos de referencia, en un mundo que le es totalmente ajeno, son la rajadura en forma de pescado del vidrio de la ventana de su cuarto y un hilo raído que cuelga inútilmente del alero.[16]

Por eso, la súbita recepción de un extraño mensaje firmado por *K* (que él cree, o más bien desea, una mujer) abre al Sr. Don Nadie la posibilidad (última) de acceder al "espacio real" por medio del amor. Sin embargo, la esperanza se desvanece muy pronto (la tal mujer no existe y en su lugar surge la figura de un burócrata amenazante), y entonces el Sr. Don Nadie se entrega, no sin resistencia, a su destino de planta.

La primera metamorfosis había provocado en él un doble sentimiento de angustia y placer, al experimentar los espasmos del cambio y la irresistible atracción de la tierra que fijaba sus pies como si fueran raíces. Había sido muy cómodo para él pensar que sólo se trataba de una alucinación.

Pero a medida que avanza el proceso y los intervalos entre una transformación y otra se hacen más breves,

16 *Dendrocacalia*, p. 51.

después de múltiples encuentros con el hombre de las gafas, quien finalmente sella su destino, el Sr. Don Nadie comprende y acepta el hecho: convertido en planta encuentra al fin su "espacio real" en los límites de un jardín botánico, propiedad del estado, entre otras plantas de idéntico origen. Cuando el director prende a su tronco, con un alfiler, una tarjeta con el nombre *dendrocacalia crepidofilia*, siente que su identidad está salvada.[17]

Para analizar la situación espiritual del japonés de posguerra recordemos algunos hechos básicos ya mencionados en el Capítulo I (Los años de la ocupación 1945-52).

La derrota de 1945, la primera que sufrió el país en sus largos siglos de historia, conmocionó las bases de la identidad nacional. "Se produjo un caos espiritual y una confusión de valores de proporciones inusitadas. El orden, las instituciones establecidas y la moral sufrieron un colapso total. La gente no sabía en qué pensar, ni cómo obrar, y se atribulaba por el futuro de sus vidas y del país mismo. (...) Para muchos, la derrota estaba más allá de su comprensión, algo así como si de pronto nos dijeran que el sol sale de noche y no de mañana".[18]

El problema no era nuevo. Los japoneses de la época Meiji ya habían enfrentado, no sin dolor, la cuestión de

17 La alegoría del cuento es bastante transparente: la identidad del Sr. Don Nadie se salva confiándose al jardín botánico (el estado) y compartiendo la situación de otros individuos como él (la sociedad conformista). No es casual que el Sr. Don Nadie se convierta en una especie de crisantemo, la flor nacional de Japón.

18 Kazuya Sakai, *Japón: Hacia una nueva literatura*, op. cit., p. 86. Sobre este período de la inmediata posguerra y la confusión que reinó en Japón está la excelente película de Kurosawa Akira, *El ángel ebrio* (Yoidore tenshi, 1948), elocuente en todos los sentidos.

la identidad nacional. Y en Taishō y Shōwa, lejos de encontrársele una solución, la crisis se agudizó, a pesar de los esfuerzos oficiales por poner fin a esa fractura, sobre todo durante los años de la Guerra del Pacífico. Los resultados desastrosos que el ultranacionalismo de la época acarreó al país son bien conocidos como para citarlos aquí.

Lo cierto es que "inmediatamente después de la guerra casi no hubo japonés que no fuera presa de un demoledor sentimiento de condena de sí mismo y de su tradición. Psicológicamente, el japonés tiende a estar inseguro de su identidad, a menos que pueda definir con claridad su relación con los que lo rodean, su posición relativa en la comunidad o grupo(s)".[19]

De modo que el problema histórico de la identidad nacional, aunado a las características psicológicas del japonés, en el momento de la derrota pusieron nuevamente en el tapete la angustiosa pregunta: ¿Quiénes somos?

La literatura de Abe Kōbō del período no fue ajena a este interrogante.

## *¿Un autor de vanguardia?*

Queda, por último, el problema de si es posible ubicar a Abe dentro de las llamadas "vanguardias artísticas" y hasta dónde es lícito, en esta primera etapa de su obra, hablar de él como de un autor "expresionista" o del "absurdo".[20]

Por "vanguardia artística" entendemos, en un sentido muy amplio, todo intento de romper con los moldes es-

19 "Why the Search for Identity?", op. cit., p. 153.

20 Yukio Mishima afirmó que el único escritor de "vanguardia" del Japón era Abe. *Véase*: Kazuya Sakai, *Japón: Hacia una nueva literatura*, op. cit., p. 105.

tablecidos y de crear a la vez un nuevo estilo capaz de absorberlos y superarlos. Esta definición rápida es aplicable a la literatura de Abe: sus primeras obras son una verdadera novedad para Japón, si bien en ellas el elemento japonés no está totalmente ausente. Tan sólo se encuentra desplazado por el lugar preponderante que ocupa la literatura de Europa.[21]

Más delicada es la inclusión de Abe dentro de las categorías de autor "expresionista" o del "absurdo".[22]

Para ellos nos basaremos en el excelente libro de Charles I. Glickberg *Literatura y sociedad.*[23]

Para este autor los escritores pueden ser agrupados en tres categorías: el escritor *crítico social* (el que usa la literatura como medio de denunciar los males de la sociedad para mejorarla); el escritor *comprometido* (el que asume una posición combativa y revolucionaria, con miras a la destrucción del orden vigente); y el escritor *asocial* (el que, sin negar lo social, no lo hace tema explícito de su obra. La sociedad está presentada de manera metafórica).

Abe Kōbō puede ser considerado como perteneciente a esta última categoría.

"Hablando de manera general, el escritor asocial presenta como héroe a un extraño, sin hogar, desarraigado, que sufre de náusea o de vértigo metafísico. El escritor asocial no está interesado en los temas sociales *per se*, sino en explorar dimensiones más profundas del ser —modos de angustia y ansiedad, sueños, fantasías y obse-

21 En el Capítulo V se verán las características más específicamente japonesas de Abe, libre ya de influencias europeas.

22 Estos dos términos son complementarios o, más bien, el "absurdo" es una forma específica del "expresionismo".

23 Charles I. Glickberg, *Literature and Society*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1973. *Véase*: Parte I: "Asocial Literature", p. 19.

siones— que revelan las paradojas radicales de la condición humana".[24]

Para ello se vale de recursos técnicos específicos. En el caso de Abe (y Kafka), este recurso consiste en colocar el acontecimiento insólito y chocante en las primeras líneas del relato, para de esta forma desplazar la atención del lector de la descripción realista a un puro mundo de ficción, metafórico, con sus leyes propias, posibilitando así la exploración del clima de pesadilla que generalmente envuelve al héroe asocial (Gregorio Samsa, el Sr. Don Nadie).

De ahí al "expresionismo", que pone al "yo" como centro del universo creando un denso ambiente subjetivo, hay muy poca distancia. El Sr. Don Nadie, por ejemplo, cuando acude a la supuesta cita de amor, observa a quienes lo rodean como si lo hiciera a través de una lente de aumento que deforma la realidad por la acentuación de sus rasgos grotescos.

Todo el cuento, además, se desarrolla en una atmósfera onírica, donde es muy difícil separar los elementos reales de los imaginarios. El misterioso *K*, quien finalmente resulta ser el director de un jardín botánico, aparece y desaparece de acuerdo a los vaivenes caprichosos de los sueños. También su identidad se hace confusa para el lector hasta que se revela en las últimas líneas de la historia.

Asimismo, las referencias temporales se pierden en un marco caracterizado por la presencia persistente de una lluvia que parece avivar constantemente los instintos vegetales del protagonista.

Si bien el "absurdo", tal como se lo define en Europa, aún no está presente en esta primera etapa de la narrativa de Abe, poco a poco irá cobrando cuerpo, hasta alcan-

24 Charles I. Glickberg, *ibid.*, pp. 20 y 21.

zar la culminación en sus piezas de teatro. El absurdo surge en sociedades altamente burocratizadas, donde la identidad del individuo corre el riesgo de perderse frente a la complejidad de la maquinaria social. La sociedad japonesa de posguerra, apremiada por la reconstrucción y la industrialización acelerada, constituyó un medio apto para que floreciera la concepción del "absurdo" en literatura, sobre todo a partir de la prosperidad material de los años 60.

Pero eso se verá más claramente en la etapa siguiente de Abe. Por ahora quedémonos en *Dendrocacalia*, una curiosa síntesis de influencias literarias, mundo imaginario personal y situación social de la época, elementos que conforman el universo "expresionista" del joven Abe.

# 砂漠

# V. LA ETAPA DE LA MADUREZ EXPRESIVA

## *La mujer de la arena*

El 18 de agosto de 1955, un hombre desaparece. Como coleccionista de insectos se había dirigido a una región desértica de Japón, en busca de escarabajos de arena. Al sorprenderlo la noche en tan inhóspita región solicitó alojamiento en una extraña aldea junto al mar, cuyas casas estaban situadas en el fondo de unos pozos bastante profundos. Le ofrecieron una choza a la que había que descender por medio de una escala de soga. Su morador, una mujer, lo recibe cortésmente pero al intentar salir del pozo, a la mañana siguiente, el hombre descubre que la escala ha desaparecido. Sin ninguna explicación, ha sido atrapado en la cárcel de arena. Inútiles son sus súplicas y sus intentos de huída. Observado por el vigía de una torre cercana que domina la aldea, deberá resignarse a su encierro forzoso y a la pasiva compañía de la mujer, con la que finalmente engendrará un hijo que no llega a na-

cer. El tiempo transcurre con lentitud hasta que un día, sin proponérselo, el hombre descubre que la trampa para cazar cuervos inventada por él, ha servido, en realidad, para extraer agua de la arena. Maravillado por el descubrimiento se pone a la tarea de perfeccionar el método. El encierro comienza a hacérsele tolerable hasta que, un día, la mujer embarazada sufre una hemorragia y debe ser sacada del pozo. Los aldeanos olvidan quitar la escala y entonces el hombre puede salir. Pero en lugar de huir, después de contemplar el tan ansiado mar, decide regresar al pozo. Ya pensará en escapar en algún otro momento. El 5 de octubre de 1962 el hombre es declarado persona desaparecida por un juez.

Esta es, en síntesis, la trama de *La mujer de la arena* (Suna no onna, 1962).[1] Han pasado más de diez años desde la publicación de *Dendrocacalia* y el universo de Abe Kōbō, así como su técnica narrativa y su estilo, han sufrido un gradual proceso de decantación hasta alcanzar una auténtica originalidad, libre ya de las obvias influencias de la primera época. Aunque todavía es posible hablar de una atmósfera "kafkiana" y de una concepción de mundo que debe mucho a la literatura del "absurdo", *La mujer de la arena* es una obra personal, de construcción impecable, que coloca a Abe a la cabeza de la "vanguardia" de Japón (y del mundo). Desde entonces, y por espacio de una década, se encontrará en el mejor momento de su oficio de narrador.

### *Diferentes aspectos de "La mujer de la arena"*

Se han ensayado varias teorías[2] para analizar esta novela tan simple en su apariencia y tan compleja en su realiza-

[1] Abe Kōbō, *La mujer de la arena*, tr. al español Kazuya Sakai, México, Ediciones Era, 1971.

[2] Entre otros citaremos los siguientes trabajos: Arthur G.

ción. Todas las teorías, desde sus perspectivas particulares, son igualmente válidas, y es que *La mujer de la arena*, como toda auténtica obra de arte, no se agota con una sola explicación. Nosotros intentaremos acercarnos a ella tomando el camino ya conocido. Dejando de lado el problema de las "influencias", trataremos de analizar:

A) los aspectos simbólicos de la novela;

B) su carácter de alegoría social (búsqueda de la identidad del protagonista que puede extenderse a la sociedad japonesa de la era del rápido crecimiento económico);

C) algunas consideraciones sobre la técnica y el estilo, y el lugar que ocupa la novela dentro de su narrativa.

## A) *La imaginación simbólica en "La mujer de la arena"*

Lo primero que llama la atención, concluida una primera lectura de *La mujer de la arena*, es la frecuencia y la nitidez de algunos elementos simbólicos que dan estructura a la novela, así como la rigurosa simetría con que están distribuidos en el espacio narrativo. Ya en el título podemos identificar la primera pareja de estos elementos:

1) la mujer y

2) la arena.

