

2020 年度
博士学位申請論文

指導教授 ヒガ・マルセーロ

近代日本文学における
「変身」の隠喩—
安部公房の短編小説の分析

フェリス女学院大学大学院
国際交流研究科国際交流専攻

氏名 オルネド・ルシア

2020
Tesis Doctoral

Director: Higa Marcelo

La metáfora de la metamorfosis en la
literatura contemporánea japonesa:
Un análisis de los cuentos de Abe Kōbō

Universidad Ferris
Facultad de Estudios Globales e Interculturales

Autora: Lucía Hornedo Pérez-Aloe

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas que me han acompañado durante estos años y que han dejado su impronta en mí y en estas páginas. Esta tesis es, en gran parte, también suya.

Quisiera empezar por Terao Ryūkichi, a quien le agradezco que me acogiera como discípula allá por 2013 y que me haya asesorado y guiado desde entonces y durante todo el proceso de mi investigación. También por cuidarme como a una hija, junto con Mami, el tiempo que he estado viviendo en Japón. De su mano conocí a Gregory Zambrano, quien en seguida se convirtió en otro de mis grandes referentes. A él le agradezco la dedicación en sus clases y sus generosos consejos bibliográficos.

En la Universidad de Ferris he tenido el privilegio de contar con la tutela de excelentes profesores. A Higa Marcelo le agradezco que se haya prestado a apoyar este "raro" proyecto y que me haya guiado en los siempre difíciles últimos pasos. A Sato Yūko, que me acogiera en sus seminarios, me presentara a sus alumnas y que me haya cuidado como si fuera mi madre japonesa. A Ōno Eijirō le estoy agradecida por su paciencia y su buen hacer. A Shimamura Teru, por acogerme también en sus seminarios y ofrecerme sus puntos de vista siempre tan eruditos. Y a Ōnishi Hiroshi, por ayudarme a comprender el contexto histórico y social del Japón de Abe Kōbō.

El respaldo de las fundaciones Rotary Yoneyama y Heiwa Nakajima, que me brindaron sus generosas becas, también ha sido esencial.

A mi familia y amigos quisiera agradecerles su apoyo incondicional. A mis padres les doy las gracias por compartir mi ilusión y ser mis lectores más entusiastas. A Álvaro, por saber darme siempre lo que necesito. A Antonio, por sus alegres irrupciones en mi despacho. A Yukari, por presentarme a Terao e iniciar toda esta rueda. A Mar, por su inagotable alegría. A Nico, por escucharme siempre. A Teresa, por ser un ejemplo inspirador y por ofrecerme sus consejos veteranos. Y a Kaede, por ayudarme a ponerle el punto final a esta tesis.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1 LOS CUENTOS DE METAMORFOSIS DE ABE DESDE LA TEORÍA DEL GÉNERO LITERARIO. A CABALLO ENTRE LO NEOFANTÁSTICO Y EL ABSURDO.....	6
1.1. LA TEORÍA DEL GÉNERO LITERARIO	6
1.1.1. <i>Lo Neofantástico</i>	10
1.1.2. <i>Lo absurdo</i>	22
1.1.3. <i>Lo neofantástico y lo absurdo: puntos de contacto</i>	31
1.2. ABE A CABALLO ENTRE LO NEOFANTÁSTICO Y LO ABSURDO	34
1.3. ANÁLISIS DE SUS CUENTOS DE METAMORFOSIS	42
1.3.1. <i>Dendrocacalia</i>	43
1.3.2. <i>La fuga de los sueños</i>	45
1.3.3. <i>Capullo rojo, La inundación y La tiza mágica</i>	48
1.3.4. <i>El crimen del señor S. Karma</i>	51
1.3.5. <i>El tanuki de la Torre de Babel</i>	59
1.3.6. <i>Vida de un poeta</i>	63
1.3.7. <i>El palo</i>	67
1.4. CONCLUSIONES	71
2 LA METAMORFOSIS COMO RECURSO VANGUARDISTA.....	75
2.1. LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS EN JAPÓN	76
2.1.1. <i>La vanguardia artística de preguerra</i>	76
2.1.2. <i>La vanguardia artística de posguerra</i>	81
2.2. ACTIVISMO POLÍTICO JAPONÉS	91
2.2.1. <i>Activismo político de preguerra</i>	91
2.2.2. <i>Activismo político de posguerra</i>	95
2.3. ABE KŌBŌ Y LAS VANGUARDIAS DE POSGUERRA.....	101
2.3.1. <i>Abe y las vanguardias artísticas de posguerra</i>	101
2.3.2. <i>Abe y las vanguardias políticas de posguerra</i>	118
2.4. LA METAMORFOSIS COMO RECURSO VANGUARDISTA	124
2.4.1. <i>Dendrocacalia</i>	124
2.4.2. <i>La fuga de los sueños</i>	127
2.4.3. <i>Capullo rojo, La inundación y La tiza mágica</i>	129
2.4.4. <i>El crimen del señor S. Karma</i>	133
2.4.5. <i>El tanuki de la Torre de Babel</i>	144
2.4.6. <i>Vida de un poeta</i>	151
2.4.7. <i>El palo</i>	155
2.5. CONCLUSIONES	156
3 DIMENSIÓN FILOSÓFICA DE LA METAMORFOSIS.....	163
3.1. EL EXISTENCIALISMO COMO INTENTO DE RESPUESTA A LOS CONFLICTOS DE LA MODERNIDAD	164
3.1.1. <i>La modernidad y el existencialismo</i>	164
3.1.2. <i>La crisis de identidad del hombre moderno</i>	166
3.1.3. <i>La relación con el otro en la modernidad</i>	170
3.2. LA CRISIS DE IDENTIDAD EN LA SOCIEDAD JAPONESA DE POSGUERRA.....	175
3.3. EXISTENCIALISMO, IDENTIDAD Y OTREDAD EN ABE KŌBŌ.....	182
3.3.1. <i>Abe Kōbō y Manchuria</i>	183
3.3.2. <i>Abe y el existencialismo</i>	186
3.3.3. <i>Tres etapas narrativas</i>	194
3.4. LA METAMORFOSIS COMO METÁFORA DEL CONFLICTO IDENTITARIO.....	210
3.4.1. <i>Dendrocacalia</i>	211
3.4.2. <i>La fuga de los sueños</i>	216
3.4.3. <i>Capullo rojo, La inundación y La tiza mágica</i>	218
3.4.4. <i>El crimen del señor S. Karma</i>	220
3.4.5. <i>El tanuki de la Torre de Babel</i>	223

3.4.6. <i>Vida de un poeta</i>	227
3.4.7. <i>El palo</i>	230
3.5. CONCLUSIONES	232
4 CONCLUSIONES	237
ANEXO: CRONOLOGÍA	246
BIBLIOGRAFÍA	250

INTRODUCCIÓN

Abe Kōbō (1924-1993) es uno de los escritores japoneses contemporáneos más importantes no solo en su país, donde recibió numerosos premios literarios de prestigio, comenzando por el Premio de Literatura de Posguerra (戦後文学賞, 1951) y el Premio Akutagawa (芥川龍之介賞, 1951), que lanzaron el principio de su carrera, sino también a nivel internacional, donde han tenido muy buena acogida sus numerosas obras traducidas a varios idiomas. Su fama creció en el extranjero sobre todo a partir de la adaptación de su novela *La mujer de la arena* al cine, película dirigida por Teshigahara Hiroshi, que ganó el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes de 1964. Abe puede definirse además como un artista polifacético, ya que cultivó varios géneros (narrativa, teatro, reportajes, guiones de radio y televisión, cine, fotografía) con notable éxito.