Como contrapartida de los mismos encontramos:

3) el hombre y

---

Kimball, *Crisis in Identity and Contemporary Japanese Novels*, Tokyo, Charles Tuttle, 1973. Véase Cap. 7: The Woman in the Dunes", pp. 115 y ss. Tsuruta Kinya, "An Interpretation of Abe Kōbō's *The Woman in the Dunes*", en *International Conference of Japanese Studies*, Vol. I, Tokyo, The Japan PEN Club, 1973, pp. 185 y ss. Philip Williams, *Abe Kōbō and Symbols of Absurdity*, op. cit. Sasaki Motoichi, *Dasshutsu to chōkoku. Suna no onna-ron* (Evasión y conquista. Una interpretación de *La mujer de la arena*), en *Abe Kōbō*, Sasaki Motoichi, ed., col. *Sakka no sekai*, (El mundo de los escritores), Tokyo, Banchoshobō, 1978, pp. 146 y ss. William Currie, "Abe Kōbō's Nightmare World of Sand", en *Aprroaches to the Modern Japanese Novel*, Kinya Tsuruta and Thomas E. Swann, ed., Tokyo, Sophia University, 1976, pp. 1 y ss.

4) el agua (el mar y la que brota de la arena).

Estos cuatro elementos constituirían los vértices de un rectángulo en cuyo centro estaría situada:

5) la casa.

Una tercera pareja la constituyen:

6) el pozo y

7) la torre.

Como factor dinámico, provocador de la circulación de los elementos mencionados, está:

8) el símbolo del descenso.[3]

Veamos por separado cada uno de ellos.

## 1) *La mujer*

> En los animales y plantas, el sexo que produce o es capaz de producir huevos o parir bebés.
> (Diccionario Larousse)

La mujer tradicionalmente simboliza el principio pasivo de la naturaleza, lo que los antiguos chinos denominaban *yin*. Aunque su figura varía, desde la fuerza bienhechora al monstruo destructivo, sus atributos característicos son: receptividad, emocionalidad y pragmatismo. La mujer de *La mujer de la arena*, no obstante llenar estos requisitos, es un ser carente de grandeza y creatividad, totalmente resignado ante el destino, alienado por el absurdo trabajo de palear arena día tras día que le han impuesto las autoridades de la aldea.

3 Incluso podría hablarse de una distribución espacial tridimensional de estos elementos, constantemente sugerida por la lectura de la novela, que coloca en el mismo plano a la mujer, el hombre, la arena y el agua, y como factores equidistantes de ese plano, al pozo y la torre. La casa ocuparía el centro de esta figura y la metáfora del descenso constituiría el factor dinamizante de la misma.

## 2) *La arena*

> No importa lo que hayan hecho, no hay manera de escapar a la ley de la arena. . . (Abe Kōbō, *La mujer de la arena*)

Se la asocia espontáneamente al desierto y a su rara fluidez, que en la antigüedad la hizo el elemento más apto para medir el tiempo. Carece de la estaticidad de la tierra sin alcanzar la movilidad del agua. La gran originalidad de *La mujer de la arena* es utilizar este elemento como símbolo del cambio continuo, por lo que su presencia es constante. Después de que la novela la define científicamente y describe con minucia sus cualidades insólitas, surge casi espontáneamente su significado último: "...el mundo es como la arena... No se puede conocer su verdadera naturaleza mientras se la considera como cuerpo estático... No es que la arena fluya; el fluir mismo es la arena..."[4] Como analogía plástica, puede decirse que los protagonistas de la novela parecen atrapados en un gigantesco reloj de arena que, en su lento fluir, juega implacable con sus destinos.

## 3) *El hombre*

> *Homo sapiens,* miembro de la raza de los mamíferos bípedos y erguidos, con un cerebro muy desarrollado, que cuenta con la capacidad de la palabra articulada, el razonamiento abstracto y la imaginación. (Diccionario Larousse)

El hombre, tradicionalmente, simboliza el principio activo de la naturaleza, lo que los antiguos chinos deno-

4 *La mujer de la arena,* p. 85.

minaban *yang*. Como la figura de la mujer, su representación varía, pero básicamente se lo define por sus atributos de creatividad, racionalidad y tendencia al idealismo. El protagonista de *La mujer de la arena*, al igual que la mujer, carece de heroismo (es un oscuro maestro de escuela) pero en su lucha contra la arena y los aldeanos va descubriendo, poco a poco, el sentido de la vida. Las figuras del hombre y la mujer son, en la novela, el símbolo de la distribución dual de las fuerzas naturales y sociales, y sus contactos sexuales, una expresiva imagen de la posibilidad de síntesis. En este aspecto, los pasajes eróticos están contemplados con el distanciamiento del científico.

### 4) *El agua*

> Aunque la arena fluya, no deja de ser diferente al agua... En el agua se puede nadar, pero la arena es capaz de envolver a un hombre y aplastarlo hasta darle muerte. (Abe Kōbō, *La mujer de la arena*)

Así como la arena y la mujer están indisolublemente unidas, el hombre está asociado, a lo largo de la novela, con el elemento agua, ya sea cuando siente nostalgia por el mar o con el descubrimiento del principio de la capilaridad, que le permite obtener agua de la arena. El agua, tradicionalmente, es considerada como origen de la vida y portadora de fecundidad. En la novela, arena y agua son elementos complementarios, algo así como el anverso y reverso de una moneda. Su síntesis final se produce cuando el hombre descubre que es posible extraer agua de la arena y, a la manera de los alquimistas, junto con ese proceso, tiene acceso a una nueva dimensión de su yo y la realidad.

## 5) *La casa*

> . . .todos, conociendo la insignificancia de la vida, establecen como centro del compás su propia casa.
> (Abe Kōbō, *La mujer de la arena*)

En el centro del rectángulo mujer-arena-hombre-agua se sitúa la casa, el espacio alrededor del cual giran las fuerzas propulsadas por esos elementos. La casa es un microcosmos capaz de organizar por sí misma el caos circundante. Es a la vez templo y refugio, actor y testigo. La casa de *La mujer de la arena* es una choza miserable que, misteriosamente, resiste los embates de la arena y del hombre, cuando éste estalla en ira. Detrás de su aparente artificiosidad de escenografía cinematográfica se oculta su grandeza. Es que esta casa, dentro de sus frágiles paredes de madera, parece reproducir el drama más antiguo que representa la humanidad: la lucha de las fuerzas de la vida contra la muerte.

## 6) *El pozo*

Como observa Cirlot, se trata de un símbolo que concierne a dos planos principales: el de la vida biológica, relacionado con el sexo femenino y los ritos de fertilidad; y el de la vida espiritual, que expresa el paso o "abertura" de este mundo a otro.[5] La novela juega alternativamente con estos dos significados. El protagonista, en el comienzo, parece ingresar al pozo en un acto de regresión inconsciente (la vuelta al útero materno, fuente de la identidad) pero a medida que avanza la historia y con el

5 Juan E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 85.

descubrimiento del agua ya no querrá abandonarlo. En el pozo ha encontrado un nuevo yo y otra realidad, más trascendente.

### 7) *La torre*

Así como el pozo sugiere profundidad, la torre invita a mirar hacia arriba. El lector de *La mujer de la arena*, colocado en un plano equidistante de ambos (podríamos decir, a nivel del suelo), inconscientemente participa del espacio creado por el vaivén de los ojos. Tan pronto dirige su mirada al fondo del pozo, donde ocurre el drama, o a la parte más alta de la torre de vigilancia, con su amenazante presencia fálica. De este modo tiene, constantemente, una percepción tridimensional del paisaje-símbolo.

### 8) *La significación del descenso*

Niki Jumpei, el protagonista de la novela, es un moderno antihéroe. Nada hay de heroico en su vida de maestro de escuela, de amante fracasado y de entomólogo anónimo. Es su viaje al desierto, aprovechando unas cortas vacaciones, el que le descubrirá una nueva dimensión de su yo y de la realidad. Viajar, como observa Jung, es una imagen de aspiración, de un anhelo insatisfecho que nunca encuentra su meta y que puede estar en cualquier parte. A la manera de Orfeo, Niki Jumpei desciende al infierno de su propia vida frustrada para encontrarse con una mujer que nada tiene de Eurídice. Desde el punto de vista simbólico su descenso involuntario significa un descenso a las profundidades del inconsciente y una búsque-

da de las secretas potencialidades de la existencia. Desde la perspectiva estructural, el descenso de Niki Jumpei implica una movilización de los elementos básicos que componen la novela y que hemos analizado hasta aquí con algún detenimiento.

Con todo ello Abe Kōbō ha logrado crear un mito moderno, emparentado con las más antiguas cosmogonías de la humanidad: el del hombre que enfrenta a las fuerzas de la destrucción para encontrar un nuevo sentido a la vida. Pero como toda obra de arte, *La mujer de la arena* no se agota con el análisis de su significación profunda. Su carácter histórico es el que determina la reactualización del mito por lo que, a continuación, veremos cómo esta novela interpreta la realidad del momento. En este último aspecto, se trata de una aguda crítica a la sociedad japonesa de los años 60.

### B) *Un paisaje espiritual: el desierto*

Aunque *La mujer de la arena* se desarrolla en un ambiente onírico y altamente abstracto, que recuerda a algunas obras de Kafka, es evidente su intención de erigirse en alegoría social. El gran tema de la novela es la lucha del individuo contra las fuerzas despersonalizadoras de la sociedad "administrativa". Para arribar a este tema Abe se vale del marco de posibilidades que le brinda un paisaje insólito en la tradición literaria japonesa: el desierto.

El protagonista de la historia llega a una región árida, poblada de dunas, a buscar escarabajos para su colección. Lo que encuentra es una aldea extraña cuyos habitantes tienen unos curiosos hábitos de trabajo. Lo que primero llama su atención al atravesar el caserío es un gran cartel, al frente de un edificio, que reza: AMA A TU ALDEA.

Esta es la primera clave para el protagonista (y el lector): la aldea puede ser Japón y el "ama a tu aldea", el "ama a tu patria", tan popular entre los japoneses.[6]

Asimismo, hay una referencia, al principio de la novela, a la densidad de la población del archipiélago. El símil se establece con las moscas. Abe, con su distanciamiento característico, apunta:

> ... los tipos de moscas son increíblemente numerosos, y desde que todos los entomólogos, al parecer, piensan lo mismo, se han investigado hasta ocho mutantes raras encontradas en el Japón. Posiblemente tal profusión de mutantes se debe a que *el ambiente en que viven las moscas es parecido al del hombre.*
> (...) El hecho de que las moscas muestren una gran adaptabilidad significa que pueden vivir incluso en condiciones desfavorables para otros insectos, como por ejemplo el desierto, donde perece el resto de los seres vivos.[7]

Una vez establecido el paralelo entre desierto-aldea y Japón-sociedad japonesa, es más fácil para el lector interpretar las múltiples referencias a la realidad de los años 60.[8] En ese sentido, se puede hablar de dos grandes temas que, en realidad, constituyen el TEMA de la novela:

6 También puede responder a una necesidad de la literatura japonesa de trascender las fronteras nacionales para alcanzar la universalidad, por aquello de "describe tu aldea y describirás el mundo'" que señalara Tolstoi.

7 *La mujer de la arena*, p. 18. El subrayado es nuestro.

8 Hay además algunas referencias directas a problemas cruciales de la época, especialmente en los titulares de los periódicos que lee el protagonista: las relaciones Japón-Estados Unidos (p. 74), los movimientos de resistencia a la firma del Tratado

la alienación del individuo en la sociedad industrial y la consecuente pérdida de identidad.

Uno de los factores claves del rápido crecimiento económico del Japón de los años 60 fue el trabajo sin tregua de la población. Impulsada oficialmente, la política de superar el 10% de PNB fue clamorosamente acogida por gran parte de los japoneses, quienes no repararon en sacrificios, la mayoría de las veces sin una clara conciencia crítica de lo que vendría más tarde (contaminación, crisis energética y, lo que es peor, un deterioro de la vida social frente al avance incontenible del consumismo como modo de existencia). *La mujer de la arena* se ocupa, especialmente, de atacar esta idea alienante del trabajo y lo hace a través del ejemplo de los aldeanos, que palean arena todo el día sin preguntarse para qué. Entre ellos se destaca la mujer:

> —No, no es tan sencillo como parece... —dijo ella en forma casual, mientras ajustaba su respiración al ritmo de sus movimientos con la pala—. Si el pueblo se sostiene, mal que bien es porque trabajamos así, sin cesar, sacando la arena. Si dejáramos de hacerlo, en menos de diez días el pueblo quedaría sepultado... Y después sería el turno de la próxima aldea, la que está detrás de la nuestra, ¿sabe?[9]

> —El trabajo es bastante fatigoso, y en realidad no deja tiempo para salir de compras... Aparte, como trabajamos por el bienestar de la aldea, la cooperativa se ocupa de esos gastos.[10]

---

de Seguridad (p. 100), la bomba atómica (p. 74), la posguerra (p. 77), la corrupción y la violencia (p. 80), en fin, los problemas generales de una sociedad que está cambiando vertiginosamente.