En el presente trabajo de investigación nos centraremos en una etapa fundamental de la carrera del autor, los años de posguerra, en los que el joven Abe estableció los cimientos sobre los que se apoyaría toda su producción posterior y que resulta prácticamente desconocida en el mundo hispanohablante. Tras la traducción de *La mujer de la arena* en 1971 por Kazuya Sakai y *El rostro ajeno* en 1994 por Fernando Rodríguez-Izquierdo, se produjo un vacío de un par de décadas hasta que entre 2010 y 2015 se publicaran cinco obras, que reimpulsaron la difusión del autor japonés: *Idéntico al ser humano* (2010), *Los cuentos siniestros* (2011), *El hombre caja* (2012), *La historia de las pulgas que viajaron a la luna (y otros cuentos de ficción científica)* (2013), *Encuentros secretos* (2014) y *El mapa calcinado* (2015), todas traducidas por Terao Ryūichi. Del periodo que nos proponemos investigar, solo existen por tanto las dos mencionadas recopilaciones de cuentos¹.

¹ Estos dos volúmenes de cuentos incluyen: *El pánico* (パニック, 1954), *El perro* (犬, 1954), *El Grupo de Petición Anticanibalista y los tres caballeros* (人肉食用反対陳情団と三人の紳士たち, 1956), *El huevo de plomo* (鉛の卵, 1957), *La casa* (家, 1957), *La muerte ajena* (無関係な死, 1961), *Al borde del abismo* (時の崖, 1964) (recogidos en *Los cuentos siniestros*), *La invención de R-62* (R62号の発明, 1953), *El palo* (棒, 1955), *El dictador* (独裁者, 1955), *El método* (手段, 1956), *El valor de las orejas* (耳の価値, 1956), *El*

Queremos recalcar la importancia de la faceta cuentística de Abe, sobre todo durante sus inicios como escritor, ya que consideramos que resulta imprescindible para comprender la totalidad de su universo narrativo. Veremos que estos primeros cuentos se enmarcan en un momento decisivo de su carrera, cuando se encontraba en plena búsqueda de su estilo y temas narrativos. Si bien Abe fue un artista que jamás dejó de explorar nuevas vías para expresar sus inquietudes, encontramos en los cuentos de estos años elementos que se mantienen en sus obras posteriores. En concreto, vamos a analizar sus relatos de metamorfosis, porque nos hemos dado cuenta de que tienen una relevancia especial. El fenómeno de la metamorfosis no es solo un motivo recurrente en sus textos de esta época, sino que además sintetiza todos los cambios importantes que se produjeron en este periodo inicial. Las investigaciones hasta la fecha han tratado ampliamente la cuestión de la transformación de Abe en estos años (ya en 1978, Honda Shūgo lo apodó “el autor de la transformación” o “変貌の作家”), sin embargo, consideramos que no se ha prestado suficiente atención a sus relatos de metamorfosis de una manera específica. En este estudio pondremos el foco en este motivo temático.

En concreto, nos referimos al periodo de posguerra (1945-1952) y al periodo desde el fin de la ocupación hasta las protestas *Ampo* (1952-1960) porque entendemos que estos años coinciden con la etapa de búsqueda inicial de Abe como escritor y que, a partir de la recuperación económica del país, Abe había conseguido consolidar su estilo narrativo². De este periodo nos centraremos en los siguientes relatos: *Dendrocacalia* (デンドロカカリヤ, 1949), *La fuga de los sueños* (夢の逃亡, 1949), *Capullo rojo* (赤い繭, 1949), *La tiza mágica* (魔法のチョーク, 1949), *La inundación* (洪水, 1949), *El crimen del señor S. Karma* (S・カルマ氏の犯罪, 1951), *El tanuki de la Torre de Babel* (バベルの塔の狸, 1951), *Vida de un poeta* (詩人の生涯, 1951) y *El palo* (棒, 1955). Estas serán las obras

misionero (使者, 1958), *Historia de las pulgas que viajaron a la luna* (月に飛んだノミの話, 1959), *Total Scope/Cine perfecto* (トータル・スコープ, 1960), *La saga* (なわ, 1960), *El diablo* (悪魔, 1963), *El cuarto de los niños* (子供部屋, 1968) (recogidos en *La historia de las pulgas que viajaron a la luna y otros cuentos de ficción científica*).

² Nos hemos basado en la cronología que propone Guillermo Quartucci en su libro *Abe Kōbō y la narrativa japonesa de posguerra*, que explicamos con más detalle en el punto 3.2.

que conformen el corpus de textos que vamos a analizar. Las hemos seleccionado por su temática común, en todas ellas hay un personaje que se transforma físicamente, y porque son significativas para aclarar las cuestiones que nos proponemos.

Los objetivos principales del presente estudio son entender por qué Abe comenzó a escribir relatos de metamorfosis y por qué escribió tantos. Responder a estas preguntas nos permitirá comprender el cambio que tuvo lugar en su producción artística en esta época y nos dará claves para entender sus obras posteriores, pues veremos que el giro que experimentó entonces determinaría su futura evolución como escritor. Como objetivo secundario, nos proponemos dar a conocer en el mundo hispano estos cuentos de metamorfosis (actualmente solo está traducido al español *El palo*).

Para desentrañar el significado de la metamorfosis, nos vamos a fijar en los tres pilares esenciales que, a nuestro juicio, sustentan este recurso temático y que son asimismo las marcas del cambio que se produjo en la narrativa de Abe en este periodo. De esta manera, abordaremos nuestro estudio desde tres perspectivas teóricas, cada una de las cuales desarrollaremos en un capítulo de la tesis. En el primer capítulo, introduciremos la cuestión de los géneros literarios y analizaremos los relatos del corpus como textos que participan de los géneros de lo neofantástico y de lo absurdo. Esto nos permitirá identificar una serie de características formales que apuntan a unas intenciones muy concretas, entre ellas: explorar y expresar la realidad con un método que permite más libertad y más profundidad que con los métodos realistas tradicionales y postular el sinsentido de nuestra sociedad y nuestro mundo tal como lo concebimos. Veremos que aplicar el concepto de lo neofantástico, un término originalmente propuesto por Jaime Alazraki para describir los cuentos de Julio Cortázar (1914-1984), con los que guardan gran similitud los cuentos de Abe, resultará muy útil y esclarecedor pues permitirá abrir nuevas vías de análisis e interpretación de sus obras. Este punto supone una novedad en los estudios del autor japonés, ya que no se había analizado su obra desde esta perspectiva hasta ahora.

En el segundo capítulo, analizaremos los cuentos de metamorfosis desde las vanguardias artísticas y políticas, en las que Abe participó activamente tras su regreso a Tokio después

de la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial. Presentaremos el fenómeno de la metamorfosis como un recurso genuinamente vanguardista, que permitió al autor expresar todas sus inquietudes como artista de vanguardia. Por un lado, esta figura parece ser una respuesta a sus impulsos de joven artista revolucionario y, por otro, una vía para expresar sus preocupaciones sociales y políticas. En el tercer capítulo, estudiaremos la metamorfosis como una metáfora del conflicto de identidad, un tema que interesó a Abe desde sus primeros escritos y sobre el que exploró varias de sus vertientes (la formación del yo, el peso de la patria en la creación de la identidad o la relación con el otro). Veremos que encontró en la metamorfosis una figura que le ofrecía muy diversas posibilidades, tanto teóricas como creativas.

En los tres capítulos recopilaremos bibliografía escrita por numerosos teóricos y críticos literarios para establecer en primer lugar un marco teórico. En segundo lugar, atenderemos al contexto histórico y social del Japón de la época y a la situación concreta de Abe y finalmente ahondaremos en las reflexiones que hizo el propio autor a propósito de estos temas. En tercer lugar, tras haber señalado una serie de aspectos clave, analizaremos las obras seleccionadas. Hemos considerado más coherente realizar un análisis detallado de los relatos del corpus en cada capítulo pues esto nos permitirá retomar las cuestiones teóricas y contextuales de una manera más directa, lo que favorecerá la profundidad del análisis. Estudiaremos las obras mencionadas en su versión original en japonés. En el cuerpo del trabajo insertaremos la traducción (propia, si no se indica otra referencia) de los fragmentos que consideremos pertinente citar e incluiremos, a pie de página, el texto original en japonés.

En el capítulo dedicado a las conclusiones, retomaremos las principales deducciones a las que hemos llegado en los apartados teóricos y de análisis de los tres capítulos anteriores y señalaremos las convergencias que existan entre ellas con el fin de obtener una visión de conjunto. Veremos que estas tres perspectivas, que están íntimamente interrelacionadas, ofrecen una teoría sólida para explicar la significativa transformación que experimentó la producción artística de Abe. Esta combinación de aproximaciones, que no se había llevado a cabo hasta ahora, nos permitirá corroborar conclusiones obtenidas en análisis previos realizados por otros investigadores y también proponer

puntos de vista originales. Al considerar en conjunto los tres enfoques podremos obtener una visión novedosa de los cuentos seleccionados y ofrecer interpretaciones inéditas de estos relatos, que suponen una parte fundamental de esta etapa inicial de la carrera de Abe.

1 LOS CUENTOS DE METAMORFOSIS DE ABE DESDE LA TEORÍA DEL GÉNERO LITERARIO. A CABALLO ENTRE LO NEOFANTÁSTICO Y EL ABSURDO

“El hecho de que invite a mis escenarios a estos personajes irreales no responde a otro motivo que a mi intención de mirar de frente a la realidad”.

Abe Kōbō

En este capítulo, analizaremos los cuentos de metamorfosis de Abe desde la teoría de los géneros literarios y nos centraremos especialmente en dos de ellos, lo fantástico y lo absurdo, que, como demostraremos, nos servirán para describir y analizar las obras del autor japonés. Esta parte de nuestro estudio pretende cumplir los siguientes objetivos. Por una parte, la atención a los rasgos comunes que ofrecen las investigaciones sobre los géneros nos permitirá reseñar las obras de Abe de una manera más completa y también identificar rasgos propios, originales del autor. Como señala Díaz Márquez, al separar unos rasgos básicos, que comparten un grupo de obras individuales, podremos “comprender mejor y más rápidamente la estructura de una obra literaria determinada” y distinguir, además, “los rasgos comunes y los individuales, así como las explicaciones de los cambios que experimentan algunas obras por influencia de factores literarios o extraliterarios” (1984, p. 72). Por otra parte, la utilización de conceptos y rasgos que en un principio parecían exclusivos de un único tipo de obras, nos permitirá leer las obras de Abe desde una perspectiva más amplia y explorar nuevas opciones de interpretación que se han ignorado hasta el momento. Para ello, abordaremos primero diversos estudios sobre la evolución del género fantástico y la aparición de la literatura del absurdo para entender el estado de estos géneros y sus particularidades en la época de Abe.

1.1. La Teoría del Género Literario

Ya desde la Antigua Grecia, Aristóteles sintió la necesidad de clasificar las obras literarias y artísticas y se considera su estudio el primero en este campo. Tras él han sido muchos los estudiosos que han elaborado clasificaciones, atendiendo a diversos criterios teóricos. Como recoge Díaz Márquez, la determinación de los géneros literarios ha sido esencial

para la construcción y el desarrollo de los estudios literarios en tanto que ciencia, empresa que habría sido imposible si estos se hubieran limitado al estudio de las obras individuales. En el ámbito de la historia de la literatura, los géneros literarios permiten identificar “los cambios importantes (...), las características o rasgos genéricos más susceptibles de influencias desde otros sectores de la cultura, la diferenciación de los distintos períodos o movimientos literarios y culturales, la importancia de ciertos autores y obras en determinados momentos culturales, ya sea porque escapan a las determinaciones genéricas o porque las rompen y transforman” (1984, p. 72). Jaime Alazraki (1983), autor que citaremos más adelante a propósito del género neofantástico, apunta en esta línea: “La definición de una forma literaria busca facilitar el estudio de esa forma, comprender sus posibilidades y límites y distinguir su función y funcionamiento de formas semejantes” (p. 17).