9 *La mujer de la arena*, pp. 39 y 40.

10 *Ibid.*, p. 99.

Frente a esta noción del trabajo administrado por la cooperativa (¿Japan, Inc.?) se plantean dos alternativas: la evasión (el protagonista) o el conformismo (la mujer y los aldeanos). Respecto a la evasión leemos en la novela:

> En realidad, el haber ido hasta allí, atraido por la arena y los insectos era, en última instancia, una sencilla manera de escapar, aunque fuera por un momento, del fastidio y futilidad de sus obligaciones.[11]

En cuanto al conformismo de los aldeanos:

> Los pozos de los esclavos se encontraban en hilera a la izquierda del camino. (...) En algunos sitios se veían escaleras de soga enrolladas en los sacos, pero había más lugares con escalera que sin ella. ¿Significaba eso que tantos aldeanos habían perdido todo deseo de huir?
>
> No le era incomprensible una vida así. Había cocinas, fogones encendidos, había cajones de manzanas en lugar de escritorios, con libros de texto encima; había cocinas, había fogones hundidos, había lámparas, lumbre en el fogón y había puertas corredizas de papel rotas; había techos negros de hollín; cocinas y relojes que funcionaban y relojes parados; había radios prendidas y radios rotas; había cocinas con el fuego encendido... Y en medio de todo eso había monedas de cien yenes, animales domésticos, niños, sexo, pagarés, adulterios, incensarios, fotografías de recuerdos, y... Y así, una repetición aterradora... Y ésa era la repetición indispensable en la vida, igual que *los latidos del corazón; pero también es cierto que los latidos del corazón no son todo lo que hay en la vida.*[12]

11 *Ibid.*, p. 40.
12 *Ibid.*, p. 146.

Por último, resta por analizar, desde el punto de vista de la alegoría social, lo que el mismo texto dice sobre el problema de la identidad.

Conocemos al protagonista en momentos en que atraviesa una aguda crisis existencial. Aunque intuye oscuramente los motivos, sigue aferrado a pautas de comportamientos convencionales y vacías, como cuando se presenta a los aldeanos mostrando su tarjeta personal. Sin embargo, su conciencia crítica está alerta. Mientras descansa frente a la arena reflexiona:

> La aridez de la arena no se debe, como generalmente se piensa, a la simple sequedad, sino que parece producirse como consecuencia de un incesante movimiento que la convierte en inhóspita para todo ser viviente. ¡Qué diferencia con la monótona y pesada manera de vivir de los humanos, que exige estar constantemente aferrado a algo!
>
> Es cierto que la arena no es apta para la vida. No obstante, ¿es acaso indispensable la condición inmóvil para la existencia?[13]

Más adelante, hace referencia a la burocratización despersonalizadora de la sociedad:

> (...) contratos, licencias, tarjetas de identificación, certificados de títulos, autorizaciones, registros, permisos de portación, certificados de asociación, cartas de recomendación, vales, escrituras de arrendamiento, declaraciones de rédito, certificados de depósito y hasta testimonio de linaje... De lo que se trata es de movilizar cualquier tipo imaginable de papel.[14]

Finalmente, después de múltiples e infructuosos intentos de huida y ante el descubrimiento de la capilari-

13 *Ibid.*, p. 21.

14 *Ibid.*, p. 116.

dad, que le permite extraer agua de la arena, encuentra una nueva identidad. Ya no tendrá prisa por escapar.

¿Significa este nuevo yo el fin de la búsqueda? Difícilmente, pues como dice un crítico japonés: "Abe no da ninguna solución al problema de la identidad. Sin embargo, más que una filosofía pesimista es una aceptación realista de la condición humana. (...) La pérdida de la identidad no puede ser resuelta y más bien la vida tiene sentido si la búsqueda continúa: dejar de buscar significa la muerte".[15]

### C) *Un producto típicamente japonés*

*La mujer de la arena* es una de las novelas más complejas que se hayan escrito en el Japón de posguerra, y también una de las más perfectas. Estructura, personajes, trama, estilo, todo está en función del tema que obsesiona a Abe: la identidad. En ese sentido, no hay ningún elemento que escape al rigor que preside cada una de sus páginas. Abe ha bordado su tela valiéndose de un sólido cañamazo sobre el que ha ido conformando un dibujo que crece lenta e impecablemente en todas direcciones, como el avance de la arena. El resultado final es un tapiz de una rara textura, casi monocromático, que juega hábilmente con el claroscuro y la sensación de movimiento en "cámara lenta".

Si la estructura ha sido montada con la precisión que caracteriza a los productos japoneses, el acabado no deja de ser menos perfecto en lo que se refiere a técnica y estilo.

En primer lugar, como en la mayoría de sus novelas y cuentos, Abe coloca al relato, desde el comienzo, en un

15 Yamanouchi Hisaaki, *Abe Kōbō and Ōe Kenzaburō*, op. cit., p. 173.

plano fantástico que le permitirá desplazarse con absoluta comodidad en el espacio onírico que poco a poco irá creando. En el caso de *La mujer de la arena* el elemento insólito aparece en las primeras páginas: la aldea que surge semejante a un espejismo. De poco sirven un primer capítulo, escrito en tono de ensayo periodístico, y el segundo, donde las reflexiones del protagonista sobre los insectos, la ecología y la arena están registradas con la imparcialidad del discurso científico. El elemento perturbador es más fuerte que cualquier técnica de distanciamiento. El mismo desconcierto que afecta a Jumpei, frente a una realidad que escapa a sus esquemas racionales, quizá sea el experimentado por el lector ante la dificultad de efectuar una síntesis entre el estilo lúcido y objetivo, y la situación "irreal" que se le presenta. Pero poco a poco, se irá familiarizando con ese mundo de fantasía y hará suyos, con la misma fuerza y apasionamiento, los intentos de huida o las sorpresas del protagonista.

Otra de las técnicas de Abe es la gradación del suspenso, a la manera del relato policial. Escamotea datos que puedan informar más al lector que al protagonista; no da nombre a sus personajes (excepto a Niki Jumpei, que es el "hombre" mientras está en el pozo); pone mucho cuidado en que el discurso desborde el marco de la realidad objetiva y entre en el terreno de la "mentira" poética. En *La mujer de la arena* el ritmo y muchos de los recursos son cinematográficos.[16] Toda la narración tiene una notable fuerza visual, no obstante ser las palabras su materia prima.

En síntesis, *La mujer de la arena*, ya sea desde la perspectiva mítico-simbólica, psicológico-social o técnico-estilística muestra un intento asombrosamente coherente

16 El mismo Abe adaptó la novela al cine, en 1964. El director de la película fue Teshigahara Hiroshi, y los protagonistas, Okada Eiji (el hombre) y Kishida Kyōko (la mujer).

por desmenuzar un problema: el de la identidad del individuo en la sociedad japonesa de los años 60. Por otra parte, es la obra que señala la culminación de la narrativa de Abe Kōbō, junto con *La cara de otro* y *El mapa quemado.*

Aunque no nos ocuparemos de analizar en detalle estas dos obras, es interesante, a los efectos de dar una idea aproximada de su atmósfera, reproducir parte del capítulo introductorio de *La cara de otro*, novela inmediatamente posterior a *La mujer de la arena.* Alentado por el éxito mundial de la película basada en esta última, Abe decide prolongar su relación con Teshigahara Hiroshi, a quien encargará el traspaso al cine de *La cara de otro* y *El mapa quemado.* Casi con seguridad, el medio recientemente descubierto por Abe produjo en él una sutil transformación en su estilo, comenzando a pensar su narrativa más en términos cinematográficos que literarios. En los párrafos que reproducimos a continuación, es evidente, por ejemplo, que el autor de los tres cuadernos que componen la historia dirige los movimientos del personaje que habrá de leerlos, como si se tratara de un actor jugando su papel frente a las cámaras. Hay también un intento por hacer "actual" ese tiempo de lectura, con el tiempo del autor de los cuadernos y, de paso, superponerlos al tiempo del lector de la novela, recurso que reproduce *literariamente* un tiempo eminentemente cinematográfico. Los elementos característicos de la narrativa de Abe ya están presentes en esta primera parte del relato: un laberinto (con la referencia al mito de Ariadna y Teseo) y un enmascaramiento de identidades, por el lado de los temas; un lenguaje conciso, penetrante y lúcido, por el del estilo. Pero dejemos que el texto hable por sí mismo:

> ¡Por fin llegaste, siguiendo el hilo a través de los pasajes infinitos del laberinto! Con el mapa que recibiste

de él, finalmente encontraste tu camino hacia mi escondite, el primer cuarto al finalizar las chirriantes escaleras en forma de pedal de armonio. Subiste por los escalones que se sacudían. Conteniendo el aliento, golpeaste a la puerta. ¿Por qué no contestan? En cambio, una muchacha se acerca corriendo como un gatito. Se supone que ella va a abrirte la puerta. Le preguntas si no hay ningún mensaje. No contesta, y con una sonrisa, vuelve a irse.

Diriges tu mirada al interior del cuarto, buscándolo. Pero no está allí. Ni rastros de él. Un olor a abandono flota en el aire. Un cuarto muerto. Muros inexpresivos te observan. Te estremeces. Ya estás a punto de irte, con un sentimiento de culpa, cuando los tres cuadernos sobre la mesa, junto con la carta, llaman tu atención, y entonces te das cuenta de que tú también has caído finalmente en la trampa. Haciendo caso omiso de los pensamientos desagradables que te asaltan, no puedes resistir la tentación. Abres el sobre con las manos temblorosas y te encuentras leyendo la carta.

Probablemente experimentes humillación y rabia. Pero te sugiero que fijes tus ojos en el papel, aunque te disguste, y sigas leyendo. Deseo desesperadamente que superes este momento y te aproximes a mí. ¿Soy yo quien se ha perdido para él o es él quien me ha perdido a mí? Comoquiera que sea, mi juego de máscaras se acabó. Lo he matado y me proclamo el asesino. Confesaré todo, sin ocultar nada. No me importa si lo haces por generosidad o egoísmo: lo que quiero es que sigas leyendo. Quien tiene el derecho de acusar también tiene la obligación de escuchar las palabras del defensor.

Quizá sospechen de tu falsa complicidad si simplemente me abandonas, implorante, aquí. Siéntate con calma. Si el aire del cuarto está enrarecido, abre la ventana. En la cocina hay una tetera y tazas, por si se te antojara tomar té. Tan pronto como te sosiegues, el lugar se transformará instantáneamente,

de escondite al final de un laberinto, en sala de justicia. Para hacer más real el final de mi juego de máscaras, he decidido seguir esperando, mientras lees la declaración. Por el momento, con que sólo te acuerdes de él, impedirá que me aburra.

Vamos pues a desenredar la madeja de mis horas. Quizá fue en la mañana de hace tres días, a partir de tu "ahora". Esa noche, un viento penetrante y mojado sacudía la ventana en su marco. Aunque el día había sido bastante caliente, el calor se diluía a medida que avanzaba la noche. Los periódicos anunciaban nuevamente frío, pero los días se estaban volviendo, sin duda, más largos. Tan pronto como cesaran las lluvias, llegaría el verano. Me preocupaba pensar en ello. En el estado en que me hallaba, me sentía como de cera derretida. Sólo imaginar el sol hacía que mi piel se ampollara. Entonces pensé que sería mejor aclarar el asunto antes de que llegara el verano, por lo que sería perfecto que, en tres días, pudiera finalizar mis preparativos para reunirme contigo y contarte la historia por medio de esta carta. Pero tres días no me parecían suficientes puesto que, como puedes ver, la declaración es la crónica completa de un año y llena tres cuadernos de tamaño considerable.

(...)

Bueno, por el momento dejemos estas cosas de lado y vayamos al grano. No tiene sentido acumular justificación sobre justificación. Es más importante que continúes leyendo esta carta —mi tiempo se superpone casi a tu tiempo presente— y que continúes leyendo los cuadernos... sin interrupción... hasta la última página, cuando nuestros tiempos sean iguales.

(Ahora estás en calma ¿verdad? Sí, sí. El té está en la lata verde y el agua acabada de hervir, en la jarra térmica. Anímate y úsalos.)