En nuestro estudio, hemos tenido en cuenta las concepciones planteadas por Jean-Marie Schaeffer, que considera a los géneros no como entidades estancas, sino como conjuntos de textos heterogéneos. Nuestra intención coincide con el punto de vista de Northop Frye, que cita Schaeffer (2006): “El principal objetivo del estudioso de la poética debe ser menos clasificar los géneros que clarificar las relaciones entre las obras sirviéndose de esos indicios que son las distinciones genéricas” (p. 52). Si bien trataremos de enmarcar las obras de Abe dentro de los géneros neofantástico y del absurdo, no pretendemos abordar este análisis desde una perspectiva “normativa”, es decir, identificar una serie de características para determinar si las obras de Abe cumplen o no con ellas. No haremos, por tanto, un juicio para resolver si sus obras pertenecen o no a estos géneros. Nuestro afán es, por el contrario, aplicar las consideraciones sobre estos géneros a las obras de Abe para acometer los objetivos que se han señalado más arriba.

Schaeffer (2006) hace un recorrido por las distintas teorías de los géneros y analiza sus puntos débiles. Primero se refiere a las cuatro actitudes clásicas que se tomaron frente a los problemas genéricos, que son: “los sistemas de clasificación en árbol, según una distinción en *genus* y *species*” (p. 18), “la enumeración empírica” (p. 19), “la actitud normativa” (p. 21) y “la teoría de los niveles de estilo” (p. 22). A continuación, analiza el paso del normativismo al esencialismo, cuyo máximo exponente fue Hegel, y la posterior

aparición de la teoría evolucionista, enunciada desde un punto de vista biológico, desarrollada por Brunetière. Schaeffer se detiene en estas dos últimas teorías, a partir de cuya crítica va proponiendo la suya propia. Primero rechaza las teorías esencialistas y organicistas de Hegel porque entiende que desvirtúan la naturaleza de la realidad literaria, separando los textos de los géneros en la medida en que los entienden como pertenecientes a órdenes de realidad diferentes. Describe este razonamiento como más próximo al pensamiento mágico, en el que la palabra crea la cosa, que a la investigación racional:

El hecho mismo de utilizar el término induce a los teóricos a pensar que se debe encontrar en la realidad literaria una entidad correspondiente, que se sobreañadiría a los textos y sería la causa de sus respectivos parentescos. Las teorías esencialistas pretenden hacernos creer que la realidad literaria es bicéfala: por un lado tendríamos los textos, por otra los géneros. Estas dos nociones son aceptadas como entidades literarias, ambas reales, pero pertenecientes a órdenes de realidad distintos, siendo como son los géneros la esencia y el principio genético de los textos (p. 24).

La teoría de Brunetière tampoco le parece acertada porque opina que reduce la cuestión de los géneros a un simple problema de clasificación. Decir por tanto que una obra es del género tal, implicaría decir que todas las obras de ese género comparten las mismas propiedades. “La relación genérica sería, pues, una simple relación de pertenencia de la forma: $X = G$, y el estudio de las relaciones entre textos y géneros se limitaría al establecimiento de criterios de identificación unívocos” (p. 45). En definitiva, considera que los enfoques organicistas y biologists resultan incapaces de resolver la cuestión del estatus de los géneros literarios porque dotan a conjuntos de artefactos de cualidades que únicamente pueden convenir a seres vivos. Sin embargo, el problema de los géneros es complejo y no bastaría con deshacerse de estas falsas analogías (p. 45).

Schaeffer sugiere estudiar los textos como objetos semióticos complejos y pluridimensionales. Desde esta perspectiva, que se deriva de considerar a las obras literarias como actos discursivos, los textos no son objetos físicos dotados de una identidad compacta y, por tanto, su clasificación no puede ser sistemática. Por el contrario, “esa heterogeneidad de los fenómenos a los que se refieren los nombres de géneros deviene un hecho positivo que no se trata tanto de corregir como de explicar”

(p. 56). Para Schaeffer, la identidad de una obra literaria entendida como una realidad semiótica y pluridimensional no puede tener una respuesta única y esta dependerá de la dimensión a través de la cual se la aprehende. Así,

Una obra nunca es únicamente un texto, es decir, una cadena sintáctica y semántica, sino que es también, ante todo, la realización de un acto de comunicación interhumana, un mensaje emitido por una persona dada en determinadas circunstancias y con unos fines específicos, recibido por otra persona en determinadas circunstancias y con unos fines no menos específicos. Cuando uno se concentra en la globalidad del acto discursivo, más que sobre su simple realización textual, literaria o no, oral o escrita, la heterogeneidad de los fenómenos a los que se refieren los diferentes nombres de géneros deja de ser escandalosa: siendo como es el acto discursivo pluriaspectual, resulta completamente normal que admita varias descripciones diferentes y, sin embargo, adecuadas (p. 56).

Teniendo en cuenta este planteamiento, la cuestión de la multiplicidad genérica, que en un principio puede parecer una ambigüedad, es decir, el hecho de que un texto se pueda considerar como perteneciente a dos o más géneros, no resulta problemática. La teoría de Schaeffer obliga a matizar la noción de pertenencia. Como apunta el autor, siguiendo un modelo de clasificación biológica, si un texto “posee las propiedades ‘G’, sería *porque* pertenece al género G” (p. 49). Sin embargo, “la lógica de los mensajes verbales que son las obras literarias no es la de las especies naturales” (p. 49). En el caso de los textos, que son objetos artificiales, si estos “pueden formar una clase, *es porque poseen ciertas características comunes*; y estas características comunes las poseen en virtud de causas ajenas a la clase textual, a saber y concretamente (aunque sin duda no exclusivamente), a determinadas intenciones humanas” (p. 50). De esta manera, un texto puede poseer características que lo relacionen con textos que en principio pertenezcan a géneros diferentes.

Tras esta introducción a propósito de la teoría de los géneros literarios, pasamos a presentar los dos géneros principales con los que vamos a relacionar las obras de metamorfosis de Abe Kōbō.

1.1.1. Lo Neofantástico

El género neofantástico se ha definido como lo fantástico del siglo XX. Para llegar, pues, a ello, es necesario remontarse a la explicación de lo fantástico tradicional. En este apartado veremos las diferentes rupturas que supone lo neofantástico frente a lo fantástico en los parámetros de la estructura del relato, el papel del lector y, sobre todo, la función de los textos o la visión del mundo que plantean. De esta manera, estaremos en condiciones de entender el género en la época contemporánea, en la que se sitúa Abe Kōbō.

La mayoría de los teóricos coinciden en que el género fantástico nace a mediados del siglo XVIII, momento en el que, según explica David Roas (2001), “se dieron las condiciones adecuadas para plantear ese choque amenazante entre lo natural y lo sobrenatural sobre el que descansa el efecto de lo fantástico” (p. 21). Hasta la llegada de la Ilustración, la percepción del mundo estaba dominada por el pensamiento religioso y lo sobrenatural era entendido como parte integral de la realidad. La imposición del pensamiento racional provocó “el descrédito de la religión y el rechazo de la superstición como medios para explicar e interpretar la realidad” (p. 21). Lo sobrenatural y la naturaleza, que hasta entonces habían estado unidos de forma coherente mediante la religión, pasaron a ser, con el racionalismo del Siglo de las Luces, dos planos antinómicos y, “suprimida la fe en lo sobrenatural, el hombre quedó amparado sólo por la ciencia frente a un mundo hostil y desconocido” (p. 21). Fue como consecuencia de esto que lo irracional quedó “en libertad” y, de esta manera, “negando su existencia, lo convirtió en algo inofensivo, lo cual permitía ‘jugar literariamente con ello’” (p. 21). En consonancia con este planteamiento, para Alazraki (1983), lo fantástico “funciona como un anacoluto”:

Lo fantástico, al negar o contradecir momentáneamente la gramática que gobierna la realidad, produce un estremecimiento, un escalofrío o un horror; podría, así, definirse como un anacoluto en el discurso literario: en una realidad convencional y racionalmente definida como normal o, valga la tautología, real, se produce un resquebrajamiento o desviación de un orden axiomáticamente aceptado, ocurre lo que no debería ocurrir según las leyes que rigen ese orden (p. 33).

Para acercarnos a lo fantástico tradicional, hemos tomado como referencia la definición que Tzvetan Todorov propone en *Introducción a la Literatura Fantástica* (1981), considerada la obra fundacional de los estudios del género fantástico. Según Todorov, lo fantástico es la vacilación que experimenta un personaje (y el lector a través de éste) cuando se enfrenta a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. Lo fantástico termina, por tanto, cuando se resuelve la incertidumbre: “En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso” (p. 19), siendo lo extraño algo que puede explicarse con las leyes de la realidad y lo maravilloso aquello que tiene una explicación sobrenatural. Todorov confirma esta doble posibilidad de explicar el fenómeno extraño en las definiciones de los primeros teóricos del género (Vladimir Soloviev, Montague Rhodes James u Olga Reimann), aunque con algunos matices. Encuentra que los planteamientos de estos teóricos son compatibles con su idea de que el efecto fantástico se crea a partir de esta duda entre ambas opciones. Todorov también contrasta su definición con las de los autores franceses considerados canónicos en este campo. Pierre-George Castex, Louis Vax y Roger Caillois inciden en que lo fantástico se caracteriza por la aparición de un misterio, algo inexplicable o inadmisible, en la vida real o el mundo cotidiano. El búlgaro considera que estas definiciones son menos ricas que las de los primeros autores porque no hacen referencia a la vacilación entre las dos opciones de explicación de esos fenómenos intrusos, que él considera fundamental, y trata de ahondar en este aspecto para perfilar su definición: ¿quién vacila? Lo hace el personaje y también el lector, un lector implícito, que se integra en el mundo de los personajes, tanto si la vacilación está representada dentro de la obra como si no. Sin embargo, la cuestión no queda explicada únicamente mediante la vacilación en el personaje y el lector, Todorov reconoce que además es necesaria una “manera de leer”, que no puede ser “poética” ni “alegórica”. Tras plantear estas cuestiones, Todorov propone su definición de lo fantástico:

[Lo fantástico] exige el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje; de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno

de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”. Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse. Sin embargo, la mayoría de los ejemplos cumplen con las tres (p. 24).

Todorov descarta en su definición la actitud, que detecta en muchos teóricos, de situarse en el punto de vista del lector real (no del implícito) para caracterizar lo fantástico. H. P. Lovecraft, el representante de esta tendencia para Todorov, afirma que el criterio de lo fantástico se sitúa “en la experiencia particular del lector, y esta experiencia debe ser el miedo” (p. 45). Cita también a Caillois, que expone que la “piedra de toque” de lo fantástico es “la impresión de extrañeza irreductible” (p. 26). Todorov se muestra crítico ante estas propuestas y argumenta que, si una obra fantástica debe provocar la sensación de temor en el lector, entonces el género de una obra dependería exclusivamente de su sangre fría (p. 46). Por otra parte, considera que hay relatos fantásticos en los que “está ausente todo sentido de temor” (p. 46). Sin embargo, como señala Alazraki (1983, p. 22-23), aunque Todorov pretende prescindir del miedo, lo termina presentando como único rasgo distintivo cuando afirma lo siguiente:

Primero, lo fantástico produce un efecto particular sobre el lector —miedo, u horror, o simplemente curiosidad—, que los otros géneros o formas literarias no pueden provocar. Segundo, lo fantástico monta la narración, mantiene el suspenso: la presencia de elementos fantásticos permite una organización particularmente ajustada de la intriga. Finalmente, lo fantástico tiene una función a primera vista tautológica: permite describir un universo fantástico, y este universo no tiene, por tanto, una realidad fuera del lenguaje; la descripción y lo descrito no son de naturaleza diferente (Todorov, 1981, p. 98).

La cuestión del miedo la retomarán otros autores, como veremos más adelante.

Todorov considera que los relatos de Maupassant son “los últimos ejemplos estéticamente satisfactorios del género”, es decir, que acota las obras fantásticas que se corresponden con su definición entre finales del siglo XVIII, con las obras de Cazotte, hasta los cuentos de Maupassant reunidos en *Onze histoires fantastiques*, un siglo más

tarde (p. 120). Para Todorov, la literatura fantástica ya no existe en el siglo XX porque “hoy en día ya no es posible creer en una realidad inmutable, externa, ni en una literatura que no sería más que la transcripción de esa realidad”, en cambio, “el siglo XIX vivía en una metafísica de lo real y de lo imaginario” (p. 122) y por tanto era viable una literatura fantástica que ponía “en tela de juicio la existencia de una oposición irreductible entre lo real y lo irreal” (p. 121). Todorov pasa a analizar el texto más célebre susceptible de ser ubicado en “el relato sobrenatural del siglo XX”: *La metamorfosis* de Kafka, que presenta muchas similitudes con los relatos de Abe Kōbō que vamos a analizar en esta tesis. Para Todorov, la obra de Kafka supone una ruptura con el género fantástico tal como él lo entendía. Por una parte, en *La metamorfosis*, “el acontecimiento sobrenatural aparece ya desde la primera frase del texto” y, por otra, “tras unas breves indicaciones de una posible vacilación”, lo que más sorprende es precisamente la falta de sorpresa de Gregor ante su inaudita transformación, que en seguida se resigna a su nueva condición (p. 122). A la familia le ocurre algo similar: “la primera sensación es de sorpresa, no de vacilación” (p. 123). El relato de Kafka difiere de los textos fantásticos analizados por Todorov en dos aspectos esenciales. En primer lugar, *La metamorfosis* parte del acontecimiento extraño y, a lo largo del relato, este va normalizándose, frente a las obras fantásticas clásicas, en las que se partía de una situación perfectamente natural y se desembocaba, tras una serie de indicaciones indirectas, en lo sobrenatural (p. 124). De esta estructura del relato opuesta se deriva el segundo aspecto divergente, pues partir de lo sobrenatural para desembocar en lo natural, hace que toda vacilación se vuelva inútil (p. 124). Además, Todorov señala que Kafka “trata lo irracional como si formara parte del juego: su mundo entero obedece a una lógica onírica, cuando no de pesadilla, que ya nada tiene que ver con lo real” (p. 125) y, de este modo, aunque haya cierta vacilación en el lector, ésta no aparece representada en el texto: el relato kafkiano rompe así también con la segunda condición de lo fantástico (p. 125). Para Todorov, que coincide con Sartre en la caracterización de este género inaugurado por Kafka,