A lo largo de esta curiosa novela hay numerosas referencias a la cultura occidental (Klee, Beethoven, Mozart,

Bach, etc.), mezcladas con citas de obras científicas y párrafos que se refieren al psicoanálisis (especialmente a Jung). Todo ello, y la escasez de elementos mínimamente típicos, hacen casi olvidar al lector de la versión en inglés o francés que se trata de una novela japonesa. Como dato un tanto marginal, es interesante apuntar que una película que ve el protagonista (que ha perdido la cara en un accidente de laboratorio), titulada *Una cara del amor*, de gran importancia para el desarrollo de la novela, presenta un extraño y quizá no tan casual parentesco, en su idea central —esto es, una cara desfigurada de mujer que debe ser regenerada—, con varios films occidentales.[17]

*El mapa quemado*, publicada en 1967, tiene como trasfondo el laberinto de la gran ciudad. En la moderna megalópolis industrial, un detective privado investiga una desaparición y, a medida que avanza en la investigación, va experimentando una gradual pérdida de su yo, que culmina con su identificación con la persona buscada.[18] Juego de espejos y de fuerzas misteriosas que desplazan las certezas cotidianas, esta novela, que no analizaremos aquí, sirve de antecedente al mundo asfixiante y ambiguo de *El hombre caja*, la siguiente narración de Abe.

17 *A Woman's Face* (E.U.A., 1941) y sus sucedáneas en español: *Hipócrita* (México, 1949), *Piel canela* (México, 1953) y *La mujer marcada* (México, 1957).

18 Cabe aquí también una referencia cinematográfica: *Mr. Klein*, realizada en Francia, en 1975, por Joseph Losey.

# 都会

# VI. LOS AÑOS DEL RECOGIMIENTO

## *El hombre caja*

### Capítulo: "Por ejemplo, el caso de *A*"

Fabricar una caja no es nada difícil. El tiempo necesario quizá no pase de una hora. Pero para ponérsela encima, como los hombres caja, se necesita valor. De cualquier modo, alguien que se lanza a las calles de la ciudad, con una simple caja, se convierte en un monstruo que no es ni hombre ni caja.

El hombre caja es tan ponzoñoso como el veneno. Cuando se trata de la mujer serpiente o del hombre oso que se exhiben en los circos se siente algo parecido aunque el desagrado está compensado por el pago de la entrada. Pero el disgusto que provoca el hombre caja no es tan sencillo.

Por ejemplo, en el caso del que está leyendo estas líneas, estoy seguro de que todavía no ha de haber oído nunca acerca de los hombres caja. No se trata ahora de hacer estadísticas pero hay indicios que pueden revelar la existencia de un gran número de hombres caja. A pesar de ello, que yo sepa, los

hombres caja todavía no han sido tema de conversación en ninguna parte. Evidentemente la sociedad no tiene ninguna intención de hablar de ellos. Pero, ¡basta de fingir ignorancia!

Es cierto que los hombres caja no son fáciles de distinguir. Lo que se arroja debajo de los puentes para peatones o entre los baños públicos y las barreras de protección de las aceras parece basura. Pero una cosa es que no llame la atención y otra que no exista. Por tratarse de algo tan común hay oportunidad de verlo cuantas veces quiera. Ud. seguramente lo ha observado en más de una ocasión. Pero entiendo bien que no quiera darse por enterado. Ver y fingir que no se ve no se limita sólo a Ud. Aunque detrás de esta actitud no haya nada premeditado lo más probable es que cualquiera, instintivamente, trate de desviar la mirada. Es natural. Además, si por la noche alguien se pusiera lentes oscuros u ocultara su cara tras una tela, no habría más remedio que considerarlo un hombre tímido o un asaltante. Peor aún los hombres caja, que andamos con el cuerpo totalmente cubierto. No tenemos ningún derecho a quejarnos si sospechan de nosotros. ¿No será pues que existen personas que, por gusto propio, aspiran a ser hombres caja?

Quizá parezca extraño pero si se explicaran las causas, en la mayoría de los casos serían insignificantes. A veces son tan sin importancia que a primera vista no parecen ser una causa. Tomemos, por ejemplo, el caso de *A*.

Un día, debajo de la ventana del departamento de *A*, se instaló un hombre caja. Aunque *A* pretendiera no verlo allí estaba, como parte de la naturaleza. Por más que se esforzara en ignorarlo no podía menos que tener una mínima conciencia de su existencia.

Los primeros sentimientos que asaltaron a *A* fueron de irritación y sorpresa, como cuando le invaden a alguien, ilegalmente, su propiedad; luego experi-

mentó desagrado y rabia por esa cosa extraña que se había entrometido en su vida. Sin embargo, decidió esperar un tiempo, resignadamente. "Quizá un día de éstos, el encargado de recoger la basura de la cuadra tome alguna medida". Pero por más que esperó no se mostró el menor indicio de que alguien quitara la caja. Fuera de sí, *A* se quejó al portero del edificio pero inútilmente. "Como el hombre caja sólo puede verse desde mi cuarto —pensó— no hay motivos para que los que no lo ven se ocupen especialmente de algo que no les atañe".

Todos hacían la vista gorda y finalmente *A*, harto ya de la situación, se dirigió a la delegación policial. Cuando el agente de turno le pidió con fastidio que manifestara su queja *A* dijo que por primera vez había sentido algo parecido al miedo.

—Entonces Ud. le ordenó claramente que se fuera, ¿no?

Ante la réplica irónica del policía no tuvo más remedio que callarse.

En el camino de regreso de la delegación policial *A* pasó por la casa de un amigo para pedirle prestado su rifle de aire comprimido. Una vez en su cuarto, fumó un cigarrillo para calmarse. Después miró hacia fuera de la ventana, directamente, no de reojo o con rabia, como lo había hecho antes. Entonces, tal vez por casualidad, el hombre caja dirigió hacia él el agujero del frente por donde atisbaba. Tan sólo los separaban tres o cuatro metros.

Como si imaginara la turbación de *A*, la caja se inclinó y la cortina de vinilo semitransparente colgada frente al agujero cuadrado que servía para espiar se fue abriendo longitudinalmente en el centro, a medida que se inclinaba, mientras, desde el interior, un ojo blancuzco miraba fijamente a *A*.

*A* creyó enloquecer. Luego de abrir completamente la ventana de su cuarto, cargó el rifle y apuntó. Pero, ¿hacia dónde? Siendo la distancia tan corta podría darle en un ojo y después tendría problemas.

"Para que escarmentara bastaría con que me viera".

Mientras imaginaba qué forma aproximada tendría el cuerpo del hombre dentro de la caja, la punta del dedo, que se estaba poniendo blanca de apretar el gatillo, comenzó a titubear.

"Así está bien. Es mejor amenazarlo solamente. No quiero que corra una sola gota de sangre. Pero no aguanto más. Y si descubriera que no es más que una amenaza para la próxima vez ya no sería eficaz".

Mientras pensaba esto, *A* se ponía impaciente y de nuevo crecía su indignación. El transcurrir del tiempo llegó a quemarle. Apretó el gatillo. El cañón del rifle, y enseguida la caja, produjeron un sonido similar a cuando se golpea con el mango del paraguas la botamanga del pantalón mojado.

La caja dio un brinco.

"Por más que se diga que el cartón corrugado es un producto de la técnica, sólo se trata de un papel. Aunque la resistencia de la superficie a las presiones parezca grande, cuando se presiona en un solo punto es en realidad muy vulnerable, más tratándose de una bala de plomo. Sin duda ha de haberse incrustado en el cuerpo del hombre".

Pero ni el grito de dolor ni el insulto esperados se hicieron oír. Después del primer brinco, en la caja de nuevo en calma, sólo quedaron los signos de un movimiento sin acción. *A* se turbó. El lugar donde acertó la bala estaba a escasos centímetros abajo y a la derecha del agujero que servía para espiar, por lo que *A* pensó que le había dado cerca del hombro derecho.

"¿No será mejor aparentar discreción y dejar de mirar?"

Al hacer esto volvió a ser asaltado por la imaginación.

"No necesariamente el frente de la caja tiene que coincidir con la parte delantera del hombre. Como lleva las piernas cubiertas con una tela no se puede saber exactamente en qué posición está dentro de la

caja. Si hubiera estado en cuclillas y no sentado con las piernas cruzadas, entonces la bala, con seguridad, apenas si le rozó el hombro y le dio en la carótida".

Un calambre desagradable comenzó a dibujar un anillo en forma de óvalo alrededor de la boca de *A*, quien se deslizó dentro de un sueño. Ya sin demasiadas ilusiones esperó alguna señal de vida.

"¿No se mueve?... ¿Se mueve?... Sin duda se está moviendo".

Menos rápido que la velocidad del segundero del reloj pero más que la del minutero, la inclinación de la caja iba acentuándose.

"¿No será que se está cayendo?"

De pronto se escuchó un sonido parecido a cuando se frota la arcilla húmeda. El hombre caja se paró de golpe. Era inesperadamente alto. Mientras giraba con lentitud, se aclaró la garganta y se desperezó. Balanceándose suavemente de izquierda a derecha, la caja empezó a caminar. Iba inclinada hacia delante, como si el hombre se desplazara con las caderas echadas para atrás. *A* creyó oír que le hablaban pero no pudo entender las palabras. La caja enfiló hacia la calle próxima y al doblar a la esquina desapareció. *A* se sintió desilusionado de no haber podido ver la expresión de la cara del hombre caja.

"¿Será mi imaginación o es que la tierra donde se apoyaba la caja está más negra?"

En el lugar habían quedado cinco colillas aplastadas y una botella vacía con un tapón de papel. Dentro de ella se movían incesantemente dos arañas. ¿O una estaba muerta? Había también un papel de chocolate hecho una bola y tres manchas alineadas, del tamaño del pulgar. ¿Serían de sangre? ¿O quizá escupitajos? *A* esbozó una sonrisa forzada, como de disculpa. Sea como fuere, su propósito parecía cumplido.

Durante quince días *A* casi se olvidó del hombre caja. Pero todavía no había podido quitarse la nueva costumbre de evitar la callejuela estrecha donde

éste había estado, aun cuando fuera el camino más corto para llegar a la estación de trenes. O de mirar, antes que nada, hacia la ventana, no bien se levantaba o cuando regresaba a su casa.

Si no hubiera tenido la idea de comprar un refrigerador nuevo quizá habría vuelto a la vida de antes pero...

El nuevo refrigerador, provisto de congelador, era de tamaño normal y venía dentro de una caja de cartón corrugado. Tan pronto como ésta quedó vacía, *A* comenzó a pensar en el hombre caja. Oyó el sonido otra vez, como si la bala hubiera rebotado después de dos semanas. *A* se turbó y decidió, de una vez, deshacerse de la caja. Pero, en cambio, se lavó las manos, sonó su nariz y, con gran cuidado, hizo unas gárgaras. Era como si la bala, después de rebotar, hubiera dado en su cráneo, perturbándole las funciones mentales. Después de mirar a su alrededor por unos instantes, corrió las cortinas y, cautelosamente, se metió en la caja. Dentro estaba oscuro y se sentía el olor dulce de la pintura impermeabilizante. El lugar se le hacía muy acogedor. Algo en su cabeza pugnaba por salir pero no alcanzó a tomar forma. Hubiera querido permanecer así para siempre pero en menos de un minuto se dio cuenta de la situación y salió de la caja. Con un poco de desasosiego, decidió quedarse un tiempo más con ella.

Al día siguiente, al regresar del trabajo. *A* hizo una pequeña ventana en la caja, con un cuchillo, y sonriendo amargamente trató de ponérsela encima, como el hombre caja. Pero se la quitó enseguida. ¡Hacía bien en sonreír amargamente! *A* no entendía lo que estaba sucediendo. Nuevamente y con resolución arrumbó la caja en un rincón del cuarto, pero no tuvo el coraje suficiente como para destruirla.

Al tercer día se sintió un poco mejor y trató de mirar por el agujero de la caja. No pudo recordar qué lo había sorprendido tanto la noche anterior. Por fin pudo experimentar un cambio, cosa que

estaba deseando. En su conjunto, todo era más claro y los objetos se veían más suaves y redondeados. Manchas en las paredes con las que estaba totalmente familiarizado y que le resultaban muy inocentes... viejas revistas apiladas sin ningún cuidado... un pequeño televisor con la antena torcida... latas vacías de *cornbeef* llenas de colillas... *A* se sintió nuevamente forzado a notar la inconsciente tensión que le provocaban todas las cosas, como si de repente se hubieran cubierto de espinas.

"Quizá tendría que dejar de lado mis inútiles prejuicios sobre las cajas".

Al día siguiente *A* miró televisión con la caja sobre su cabeza.

A partir del quinto día, excepto para comer, dormir, defecar y orinar, mientras estuvo en su cuarto se lo pasó en la caja. Aparte de un ligero remordimiento de conciencia, no creía que estuviera haciendo algo anormal. Por el contrario, sentía que todo era muy natural y que se encontraba más en su casa que nunca. Incluso en la vida de soltero que había llevado hasta entonces, el infortunio se volvió una bendición.

Sexto día. ¡Por fin llegó el domingo! *A* no esperaba visitas ni tenía pensado salir. Desde la mañana se metió en la caja donde se encontraba tranquilo y relajado, aunque le faltaba algo. Al mediodía se dio cuenta de qué se trataba. Salió a hacer compras: una bacinilla, una lámpara, un termo, un equipo para *pic nic*, cinta, hilo, un espejo de mano, siete lápices de color, además de algunos alimentos enlatados. Al regresar a su casa, reforzó la caja con la cinta y el hilo, y después de acomodar todas las cosas, se encerró en ella. Colgó el espejo en la parte de atrás de la caja, del lado izquierdo frente a la ventana, y a la luz de la lámpara, se pintó los labios de verde con uno de los lápices de color. Después se dibujó alrededor de los ojos, comenzando por el rojo, los siete colores del arco iris, en forma de círculos concéntri-

cos. Su cara semejaba más la de un pájaro o un pescado que la de un ser humano. Parecía un parque de diversiones visto desde un helicóptero. No había maquillaje más adecuado para vivir en una caja.

"Finalmente seré el contenido ideal de la caja".

Por primera vez se masturbó con toda naturalidad. Por primera vez durmió, apoyándose en la pared con la caja puesta.

A la mañana siguiente, después de una semana, *A* se lanzó subrepticiamente a la calle con la caja encima y no regresó.

Si *A* cometió un error fue el haber otorgado, más que la mayoría, demasiada importancia a los hombres caja. Ud. no puede reírse de *A*. Si Ud. es uno de los que ha soñado o imaginado, aunque sea una vez, la ciudad anónima que existe para sus habitantes sin nombre, no debería permanecer indiferente pues siempre está expuesto a los mismos peligros de *A*. Esa ciudad donde las puertas estén abiertas para todos; donde incluso con los extranjeros no se necesite tener cuidado; donde se pueda caminar cabeza para abajo sin ser molestado; donde se sea libre de cantar si uno está orgulloso de su talento; donde, habiendo hecho todo esto, Ud. pueda mezclarse con la multitud anónima cuando le dé la gana.

Siendo así, difícilmente apuntaría con una pistola al hombre caja.

Este capítulo de *El hombre caja*,[1] aunque pálidamente, puede dar una idea de la novela en su conjunto. No queremos decir con esto una idea *clara*, pues se trata de una obra extremadamente difícil, que se resiste a las interpretaciones. Un sector de la crítica y gran parte de los lectores japoneses la recibieron con frialdad y hasta con

[1] Traducido del japonés, lo mismo que los párrafos de *La cara de otro*, con la colaboración de la Prof. Miwako Okura, del CEAA.

ironía.[2] Por cierto que si se la compara con las novelas anteriores de Abe, tan sólidas en todos sus aspectos, *El hombre caja* puede parecer un obra menor. No obstante, si se la analiza dentro de la trayectoria de su autor, guarda una rigurosa coherencia con la búsqueda iniciada veinticinco años antes. Es más, su protagonista sin nombre se asemeja más al Sr. Don Nadie de *Dendrocacalia* que al Niki Jumpei de *La mujer de la arena*, pero a diferencia de ésta última, que es una obra "transparente", *Dendrocacalia* y *El hombre caja* son más bien "opacas", innecesariamente "oscuras". En ese sentido, podría hablarse, si es que caben los términos, de una "decadencia" expresiva y hasta de un "manierismo" en Abe, que estaría determinado por una imitación mecánica de sí mismo y una preocupación excesiva por la "atmósfera" en detrimento de la claridad del contenido. Además, el tema de la identidad, vinculada a una metamorfosis en *Dendrocacalia* y a la huida de la sociedad en *La mujer de la arena*, se torna más difícil de detectar en *El hombre caja*. No obstante, es el eje sobre el que gira la trama y los acontecimientos de esta novela extraña y hermética.

## *Peeping Tom* [3]

*El hombre caja* también parte, en principio, de la idea de evasión: un hombre que decide aislarse de la sociedad, encerrándose en una caja, está evadiéndose. Pero, ¿de qué clase de evasión se trata, cuando el agujero abierto al frente de la caja, más que para mirar le sirve al hombre

2 *Véase*: *The Japan Interpreter*, Vol. 8, No. 4, Winter 1974. En la sección *Book Reviews* hay una reseña de Hino Keizō sobre *El hombre caja*, donde la novela es atacada duramente.

3 Expresión con que en inglés se designa al individuo que espía la intimidad de los demás, sin ser notado, el fisgón.

para "espiar" lo que acontece a su alrededor? ¿No es esta actitud lo que en psicología se denomina *voyeurismo*? Dejando de lado el problema de quién es el hombre caja, que la novela se encarga de ocultar tras un complicado juego de transposición de identidades (¿es el ex-fotógrafo o el ex-médico que abandonó todo por su excesiva afición a las drogas?), donde el tú y el yo se confunden, donde se establece una complicidad entre narrador y lector, donde observador y observado son alternativamente una misma persona, si dejamos de lado todo esto, que en definitiva no es más que un intento por dar forma literaria al concepto filosófico de que en la realidad más profunda la distinción entre sujeto y objeto desaparece, entonces la figura del hombre caja se recorta como un arquetipo; y de acuerdo a como lo plantea la novela sería el arquetipo del habitante anónimo de la compleja megalópolis industrial, con sus sueños de libertad truncados.

¿Cuáles son las características de ese arquetipo? En primer lugar, como apuntamos más arriba, el *voyeurismo*, que no es otra cosa que una consecuencia de la importancia exagerada que la sociedad tecnocrática otorga a la mirada como factor de conocimiento (y duda) y que deriva, en gran medida, del desmesurado desarrollo de los medios audiovisuales, en particular la televisión y el cine, nacidos de la fotografía. Recordemos el lugar de honor que ocupa la mirada en la concepción literaria del *nouveau roman*[4] y, entre otras narraciones recientes, en *Las babas del diablo*, el cuento de Julio Cortázar que sirviera como base para *Blow-up*, la gran película de Antonioni sobre el tema de la realidad y la apariencia. El protagonista de este relato, como posiblemente el hombre caja, es un fotógrafo que a través de la cámara descubre un mundo misterioso y siniestro que está más allá de

[4] También llamada *roman du regard:* novela de la mirada.

las percepciones cotidianas. "Un fotógrafo es un *Peeping Tom*" —dice uno de los personajes de *El hombre caja*—. "Su especialidad es hacer agujeros... en cualquier parte".[5]

Por otro lado, la caja donde se encierra el hombre caja se asemeja a una gran cámara fotográfica: a través de su pequeña ventana, la percepción de la realidad se transforma. *A*, por ejemplo, en el capítulo que hemos traducido, no reconoce su cuarto una vez que se introduce por primera vez en la caja: las formas familiares se alteran, los detalles insignificantes se agrandan, lo invisible se vuelve visible. En otro de los pasajes de la novela el hombre caja dice: "... tan pronto como se mira a través de la mirilla de la caja las cosas parecen ser completamente diferentes. Los numerosos detalles del decorado se vuelven homogéneos, tienen la misma significación (...) Uno nunca se cansa de ver una cosa así mientras está espiando desde una caja".[6]

A estos párrafos que, podría decirse, plantean el problema gnoseológico de la mirada, se le suman otros, de carácter más bien ético: "Que al acto de espiar a alguien, por regla general, se lo considere despreciable es, creo yo, porque a nadie le gusta estar en el lugar del que es mirado. Cuando alguien no puede evitar que lo miren, lo más común es que pida algún tipo de compensación. Por eso, en el teatro o en el cine, por lo general, los que miran, pagan, y los que son mirados, cobran (...) El hecho de que se sigan vendiendo indefinidamente instrumentos para 'mirar' —radios, televisores— es una prueba excelente de que el noventa y nueve por ciento de los hombres son muy conscientes de su propia fealdad. Yo me volví

5 Abe Kōbō, *The Box Man*, tr. E. Dale Saunders, New York, Knopf, 1974, p. 28. (Todas las citas de la novela que se hagan a continuación serán tomadas de la versión inglesa).

6 *Ibid.*, pp. 41-42.

miope voluntariamente, frecuenté los teatros de *strip-tease*, me hice aprendiz de fotógrafo... y, como es natural, de ahí a ser un hombre caja no había más que un paso".[7]

No hay duda de que la mirada juega un papel muy ambiguo en la sociedad japonesa. Por un lado, como componente de lo que se ha dado en llamar "cultura de la vergüenza", la mirada implica una serie de factores tales como recato, discreción y respeto, que conforman las cualidades más nobles de la convivencia social. Una conducta definida como "decorosa" en Japón condena cualquier actitud de transgresión a esos principios. No obstante, pocas sociedades hay, como la japonesa, en donde los medios masivos de comunicación (T.V., cine, periódicos, revistas de entretenimiento, etc.) estimulen en tal grado el *voyeurismo* reprimido de las audiencias, sobre todo a partir de los años 70, donde el tema sexual, tratado con una crudeza a veces grotesca, ha pasado a ocupar el primer plano, incluso en el campo de la literatura "seria". El tema del *voyeurismo* trae a la memoria la magistral novela de Tanizaki, *La llave* (Kagi, 1956), que provocó un gran escándalo en el momento de su publicación. En ella, un profesor de 55 años, frente a los primeros síntomas de impotencia, induce a su esposa Ikuko a cometer los más aberrantes actos de exhibicionismo (físico y moral) para lograr él la excitación. *El hombre caja*, casi veinte años después, desde una óptica menos ética y más existencial que la de Tanizaki, trata de analizar las raíces sociales del *voyeurismo* y, por momentos, se convierte en material para *voyeurs*, como el bello episodio titulado *El caso de D*, lo mejor de la novela. En él, un adolescente que se dedica a espiar a la gente con un periscopio casero es descubierto por una vecina (una profesora de gimnasia que en sus ratos libres interpreta a

[7] *Ibid.*, p. 86.

Chopin en el piano) cuando la observa orinar. Como castigo, lo obliga a entrar a la casa y quitarse totalmente la ropa, mientras esta vez ella lo espía a través del ojo de la cerradura del cuarto contiguo. Entre sentimientos de desesperación, vergüenza y placer, el adolescente tiene un orgasmo.

Este pequeño episodio, escrito con ternura y malicia, constituye una de las claves de la novela e ilustra el comentario al pie de la fotografía de la página 41: "En mirar hay amor, en ser mirado hay desagrado. Uno hace gestos ridículos, tratando de aguantar el dolor de ser mirado. Pero nadie puede ser el que continuamente mira. Si el que es mirado se da vuelta, entonces el que está mirando se convierte en el mirado".

Este juego, que borra los límites entre observador-observado, sujeto-objeto, al hacer intercambiables los términos *voyeur*-exhibicionista, revela, según Abe, la incertidumbre de la identidad del hombre de nuestros días. Es como si éste dijera: "Yo soy en tanto miro sin ser mirado. Lo contrario significa no saber quién soy". El hombre caja, llevando al límite esta premisa, decide encerrarse en una caja, eliminando así uno de los términos de la contradicción. En la caja encontrará la certeza de su identidad y, como *A*, no sentirá remordimiento alguno, incluso cuando se masturba.

### *La megalópolis moderna*

El marco donde se desarrolla este drama cotidiano no puede ser otro que la urbe tentacular de la sociedad capitalista. Es en la ciudad, donde pululan millones de seres anónimos, que la identidad propia y la de los demás naufraga, en el espacio ambiguo de los encuentros furtivos y de las miradas indescifrables que se cruzan. El travestista, expresión máxima de esa ambigüedad, cuan-

do alcanza la perfección, pasa totalmente inadvertido a los ojos comunes, como el hombre caja. Pero siembra la duda. Paradójicamente, es en la transgresión de la naturaleza donde encuentra su identidad y hace dudar de la suya a los demás.

Abe Kōbō, refiriéndose a la sociedad moderna, apunta en un ensayo escrito en la época de *El hombre caja:* "Nuestra compleja sociedad industrial, aunque parezca padecer de un desorden sin remedio, está en realidad tan poderosamente organizada que conduce a la gente a través de laberintos que hace ya tiempo ha dejado de comprender. Esta gente confundida vive en constante estado de ansiedad, alternando entre sentimientos de optimismo ante la recompensa del trabajo intenso, y estados de melancolía y desánimo cuando ridiculizan todo esfuerzo por alcanzar esa recompensa. No debe sorprendernos que esta gente, en el estado de esquizofrenia en que se encuentra, busque placer en las drogas".[8] Y refiriéndose a la ciudad: "El espacio en las ciudades se da en una forma muy comprimida. Por esta razón la movilidad física es relativamente fácil de lograr en el ambiente urbano. Pero en tanto la ciudad facilita los diversos contactos humanos, también alienta el anonimato. Comparado con el aldeano de vida sedentaria, el hombre de la ciudad es un auténtico nómada".[9]

La ciudad de *El hombre caja* no tiene nombre porque es cualquier gran ciudad. Tampoco tienen nombre sus personajes, pues a fuerza de despojarse de los ropajes habituales de la identidad convencional que otorga la institución, se han convertido en el prototipo del individuo anónimo desnudo frente al deseo. Quizá en la práctica de la sexualidad no sancionada por la sociedad han encontrado el camino de la libertad.