Nos hallamos pues frente a lo fantástico generalizado: el mundo entero del libro y el propio lector quedan incluidos en él. (...) He aquí, en una palabra, la diferencia entre el cuento fantástico clásico y los relatos de Kafka: lo que en el primer mundo era una excepción se convierte aquí en regla (p. 125-126).

Todorov concluye que los relatos de Kafka “derivan a la vez de lo maravilloso y lo extraño, son la coincidencia de dos géneros aparentemente incompatibles. Lo sobrenatural está presente, y no deja sin embargo de parecernos admisible” (p. 124).

De hecho, Todorov fecha el final del género fantástico en el siglo XX, cuando ya no es posible creer en una realidad inmutable:

Es cierto que el siglo XIX vivía en una metafísica de lo real y de lo imaginario, y la literatura fantástica no es más que la conciencia intranquila de ese siglo XIX positivista. Pero hoy en día ya no es posible creer en una realidad inmutable, externa, ni en una literatura que no sería más que la transcripción de esa realidad. Las palabras obtuvieron una autonomía que las cosas han perdido. La literatura, que siempre ha afirmado esa otra visión es, sin duda, uno de los móviles de la evolución. La literatura fantástica, que a lo largo de sus páginas subvirtió las categorizaciones lingüísticas, recibió, por esta causa, un golpe fatal; pero de esta muerte, de este suicidio, surgió una nueva literatura (p. 122).

Jaime Alazraki, el crítico argentino que acuñó el término “neofantástico” para explicar los cuentos de Julio Cortázar, coincide con Todorov en que el relato de Kafka supone un punto de inflexión en la literatura fantástica:

Kafka, y más específicamente *La metamorfosis*, representa en un plano universal el ejemplo paradigmático de una forma nueva de lo fantástico; ninguno de los propósitos y funciones atribuidos a los tipos reseñados le son aplicables. Significativamente, Caillois la excluye de su *Anthologie du fantastique*. También para Vax, *La metamorfosis* no pertenecería al género fantástico, sino al psicoanálisis y a la experiencia mental. (Alazraki, 1983, p. 25).

1.1.1.1. De lo fantástico a lo neofantástico

¿Qué surge tras la muerte de la literatura fantástica clásica? Para definirla vamos a basarnos sobre todo en las propuestas de Alazraki y Roas que, si bien presentan algunas diferencias, en conjunto ofrecen una conceptualización muy lúcida del género que nos ocupa. Estos dos críticos, y otros que han tratado el tema, como veremos, parecen coincidir en que la literatura y las artes en la época contemporánea, en la que se sitúa también la literatura neofantástica, se enmarcan dentro de una visión posmoderna de la

realidad, en la que el mundo contemporáneo se percibe como una “entidad indescifrable” (Roas, 2001, p. 36) y no se rige por “normas o leyes que configuran de manera unívoca nuestra imagen de la realidad” (Alazraki, 1983, p. 29). Alazraki se apoya en el concepto de “obra abierta” o “en movimiento” de Umberto Eco para analizar los cambios que presentan las obras literarias en este nuevo periodo de la historia. El arte contemporáneo tiende, según Eco, a la ambigüedad, de manera que la interpretación de una obra no se reduce a una única posibilidad. Alazraki (1983) reproduce esta cita del italiano:

Mucha de la literatura contemporánea se funda en el uso del símbolo como comunicación de lo indefinido, abierta a reacciones y comprensiones siempre nuevas. Podemos pensar fácilmente en la obra de Kafka como en una obra “abierta” por excelencia: proceso, castillo, espera, condena, enfermedad, metamorfosis, tortura, no son situaciones para entenderse en su significado literal inmediato. Pero, a diferencia de las construcciones alegóricas medievales, aquí los sobreentendidos no se dan de un modo unívoco, no están garantizados por ninguna enciclopedia, no reposan sobre ningún orden del mundo. Las muchas interpretaciones, existencialistas, teológicas, clínicas, psicoanalíticas de los símbolos kafkianos, no agotan las posibilidades de la obra: en efecto, la obra permanece inagotable y abierta en cuanto “ambigua”, puesto que un mundo ordenado de acuerdo con leyes universalmente reconocidas ha sido sustituido por un mundo fundado en la ambigüedad, tanto en el sentido negativo de una falta de centro de orientación, como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y las certezas (p. 38).

De esta cita podemos extraer varias reflexiones. Por una parte, como señala Alazraki, en la literatura contemporánea la ambigüedad es una forma de definición. Esta ambigüedad, que en *La metamorfosis* de Kafka se materializa por ejemplo en el hecho de que no se especifica en qué insecto se transforma Gregor Samsa, es una consecuencia de la situación histórico-cultural contemporánea, en la que la realidad ya no está sujeta a leyes causales (p. 31). En el caso de la literatura fantástica en concreto, esta nueva concepción de la realidad tiene una consecuencia principal para el crítico argentino. Ante una realidad que de por sí presenta estas fisuras, la irrupción de un elemento fantástico ya no provocará en los personajes ni en el lector ese miedo del que hablaban los teóricos de lo fantástico clásico y, según Alazraki, también en Todorov, ya que cuando puntualiza: “Primero, lo fantástico produce un efecto particular sobre el lector —miedo, u horror, o

simplemente curiosidad—, que los otros géneros o formas literarias no pueden provocar” (p. 22), nos remite otra vez al miedo y al horror como único rasgo distintivo del género fantástico (p. 23). Para Alazraki,

Si para la literatura fantástica el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a *lo otro*, y el relato se organizaba a partir de esa ruta, el relato neofantástico prescinde del miedo, porque *lo otro* emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico (p. 28).

Roas (2001) prefiere los términos “inquietud” y “asombro” para describir la reacción que experimenta el lector de una obra fantástica contemporánea, puesto que a pesar de que a la luz de la visión posmoderna de la realidad, pudiera parecer que en un relato fantástico ya no es posible transgredir la realidad, que es incierta, incomprensible y mutable, el lector contrasta los hechos fantásticos con su “experiencia de la realidad”, que le sigue diciendo que esos acontecimientos extraños no ocurren de hecho en el mundo real (pp. 36-37). En este sentido, Roas señala la idoneidad del término que propone Edelweis Serra para referirse a lo real, y está de acuerdo en que deberíamos hablar de lo “ordinario”, de manera que podemos plantear la oposición “ordinario / extraordinario” (p. 38). Según Serra (1978), puesto que “la esfera de lo real es inabarcable” y que “*toda* la realidad postula todos los reales posibles, aun lo racionalmente imposible”, como ocurre en el arte literario, “donde la realidad —sea cual fuere— es instaurada por el lenguaje en todas sus dimensiones en una operación transmutadora automáticamente pertinente, sin que quepan en su ámbito —como *realidad literaria* que es— las categorías de verdad o falsedad” (p. 106), propone el binomio contrastivo “ordinario / extraordinario” siendo lo primero “el orden establecido, habitual de lo real” y lo segundo “otros órdenes de lo real no habituales donde caben las dimensiones imaginaria, onírica, extralógica, extrasensorial, sobrenatural; en síntesis, ‘lo fantástico’” (p. 106).

Roas (2001) define así lo “fantástico contemporáneo”:

A mi entender, lo que caracteriza lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector: descubrimos que nuestro mundo no funciona tan

bien como creíamos, tal y como se planteaba en el relato fantástico tradicional, aunque expresado de otro modo (p. 37).

Es decir, que el autor de este tipo de obras no pretende poner en duda las leyes de nuestro mundo, sino los esquemas de pensamiento que ha confeccionado el ser humano para tratar de explicarse la realidad y que ésta le resulte comprensible para poder vivir feliz en ella. Los cuentos fantásticos de Borges representan para Roas esta tendencia contemporánea: “Lo que pretende Borges con sus cuentos fantásticos [es] demostrar que el mundo coherente en el que creemos vivir, gobernado por la razón y por categorías inmutables, no es real (en una valoración extrema del idealismo absoluto)” (p. 38).

Alazraki (1983) va un paso más allá y afirma que lo neofantástico es un intento de reinventar el mundo a partir de un lenguaje nuevo y entiende que se presenta como “una alternativa gnoseológica” (p. 44). Para el crítico argentino, la estructura de lo neofantástico es la de la metáfora, entendida como la planteaba Nietzsche, un concepto retórico transgresor capaz de crear algo nuevo y de abrir nuevas posibilidades. Ante la evidencia, demostrada por numerosos descubrimientos científicos (entre los que destaca los de Heisenberg, Kurt Gödel o Lévi-Strauss) de que la naturaleza no se rige según los principios fundamentales de la lógica y de que el mundo que conocemos parece ser más bien nuestra idea del mundo, la literatura se erige como un marco a través del cual percibir la realidad más allá de los conceptos y del intelecto. De la misma manera, lo fantástico propone, según Alazraki

Imágenes que prescinden del orden racional de que están hechas las palabras y lo más sólido de nuestra cultura para descubrirnos un orden que desborda del convencional, “que lo niega y va más allá”. Las ciencias parecen confirmar la sospecha y reserva de lo fantástico hacia esa imagen racionalmente ordenada de la realidad (pp. 56-57).

Alazraki, orientado por la siguiente cita de Cortázar, hace un paralelismo entre la geometría no euclidiana y lo fantástico:

El tipo de problemas que suscitaron la reflexión en la Atenas del siglo V antes de Cristo sigue siendo el mismo básicamente, porque nuestras estructuras lógicas no se han modificado. La cuestión es ésta: ¿se puede hacer otra cosa, llegar a otra cosa? Más allá de la lógica, más allá de las categorías kantianas, más allá de todo el aparato intelectual de Occidente —por ejemplo, postulando el mundo como quien postula una geometría

no euclidiana— ¿es posible un avance? ¿Llegaremos a tocar un fondo más auténtico? Por supuesto, no lo sé. Pero creo que sí (pp. 57-58)³.

Alazraki considera que, al igual que ocurre con

Los números racionales, que representan en relación a los números naturales un sistema más complejo de relaciones, lo neo-fantástico propone un código más complejo e “impenetrable” que el código realista, pero no para negar a éste, sino para permitir la expresión de significados inexpresables en el sistema del código realista (p. 61).

Este modelo “no euclidiano” de relacionarse con la realidad lo encontramos también en Abe Kōbō, que utiliza la cinta de Möbius como símbolo y motivo conductor de algunas de sus novelas. Abe, gran aficionado a las matemáticas, introduce en *La mujer de la arena* este concepto. El hombre que desaparece al principio de la novela describe así a un compañero de trabajo:

Alguien había dicho de él que se parecía a una cinta de Möbius. Una cinta de Möbius es una cinta de papel retorcida y unida en círculo que representa una superficie sin anverso ni reverso. ¿Querrían decir que la vida gremial y la privada de este hombre formaban un círculo de Möbius? Recordaba que el apodo contenía una ironía y al mismo tiempo cierta admiración hacia ese hombre (Abe, 2004, p. 91).

Por otra parte, no es aventurado identificar la estructura argumental de la novela *El mapa calcinado* con este objeto matemático. Si bien no se menciona explícitamente en el texto, el giro final de la narración, en el que el detective narrador parece identificarse (o no) con el desaparecido al que está intentando encontrar puede interpretarse como una consecuencia de este fenómeno geométrico. Como señala Donald Keene (1998), “la novela no se desarrolla de manera lógica a partir de las premisas, es más bien como la cinta de Möbius, cuyo anverso y reverso terminan confundándose, un proceso en el que lo positivo termina convirtiéndose en lo negativo” (pp. 394-395). Las palabras finales del narrador también pueden leerse en “clave Möbius”: “Camino confiado a través de aquel mapa calcinado, quizá para llegar al lado de la mujer... Avanzo en dirección opuesta a la suya” (Abe, 2015, p. 314). Y en una relectura cobra relevancia esta frase de la mujer del desaparecido al detective, en una de sus conversaciones en las que este busca explicaciones. Ella dice que le encantan esos argumentos del detective. “¿A qué

³ Citado por Alazraki de Luis Harss (1968), *Los nuestros*, p. 288.

argumentos se refiere?” “A esos en que se invierten el anverso y el reverso a medida que se desarrollan” (p. 224).