8 Abe Kōbō, "The Frontier Within", op. cit., p. 263.
9 *Ibid.*, p. 264.

## *Conclusión*

En síntesis, esta novela de realidades apenas presentidas y sospechas que nunca se confirman, si bien muestra una declinación en la habilidad de Abe para narrar historias complejas y sorprendentes, guarda una rigurosa coherencia con sus trabajos anteriores. Nuestro objetivo ha sido rastrear, en las diferentes etapas en que hemos dividido su obra, el tema que siempre lo ha preocupado: el de la identidad. De acuerdo a las circunstancias históricas en que escribió cada una de las tres narraciones analizadas ha sido la respuesta. Empero, los interrogantes que plantea la cada vez más compleja y omnívora sociedad japonesa, alejan la solución del problema. Quizá, como dice Abe, la clave esté en el ejercicio de la movilidad permanente, en el abandono de los prejuicios anacrónicos, en la transgresión de la moral convencional y en la asunción realista de que, en definitiva, el hombre moderno es un exiliado sin remedio. Si así fuera, la solución al problema de la identidad apenas empieza a esbozarse.

# APENDICE I

# NARRATIVA COMPLETA DE ABE KŌBŌ

El orden de los títulos es el mismo que aparece en *Abe Kōbō zensakuhin* (Obra completa de Abe Kōbō), Tokio, Shinchōsha, 1972. Los primeros nueve volúmenes comprenden su narrativa completa, excepto *El hombre caja* y *Reunión secreta*, que fueron publicadas posteriormente. Sólo haremos constar las obras que hayan sido traducidas al inglés. Las versiones al español ya han sido citadas a lo largo del trabajo.

*Una señal al final del camino* (Owarishi michi no shirubeni, 1948), novela.
*La pastura* (Bokusō, 1948), cuento.
*Acusación al hereje* (Itansha no kokuhatsu, 1948), cuento.
*Por una noche insignificante* (Namonaki yo no tame ni, 1948), cuento largo.
*La falsificación* (Kyokō, 1948), cuento.
*Divagación crepuscular* (Hakumei no hōkō, 1949), cuento.

*Dendrocacalia* (Dendorokakariya, 1949), cuento. Versión inglesa: *Dendrocacalia*, tr. M. Jelínková, Praga, New Orient, No. 2. 1965, pp. 50-56.

*Una huida en sueños* (Yume no tōbō, 1949), cuento.

*La muda* (Oshimusume, 1949), cuento.

*La pared* (Kabe), novela en tres partes: I-*El crimen del Sr. Karma* (Karuma-shi no hanzai, 1951), II-*El tejón de la torre de Babel* (Baberu tō no tanuki, 1951) y III-*El capullo rojo* (Akai mayu, 1950). De esta última hay versión inglesa: *Red Cocoon*, tr. John Nathan, en *Japan Quarterly*, Vol. 13, Abr-Jun. 1966, pp. 217-219.

*La mano* (Te, 1951), cuento.

*La piel hambrienta* (Ueta hifu, 1951), cuento.

*Vida de poeta* (Shijin no shōgai, 1951), cuento.

*La tiza mágica* (Mahō no chōku, 1951), cuento.

*El rascacielos* (Kuchūrōkaku, 1951), cuento.

*Intrusos* (Chinnyūsha, 1951), cuento.

*El Arca de Noé* (Noa no hakobune, 1952), cuento.

*La trampa de Plutón* (Purūtō no wana, 1952), cuento.

*La ciudad sumergida* (Suichūtoshi, 1952), cuento.

*La armería* (Teppōya, 1952), cuento.

*El proceso de Esopo* (Isoppu no saiban, 1952), cuento.

*Liga de hambre* (Kiga dōmei, 1954), novela.

*Las bestias regresan al redil* (Kemonotachi wa kokyō o mezasu, 1957), novela.

*El invento R62* (R62gō no hatsumei, 1953), cuento.

*La cuarta edad interglaciar* (Daiishi kampyōki, 1958-59), novela. Hay versión inglesa: *Inter Ice Age 4*, tr. E. Dale Saunders, New York, Knopf, 1970.

*Completamente humano* (Ningen sokkuri, 1966), novela.

*Huevos de plomo* (Namari no tamago, 1957), cuento.

*Los detectives y él* (Tantei to kare, 1956), cuento.

*La historia de la pulga que voló a la luna* (Tsuki ni tonda nomi no hanashi, 1959), cuento.

*Ojos de piedra* (Ishi no me, 1960), novela.

*Pánico* (Panikku, 1954), cuento.

*El Perro* (Inu, 1954), cuento. Hay versión inglesa: *The*

*Dog*, tr. Andrew Horvat, en *Japan Quarterly*, Vol. 13, No. 3, Jul-Sept. 1972, pp. 51-56.

*Registro de una metamorfosis* (Henkei no kiroku, 1954), cuento.

*La finada que cantó* (Shinda musume ga utta, 1954), cuento.

*El apéndice* (Mocho, 1955), cuento.

*Un pillo* (Dorotsuki, 1955), cuento.

*El palo* (Bō, 1955), cuento. Hay versión inglesa: *Stick*, tr. John Nathan, en *Japan Quarterly*, Vol. 13, Abr-Jun. 1966, pp. 214-17.

*El instrumento* (Shudan, 1956), cuento.

*El grupo que se opone al alimento humano y los tres caballeros* (Jinniku shokuyō hantai chinjōdan to sannin no shinshitachi, 1956), cuento.

*La llave* (Kagi, 1956), cuento.

*El precio de la oreja* (Mimi no nedan, 1956), cuento.

*El espejo y el silbato* (Kagami to yobiko, 1957), cuento.

*El soldado del sueño* (Yume no heishi, 1957), cuento. Hay versión inglesa: *The Dream Soldier*, tr. Andrew Horvat, en *Japan Quarterly*, Vol. 13, No. 3, Jul-Sept. 1972, pp. 56-61.

*El seductor* (Yūwakusha, 1957), cuento.

*La mujer de la arena* (Suna no onna, 1962), novela. Hay versión inglesa: *The Woman in the Dunes*, tr. E. Dale Saunders, New York, Knopf, 1964.

*La cara de otro* (Tanin no kao, 1964), novela. Hay versión inglesa: *The Face of Another*, tr. E. Dale Saunders, New York, Knopf, 1966.

*Enomoto Buyō* (idem, 1964), novela.

*La casa* (Ie, 1957), cuento.

*El mensajero* (Shisa, 1958), cuento.

*Un dibujo clarividente* (Toshi zuho, 1959), cuento.

*La apuesta* (Kake, 1960), cuento.

*Una película perfecta* (Kansen eiga, 1960), cuento.

*La cuerda* (Nawa, 1960), cuento.

*Chichindera Yapana* (1960), cuento.

*El mapa quemado* (Moetsukita chizu, 1967), novela. Hay

versión inglesa: *The Ruined Map*, tr. E. Dale Saunders, New York, Knopf, 1969.

*Una muerte irrelevante* (Mukankei-na shi, 1961), cuento.

*La leyenda de la sirena* (Ningyo den, 1962), cuento.

*El abismo del tiempo* (Toki no kage, 1964), cuento.

*Frente a la curva* (Kābu no mukō, 1966), cuento.

*Cuarto de niños* (Kodomo hea, 1958), cuento.

*El hombre caja* (Hako otoko, 1973), novela. Hay versión inglesa: *The Box Man*, tr. E. Dale Saunders, New York, Knopf, 1974.

*Reunión secreta* (Mikkai, 1977), novela.

# APENDICE II

## LA NARRATIVA JAPONESA DE COMIENZOS DE SHŌWA

La novela de la época Taishō es la novela naturalista a la japonesa, concebida como el relato en primera persona de las experiencias del protagonista: es la llamada *shishōsetsu* (novela del "yo" o novela "personal") y domina la mayor parte de la narrativa de la época. Los intensos cambios sociales que suceden a la Primera Guerra Mundial crean el fermento de la renovación. Tanto escritores "revolucionarios" como "burgueses" coinciden en la necesidad de un cambio. El terremoto de Tokio, que en todos los órdenes de la vida nacional significa un impacto transformador, opera como elemento definitorio de las nuevas tendencias literarias.[1] Por un lado, muestra que ha llegado la hora de mostrar, a través de la novela, una realidad insoslayable: la de una clase social con voz pro-

1 *Véase*: Nakamura Mitsuo, *Novela japonesa contemporánea, 1926-1968*, op. cit., Cap. I.

pia, el proletariado. Por el otro, que no es posible para Japón sustraerse al impacto de las democracias modernas de Occidente, ni a su tecnología, así como a la narrativa que ellas generan. Surgen, de este modo, dos corrientes literarias muy diversas: la literatura proletaria y la escuela neo-impresionista. A continuación analizaremos el fenómeno, sus protagonistas y las principales obras.

### A) *La literatura proletaria*

La literatura proletaria *(puroretaria bungaku)*, en sentido general, nace con la publicación de la revista *Tane maku hito* (El sembrador), en 1921, y concluye con la disolución de la *Sakka dōmei* (Liga de Escritores), en 1934. Los avatares de esta corriente literaria son los avatares de los partidos y organizaciones de izquierda del período, de modo que el estudio de una va indisolublemente unida a los segundos, y si bien en el campo específicamente literario no hubo grandes realizaciones, ha permanecido en la historia de las ideas como el intento más ambicioso de echar las bases de una auténtica literatura militante japonesa.

"Fue el establecimiento de la *Nihon shakaishugi dōmei* (Liga Socialista Japonesa), en diciembre de 1920, lo que favoreció el comienzo del movimiento de la literatura proletaria en Japón; pertenecían a esta liga tanto escritores provenientes de la clase trabajadora como intelectuales que compartían con ellos ideas socialistas".[2]

Producto de esta unión es la aparición, en 1921, de la revista *Tane maku hito* que trató, durante sus casi dos años de existencia, de esclarecer la función de los intelectuales en la lucha revolucionaria. Publicó intensos debates sobre el tema, a la luz de las nuevas experiencias surgidas con la revolución soviética. "El *Manifiesto Comunista* de Marx y Engels llegó a constituirse en algo así como la Biblia del grupo",[3] y la teoría de la lucha de clases ganó

2 G. T. Shea, *Leftwing Literature in Japan*, op. cit., p. 69.
3 Ibid., p. 87.

gran adhesión, respaldada en la práctica por los conflictos crecientes entre obreros y capital. A ello se sumaba la férrea creencia en el internacionalismo proletario y el apoyo a la posición antibelicista del movimiento francés *Clarté*, lidereado por el escritor Henri Barbusse. Pero las diferentes tendencias de los integrantes de *Tane maku hito* —principalmente socialistas, anarquistas y comunistas del recién creado partido— precipitaron la crisis de la revista. El terremoto de 1923 y la represión subsiguiente le dieron el golpe de gracia, a la vez que señalan el comienzo de la etapa más fructífera de la literatura proletaria.

A *Tane maku hito* le sucedió *Bungei sensen* (Frente Literario), cuyo primer número apareció en 1924. Menos virulenta que *Tane maku hito* en sus proclamas, más cauta ante el temor de la prohibición, no abandonó nunca el camino revolucionario. En 1925, con la creación de la LJALP (Liga Japonesa del Arte Literario Proletario) publica lo siguiente:

> En la arena internacional de la lucha de clases la persona neutral ya no existe, no puede existir... Los mensajeros del arte "suprapolítico" y "supraclasista", y los apóstoles del "arte puro"... están sólo tratando de ocultar las partes corruptas evidentes de la clase burguesa a la que pertenecen. Para el verdadero artista de hoy día no hay otro camino que la participación en la lucha por la liberación del proletariado... ¿Por qué? Porque el capitalismo dirige a la humanidad con leyes bárbaras y degeneradas, mientras que la liberación de la clase proletaria conducirá a un sistema social que asegure el deleite creativo más grande posible.[4]

En estos años de gran efervescencia política surgen nuevas agrupaciones de intelectuales izquierdistas, de las

4 Citado en ibid., p. 136.

cuales las más importantes son la FJAP (Federación Japonesa de Artes Proletarias, 1928), cuyo órgano informativo era la revista *Senki* (Bandera de Guerra), y su sucesora, la FJCP (Federación Japonesa de Cultura Proletaria, 1931), que sobrevivirá hasta 1934, fecha en que se disuelve frente a la intensa represión oficial.[5] La *Sakka dōmei* era la rama literaria de la FJAP y a ella había pertenecido Kobayashi Takiji. Con su disolución se cierra el período de la literatura proletaria en Japón.

## *Kobayashi Takiji*

La vida de Kobayashi Takiji es algo así como el paradigma de la vida de muchos jóvenes de su generación. Nacido cuando apenas asomaba el siglo XX (1903), de una familia muy humilde, fue testigo, actor y víctima de los intensos cambios sociales sufridos por Japón en su afán por convertirse en una potencia equiparable a las occidentales. Como tantos otros jóvenes de su edad, se sintió deslumbrado por el éxito de la revolución soviética, adoptando con entusiasmo las banderas del internacionalismo proletario y la filosofía marxista. Las circunstancias históricas del Japón de los años 20 parecían demostrar que las condiciones para la revolución social estaban dadas. Pero los hechos vinieron a probar que las fuerzas del capitalismo aún operaban con eficacia: el Incidente de Manchuria (1931), que inicia la feroz política de Japón en Asia, fue acompañado, en el orden interno, por la supresión sistemática de las corrientes contrarias al régimen, en especial las de izquierda. Como muchos otros, víctima de la represión, cae Kobayashi Takiji, en 1933.

Había nacido en Akita, prefectura situada en las costas del Mar de Japón, pero muy pronto, acosada por la pobreza, su familia emigró a Otaru, en Hokkaidō, donde

5 Sobre este punto *véase*: Donald Keene, "Japanese Literature and Politics", en *Journal of Japanese Studies*, Vol. II, No. 2, 1976, pp. 225 y ss.

vivía un tío relativamente próspero, quien posibilitó al niño realizar estudios primarios y medios (comercio) en escuelas de la pequeña ciudad. Otaru era uno de los puntos de embarque de las tropas japonesas enviadas a Siberia con el objetivo de impedir el avance de las fuerzas triunfantes en la revolución de octubre. La crisis económica que sobrevino en Japón después de la Primera Guerra Mundial golpeó duramente a Hokkaidō. Se produjeron numerosas huelgas de mineros y, en 1918, la ola de los llamados "motines del arroz", que se abatía sobre otras regiones de Japón, alcanzó a Hokkaidō. Los ecos del terremoto de Tokio, con su secuela de arrestos de izquierdistas y matanza de coreanos, llegaron hasta allí, donde residían muchos trabajadores de ese origen. En 1925 se produjeron en todo Japón manifestaciones estudiantiles en contra de la ley de entrenamiento militar obligatorio en escuelas preparatorias y universidades. La Escuela Comercial Superior de Otaru, donde Kobayashi Takiji se había graduado un año antes, no fue ajena a estas demostraciones, a las que la aplicación de la Ley de Preservación de la Paz y el Orden Internos, de neto corte fascista, y el arresto de numerosos líderes estudiantiles pusieron punto final. Estos acontecimientos fueron conformando en la mente de Kobayashi Takiji una visión muy clara de los problemas que aquejaban a la sociedad japonesa, que más tarde se reflejaría en su literatura y en su actuación política.

Sus primeros contactos con la literatura se produjeron a raíz de un viaje a Tokio, en 1925, con el objetivo de ingresar a la Universidad de Comercio. Fracasó en los exámenes, pero se relacionó con los escritores proletarios de la revista *Bungei sensen*, quienes de algún modo despertaron en él al hombre de letras y al militante político, a partir de ese momento, inseparables.

En julio de 1927, ya de regreso en Otaru, participó por primera vez en una huelga de trabajadores portuarios, como diseñador de los carteles de difusión del movimiento. En el mismo año se unió a un grupo de escritores, poetas y pintores de tendencias liberales, pero pronto

se apartó de ellos, junto con otros disidentes, para constituir una agrupación más radicalizada. En marzo de 1928, trece miembros del Partido Comunista de Hokkaidō y algunos amigos de Kobayashi Takiji fueron arrestados, acusados de violar la Ley de Preservación de la Paz y el Orden Internos. Producto de estos acontecimientos es una novela corta a la que tituló *15 de marzo de 1928* y fue publicada en la revista *Senki.* A partir de entonces, la policía comenzó a vigilar secretamente sus actividades. Hacia fines de 1928 empezó a escribir *El barco conservero* (Kanikōsen), que fue concluida en los primeros meses de 1929 y también publicada en *Senki.* Inmediatamente escribió *El terrateniente ausentista* (Fuzai jinushi), novela que trata de los problemas del campesinado, pero que no tuvo el éxito de la anterior.

En 1930 abandona Hokkaidō y se traslada a Tokio, donde prosigue su carrera literaria, cada vez más controlado por la policía. Producto de esta época son varios trabajos inconclusos y numerosos artículos sobre literatura proletaria y problemas sociales. En 1931 se produce el Incidente de Manchuria, que provoca aún más el recrudecimiento de la represión interna. Para eludir a la policía, Kobayashi Takiji pasó a la clandestinidad pero el 20 de febrero de 1933 le tendieron una celada, es atrapado y conducido a la delegación policial de Tsukiji, donde muere poco después, víctima de las torturas.

### *El barco conservero (Kanikōsen)*[6]

Esta novela, la más representativa de la literatura proletaria, y sin lugar a dudas, la de mayor calidad, sintetiza de manera ejemplar las tendencias básicas de esta corriente. Tanto la forma como el contenido, si es que puede hablarse de ellos como elementos separados, son conse-

6 Hay traducción al inglés: *The Factory Ship,* tr. Dennis Keene, en Kobayashi Takiji, *The Factory Ship and The Absentee Landlord,* Tokyo, University of Tokyo Press, 1973.

cuencia de una visión dialéctica del mundo. Los acontecimientos que relata tienen un curioso parentesco con *El acorazado Potiomkin* (1925), la película de Eisenstein, pero esta similitud, más que una mera influencia (la película no había sido, hasta entonces, exhibida en Japón) revela la comunión de ideas de los artistas del llamado "realismo socialista" de la época. La trama es la siguiente:

Kanikōsen es un barco fábrica (dedicado a la pesca y conservación de jaibas) que navega por las aguas de Kamchatka. Su tripulación está integrada por el capitán Asakawa, los marineros, un grupo de estudiantes universitarios que se encuentran realizando trabajos de verano y algunos jóvenes campesinos de la isla de Hokkaidō. Las atrocidades que comete el capitán y un fugaz contacto con unos rusos, portadores de ideas revolucionarias, encienden la chispa de la rebelión y la huelga estalla, pero finalmente es aplastada por la marina japonesa que controla militarmente la zona.

Una segunda lectura de la obra nos revela su carácter alegórico: el barco es un microcosmos que representa al Japón imperialista y sus designios de invasión a un país vecino (donde se ha producido una revolución social), bajo la vigilancia protectora de la marina de guerra. Asimismo, es el escenario donde se libra la lucha de clases, materializada en la figura del capitán (el capitalismo) y la tripulación (el proletariado). El papel de los militares represores apunta a dos direcciones: por un lado, reprimir la huelga, y por el otro, preparar la invasión al continente. El paralelismo con la situación reinante en Japón en esos momentos es transparente.

"En *Kanikōsen*, Kobayashi trata de expresar no sólo la brutalidad del capitalismo, sino también su participación e influencia en el gobierno y en sus designios imperialistas. Los alegatos del capitán, pidiendo lealtad y sacrificio a los trabajadores, por ejemplo, son hechos en nombre del esfuerzo nacional tendiente a reforzar la posición internacional de Japón. La misión del barco no es sólo pescar jaibas, proclama Asakawa a voz en cuello,

sino también ampliar y fortalecer el prestigio internacional de la nación. Más tarde planea pescar secretamente en aguas rusas bajo la protección de la marina japonesa. Sin embargo, la intención de Kobayashi de desenmascarar los vínculos entre capitalismo y gobierno, y sus mayores implicaciones, no es siempre exitosa, debido a que la exposición se hace siempre con comentarios fragmentarios".[7]

No obstante algunos defectos, como el señalado por Iwamoto, y cierto ingenuo maniqueísmo en el tratamiento del tema, *Kanikōsen* es la novela proletaria que se produjo en los comienzos de Shōwa. Otras obras importantes de la misma tendencia son: *Hombres que viven en el mar* (Umi ni ikuru hitobito, 1926) y *Carta hallada en una bóveda de cemento* (Semento daru no naka no tegami, 1926), ambas de Hayama Yoshiki; y *Ciudad sin sol* (Taiyō no nai machi, 1929) de Tokunaga Sunao. Todas ellas muestran el mismo origen ideológico y un intento por crear una literatura digna al servicio de las luchas populares.

### B) *La escuela neo-impresionista*

La alternativa "burguesa"[8] al cambio, en el terreno literario, la constituye la llamada "escuela neo-impresionista" *(shin kankaku-ha).* Este movimiento surge como una apertura hacia nuevas formas de expresión, que la novela del "yo" de la era Taishō había limitado considerablemente.

El gran terremoto de Tokio (1923) no sólo marcó la radicalización de las luchas populares, sino que introdujo, a gran escala, con la reconstrucción de la ciudad, los últimos adelantos tecnológicos de Occidente: el automóvil, la radio, las luces de neón, los edificios de concreto, etc. Con ellos llegó también, como es natural, un cambio

7 Iwamoto Yoshio, op. cit., p. 176.

8 Así la denomina G. T. Shea, op. cit., p. 187.

profundo en las costumbres de la pequeña y gran burguesía: nuevas formas de vestir, de comportarse y hasta de pensar. En general, se trata de un rechazo, por parte de estas clases, de todo lo que oliera a feudal, que de una u otra forma, seguía vigente en la vida cotidiana de los japoneses.[9]

En el terreno de la literatura, por primera vez en la historia del Japón moderno, las corrientes de vanguardia europeas (futurismo, dadaísmo, surrealismo) son adoptadas inmediatamente por los escritores "burgueses". Los ecos de algunas frases del futurista Marinetti resuenan en Japón: "El esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad" o "El tiempo y el espacio han muerto ayer. Vivimos ya en lo absoluto, puesto que hemos creado la eterna velocidad omnipresente".[10] En la nueva sociedad de masas, en las grandes metrópolis, como la de Fritz Lang, resulta entonces natural el ejército de trabajadores al servicio de los poderosos. Como en Europa, en Japón esta ideología sería el preanuncio del nacionalismo fascista de los años 30.

En el siguiente párrafo de Yokomitsu Riichi se pueden observar claramente estos elementos:

> En medio de la gran metrópolis, esparcida como una increíblemente vasta extensión de ruinas humeantes, el demonio de la velocidad conocido como automóvil comenzó a vagabundear por primera vez. Inmediatamente, un monstruo emisor de sonidos llamado radio hizo su aparición, y luego, un objeto con forma de pájaro, el aeroplano, empezó a cruzar los cielos. Es-

9 Una novela muy interesante de Tanizaki Jun'ichirō, *Hay quien prefiere las ortigas* (Tade kuu mushi, 1928), tr. al español publicada por Seix Barral, muestra el impacto de Occidente sobre los japoneses de clase media acomodada de los comienzos de Shōwa.

10 Citado por Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1975, Vol. II, p. 93.

> tos eran la encarnación de la ciencia moderna, que nació por primera vez en nuestro país poco después del terremoto. La *sensibilidad* de los jóvenes, testigos de las sucesivas manifestaciones de los últimos inventos de la ciencia moderna, en medio de las ruinas humeantes, tenía que ser alterada... Incapaz ya de soportar el pesado estilo del naturalismo, con sus complicadas emociones, me rebelé. Al mismo tiempo, tuve necesariamente que comenzar a cultivar una moralidad y un sentido de la belleza dignos de la nueva época.[11]

La nueva moral, pues, encuentra su camino. La nueva estética puede resumirse en los versos del poeta ultraísta chileno Vicente Huidobro, contemporáneo de Yokomitsu Riichi:

> Por qué cantáis a la rosa ¡oh, Poetas!
> Hacedla florecer en el poema.
> Sólo para nosotros
> viven las cosas bajo el sol.
> El poeta es un pequeño dios.[12]

El lenguaje debe reflejar la experiencia tal como se presenta y no a través de la mente o las emociones, "apoyando sus efectos en imágenes sorprendentes, impresiones sensoriales mezcladas y una transición abrupta que a veces recuerda la escritura automática de Gertrude Stein".[13]

Así nace la escuela neo-impresionista. Su presentación oficial se produce con la aparición de la revista *Bungei jidai* (Edad Literaria), en octubre de 1924. En junio del mismo año se había publicado el primer número de *Bungei sensen* (Frente Literario), vocero de los escritores proletarios. Así como el centro de gravedad de estos últi-

11 Citado por Iwamoto Yoshio, op. cit., p. 157.

12 Citado por Guillermo de Torre, op. cit., p. 204.

13 Ivan Morris, ed., *Modern Japanese Stories*, Tokyo, Charles Tuttle Co., 1972, p. 223.

mos pasaba por la teoría del realismo socialista, el de los neo-impresionistas se basaba en la consigna del "arte por el "arte". La máxima figura entre los neo-impresionistas fue Yokomitsu Riichi y muy tenuemente se divisaba el futuro ganador del Premio Nobel: Kawabata Yasunari.

### *Yokomitsu Riichi*

Nació en 1898, hijo de un ingeniero civil que trabajaba para el gobierno, formado en el Japón Meiji de las ideas iluministas de la civilización europea. Su infancia la pasó viajando con su familia, a causa de las obligaciones laborales de su padre. Cambió muchas veces de escuela y en la secundaria se destacó como deportista y escritor para la revista de los estudiantes. Como todo hijo de la pequeña burguesía, no sufrió privaciones económicas, aunque la vida errante de su familia y algunos conflictos con sus padres forjaron en él una sensibilidad casi enfermiza. En 1916 ingresó a la Universidad de Waseda, en Tokio, pero debió regresar a su casa paterna, finalmente establecida en Kioto, a causa de algunos problemas nerviosos. Durante los meses de descanso, antes de volver a Waseda, en 1918, meditó sobre su futuro y es entonces cuando, al parecer, decidió que sería escritor. Su padre murió en 1922, dejándolo sin dinero. La situación apremiante lo obligó entonces a escribir y en mayo de 1923 aparece su primera novela corta, *El sol en el cielo* (Nichirin), de bastante éxito en el mundo literario. Esto lo impulsa a agruparse con otros escritores y fundar la revista *Bungei jidai*, que habría de constituirse en portavoz de la escuela neo-impresionista.

En 1927 publica *Pensamientos en un jardín de flores* (Hanazono no shisō), que constituye su mejor obra y el modelo por excelencia de la escuela neo-impresionista, obra que, paradójicamente, cierra el ciclo más creativo de este movimiento. El panorama de los años siguientes se ve completamente dominado por los escritores proletarios y muchos de los artículos que escribió Yokomitsu

Riichi en este período fueron para atacar a esta corriente. En 1930 publica *La máquina* (Kikai) pero en un estilo diferente, alejado ya del neo-impresionismo. Desde entonces y hasta su muerte, ocurrida en 1947, va cimentando su prestigio, aun en medio de la enrarecida atmósfera intelectual de los años del fascismo.

### *Pensamientos en un jardín de flores* (Hanazono no shisō)[14]

Una mujer que espera la muerte y su esposo, que la acompaña fielmente en la agonía, constituyen el tema central de esta narración breve que sintetiza muchos de los procedimientos de la escuela neo-impresionista. El escenario es un sanatorio para tuberculosos ubicado en lo alto de una colina, desde donde se divisa el mar. El edificio está en medio de un jardín de flores de las más variadas especies, lo que proporciona al relato un marco pleno de sensaciones visuales y olfativas. Como en la corriente de conciencia y en la tradición literaria japonesa, el paisaje actúa como correlato objetivo de los estados de ánimo. Así, los aspectos más patéticos de la narración se funden muchas veces con la descripción minuciosa de una flor y de la belleza de sus formas. No hay lugar para el drama. Una vida que avanza inexorablemente a su fin provoca la misma sensación de una flor que se marchita día a día. El tono es más bien el *medio tono*, el suave matiz de un atardecer en el mar o la luz de la luna sobre la quietud de un paisaje. Hay un uso constante del claroscuro, y la penumbra —es decir, la luz que se extingue— baña los objetos y les confiere un halo nostálgico que los identifica con la vida que se escapa. Como en las películas de Alain Resnais, la gélida perfección de los objetos —en este caso, las flores— modula los sentimientos y los

14 Hay traducción al inglés: *Ideas of a Flower Garden, tr.* Frank Motofugi, en Yokomitsu Riichi, *Love and Other Stories*, Tokyo, University of Tokyo Press, 1973.

despoja de todo exceso dramático. Sin embargo, la tragedia subyace. ¿Acaso no hay nada más triste, como afirma Poe, que la pérdida de la mujer amada, nada más terrible que estrechar un cuerpo, otrora vigoroso y joven, a punto de convertirse en polvo? Los lugares comunes de la ética tradicional japonesa —emparentada con el sentido del deber y el sacrificio de un Gide, por ejemplo— resaltan en el relato merced a la impavidez de la forma que impone la "nueva" mirada de los neo-impresionistas. Novela autobiográfica —el hecho ocurrió realmente—, el narrador se confunde con el autor, pero a diferencia del enfoque naturalista y subjetivo de la novela del "yo", lo que predomina en *Hanazono no shisō* es el tono poético. No obstante estar ausente el vértigo de la vida moderna que proclaman los integrantes de la escuela, la técnica neo-impresionista de la pincelada rápida y de la imagen sorprendente —pulmones enfermos entre flores multicolores— está presente en todo momento.

## *Conclusión*

Como síntesis de lo analizado podría decirse que tanto la literatura proletaria como la escuela neo-impresionista fracasaron en el establecimiento de las bases de una nueva literatura. El aesteticismo político de una, y el esteticismo apolítico de la otra, las condujeron a un callejón sin salida. Ambas corrientes interesan más que nada como expresión de un momento histórico en que se producen intensos cambios en la realidad de Japón. Por primera vez, con Shōwa, se levantan las banderas del proletariado internacional y, en el terreno de la cultura "burguesa", las vanguardias artísticas tienen lugar simultáneamente con el resto del mundo. Sería interesante analizar los puntos de contacto entre los escritores proletarios y el grupo *Clarté*, de Henri Barbusse, o entre los neo-impresionistas y las vanguardias europeas, así como la sorprendente similitud de las dos corrientes japonesas, con Boedo (escritores políticos) y Florida (esteticistas). Queda abierta la propuesta.

# BIBLIOGRAFIA

Gaston Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación en movimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

Ruth Benedict, *El crisantemo y la espada*, Madrid, Alianza Editorial, 1974.

Juan E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1978.

William Currie, "Abe Kōbō's Nightmare World of Sand", en Kinya Tsuruta and Thomas E. Swann (eds.), *Approaches to the Modern Japanese Novel*, Tokyo, Sophia University, 1976.

Doi Takeo, *The Anatomy of Dependence*, Tokyo, Kodansha, 1978.

Etō Jun, *A Nation Reborn. A Short History of Postwar Japan*, Tokyo, International Society for Educational Information, 1974.

Charles I. Glickberg, *Literature and Society*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1973.

Iga Mamoru, "Tradition and Modernity in Japanese Suicide: The Case of Yasunari Kawabata", en Toyomasa Fuse (ed.), *Modernization and Stress in Japan*, La Haya, Leiden E. J. Brill, 1975.

Iwamoto Yoshio, "Aspects of the Proletarian Literary Movement in Japan", en Silbermann and Harootunian (eds.), *Japan in Crisis*, Princeton, Princeton University Press, 1974.

Carl G. Jung, *Alchemical Studies. The Collected Works of C. G. Jung*, Princeton, Princeton University Press, 1967.

Kamada Mamie, "The Awkward Writer: Opinions About and the Influence of Matsumoto Seichō", en *The Japan Interpreter*, Vol. 12, No. 2, Spring 1978.

Donald Keene, "Japanese Literature and Politics in the 1930's", en *Journal of Japanese Studies*, Vol. 2, No. 2, 1976.

Arthur G. Kimball, *Crisis in Identity and Contemporary Japanese Novels*, Tokyo, Charles Tuttle, 1973.

Minami Hiroshi, "The Introspection Boom: Whither the National Character", en *The Japan Interpreter*, Vol. 3, No. 2, Spring 1973.

Mishima Yūkio, "An Appeal", en *The Japan Interpreter*, Vol. 7, No. 1, Winter 1971.

Ivan Morris (ed.), *Modern Japanese Stories*, Tokyo, Charles Tuttle, 1972.

Muramatsu Takashi, *Abe Kōbō Kokusaiteki Sakka* (Abe Kōbō, un autor internacional), en *Nihon no Bungaku* (Literatura japonesa), Tokio, Chūōkoronsha, 1968.

Nakane Chie, *La societé japonaise*, Paris, Armand Colin, 1974.

Nakamura Mitsuo, *Novela japonesa contemporánea, 1926-1968*, Tokio, Kokusai Bunka Shinkōkai, *1970.*

Okuno Takeo, Introducción a *Introduction to Contemporary Japanese Literature, 1956-1970*, Tokyo, Kokusai Bunka Shinkōkai, 1972.

Kazuya Sakai, Prólogo a *El gran vacío* (novela de Noma Hiroshi), Buenos Aires, Goyanarte, 1958.

Kazuya Sakai, Japón; *Hacia una nueva literatura*, México, El Colegio de México, 1968.

Sasaki Motoichi, *Dasshutsu to chōkoku. Suna no onnaron* (Evasión y conquista. Una interpretación de *La mujer de la arena*), en Sasaki Motoichi (ed.), *Sakka no sekai* (El mundo de los escritores), Tokio, Banchōshobō, 1978.

G. T. Shea, *Leftwing Literature in Japan*, Tokyo, The Hosei Press, 1964.

Edward Seidensticker, "The Japanese Novel and Disengagement", en G. Mosse and W. Laqueur (eds.), *Literature and Politics in the 20th. Century*, New York, Harper and Row, 1967.

Joseph Spae, *Shinto Man*, Tokyo, Oriens Institute for Religious Research, 1972.

Tadokoro Tarō, "What We're Reading Now", en *Japan Quarterly*, Vol. 19, No. 2, Winter 1971.

Takabatake Michitoshi et al., *Japón después del milagro*, México, El Colegio de México, 1982.

Takabatake Michitoshi, *Party Politics in Contemporary Japan*, Tokyo, Boletín de la Japan Foundation, julio de 1978.

Takabatake Michitoshi, *Political Consciousness and Citizens Movements from the 1960's on*, Unesco, 1979.

Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1975.

Tsuruta Kinya, "An Interpretation of Abe Kōbō's *The Woman in the Dunes*", en *International Conference of Japanese Studies*, Vol. I, The Japan P.E.N. Club, 1973.

William Woodward, *The Allied Occupation of Japan 1945-1952 and Japanese Religions*, La Haya, Leiden E. J. Brill, 1972.

Philip Williams, "Abe Kōbō and the Symbols of Absurdity", en *Studies of Japanese Culture*, Tokyo, The Japan P. E. N. Club, 1973.

Yamanouchi Hisaaki, "Abe Kōbō and Ōe Kenzaburō: The Search for Identity in Contemporary Japanese Literature", en W. G. Beasley (ed.), *Modern Japan:*

*Aspects of History, Literature and Society*, University of California Press, 1975.

Además:

*Postwar Japan, 1956 to Present*, The Japan Reader, New York, 1973.

"Why the Search for Identity?", Nota del Editor, en *The Japan Interpreter*, Vol. 8, No. 2, Spring 1973.

Howard Hibbett (ed.), *Contemporary Japanese Literature. An Anthology of Fiction, Film and Other Writings since 1945*, New York, Knopf, 1975.

EL COLEGIO DE MEXICO

308/J88/no.98

*3 905 0014145 S*

*Abe Kōbō y la narrativa japonesa de posguerra*, de Guillermo Quartucci, se terminó de imprimir en el mes de septiembre de 1982 en Ediciones Griver, Av. 10, núm. 130, Col. Ignacio Zaragoza. La portada fue impresa por Rosette y Asociados, Artes Gráficas, S. A., Calzada de los Misterios 591, México, D. F. Se tiraron 500 ejemplares más sobrantes para reposición. Diseñó la portada Mónica Diez Martínez. Cuidó de la edición el Departamento de Publicaciones de El Colegio de México.

El camino y la residencia, dos momentos, dos acepciones de *jornada* definen el carácter de esta colección que El Colegio de México ha venido ofreciendo desde sus primeros días al lector interesado en las humanidades y las ciencias sociales. Cada una de estas ***jornadas*** es así un libro sencillo —ni la monografía especializada ni el tratado monumental— que satisface la curiosidad por el tema que aborda y, al mismo tiempo, proporciona los medios necesarios para detenerse en él y aun para emprender un nuevo trayecto.

Centro de Estudios de Asia y Africa
**El Colegio de México**