Volviendo al género neofantástico, nos referiremos finalmente a la función que este desempeña según los críticos citados. Lo fantástico tradicional, en palabras de Todorov (1981), “pone precisamente en tela de juicio la existencia de una oposición irreductible entre lo real y lo irreal” (p. 121). Es decir, en una realidad segura e inmutable, el elemento fantástico pone en duda nuestra percepción de lo real: el personaje y/o el lector deberá discernir si éste representa una ruptura de las leyes que rigen el mundo o si es un fenómeno que puede ser explicado mediante la razón. Como hemos señalado, en el siglo XIX, dominado por la razón, la literatura fantástica tenía la función de señalar el choque entre lo natural (lo racional) y lo sobrenatural (lo irracional) y provocaba un efecto de sorpresa o miedo a partir de esa inconsistencia entre los dos mundos. Sin embargo, en el siglo XX, en el que los avances científicos cuestionan la validez de la razón para explicarlo todo, la literatura neofantástica tiene para Alazraki (1983) una función diferente: crear formas “a través de las cuales lo que sabemos se redescubre pronto en un grado de complejidad y desde perspectivas que ignorábamos” (p. 68). Roas (2001), en cambio, entiende que la función de la literatura neofantástica no difiere en lo esencial de la tradicional y se apoya en una cita de Campra para expresarlo:

La función de lo fantástico, tanto hoy como en 1700, aunque a través de mecanismos bien diferentes —y que indican los cambios de una sociedad, de sus valores, en todos los órdenes— sigue siendo la de iluminar por un momento los abismos de lo incognoscible que existen fuera y dentro del hombre, de crear por lo tanto una incertidumbre en toda la realidad (p. 42).

Para Roas, Todorov se precipitó al declarar la muerte de la literatura fantástica, pues esta más bien parece haber evolucionado. La literatura neofantástica “representa una nueva etapa en la natural evolución del género fantástico, en función de una noción diferente del hombre y del mundo: el problema planteado por los románticos acerca de la dificultad de explicar racionalmente el mundo” (p. 40). Como hemos visto, Alazraki y Roas presentan algunas diferencias en sus concepciones, pero ambos coinciden en que lo neofantástico o lo fantástico contemporáneo sugiere la amenaza de que bajo la realidad cotidiana subyace una realidad diferente de la que experimentamos normalmente y que

es a través de lo neofantástico que podemos cuestionar nuestra realidad cotidiana tal y como la concebimos de manera habitual.

1.1.1.2. Tres características de los textos neofantásticos

Tras estas consideraciones teóricas a propósito del género neofantástico, trataremos de identificar tres características concretas que serán comunes en los textos neofantásticos. De manera similar a las tres condiciones de lo neofantástico que estableció Todorov, pretendemos traducir los fundamentos teóricos en los elementos concretos que deben aparecer en un texto para que pueda ser considerado como neofantástico. Si bien, como veremos en el caso de los cuentos de Abe, estos podrán presentar además características de otros géneros literarios.

En primer lugar, las obras nos sitúan en el mundo real. Roger Bozzetto (2001) denominó este hecho como “el nivel de acondicionamiento” y lo considera uno de los elementos que actúa dentro la estrategia metonímica que hace posible un texto fantástico. En este nivel, todo se pone “en funcionamiento a fin de que enunciados y figuras parezcan unidos por la necesidad, que el casi-mundo representado aparezca como un análogo del mundo concreto que se supone homogéneo, coherente y pleno” (p. 229). Roas (2001) se refiere a la “percepción de lo real en el texto” y entiende que en un relato fantástico la exigencia de verosimilitud es doble:

Puesto que debemos aceptar —creer— algo que el propio narrador reconoce, o plantea, como imposible. Y eso se traduce en una evidente voluntad realista de los narradores fantásticos, que tratan de fijar lo narrado en la realidad empírica de un modo más explícito que los realistas (p. 25).

Estamos de acuerdo con Roas en que la verosimilitud “se trata de una necesidad constructiva necesaria” en un texto fantástico. Si nos fijamos en *La metamorfosis*, Kafka nos presenta una familia normal que vive según los usos y costumbres de la sociedad burguesa de la época.

En segundo lugar, en este ambiente real irrumpe una presencia sobrenatural. Esa realidad representada a través del discurso mimético que define Bozzetto (2001) está de hecho llena de fisuras, de indicaciones que nos van conduciendo a lo “no dicho” (p. 225).

Un texto fantástico pone en marcha la “retórica de lo indecible”, que termina por hacer presente y dar forma a aquello que en principio es “innombrable”, “indecible” (p. 227). La manera en que aparecen esas presencias es otro de los aspectos esenciales en los textos fantásticos. Para Teodosio Fernández (2001), la “aparición de lo fantástico” reside en el hecho de que “se produzca una alteración de lo reconocible, del orden o desorden familiares. Basta con la sospecha de que otro orden secreto (u otro desorden) puede poner en peligro la precaria estabilidad de nuestra visión del mundo” (pp. 296-297). Roas (2001), por su parte, define esta irrupción como una transgresión del código realista. “Los elementos que pueblan el cuento fantástico participan de la verosimilitud propia de la narración realista y únicamente la irrupción, como eje central de la historia, del acontecimiento inexplicable marca la diferencia entre lo realista y lo fantástico” (p. 27). Es decir, en el mundo que el lector reconoce como el suyo propio, regido por las leyes naturales, aparece de pronto un elemento que es ajeno a ese mundo. Ya no importa si el personaje o el lector se sorprenden o vacilan o no, puesto que la clave está en que esa presencia que no se acoge al mundo real es aceptada en cambio en el mundo de la novela. Si bien en el caso de *La metamorfosis*, como apuntaba Todorov, lo primero que se produce es la irrupción de lo sobrenatural, en seguida nos damos cuenta de que la transformación de Gregor ha tenido lugar en un contexto en absoluto sobrenatural. Por otra parte, la ausencia de sorpresa en los personajes no le resta sobrenaturalidad a la metamorfosis de Gregor y de hecho puede ser incluso más turbador para el lector que si sus padres y su hermana lo hicieran.

Si bien la ya citada Serra (1978) se centra en el análisis del cuento hispanoamericano, cuando propone la oposición entre ordinario y extraordinario para definir lo real en los cuentos fantásticos, identifica cuatro *grados* de lo extraordinario que nos parece adecuado recoger en este punto, pues complementa la definición del elemento sobrenatural que irrumpe en el mundo real del relato que hemos señalado como segunda característica de los relatos neofantásticos. Estos grados son: lo hiperbólico, lo extrasensorial, lo extralógico y lo sobrenatural (p. 106). Los tres primeros, según la autora, “si bien no suspenden las leyes naturales, descubren otras leyes secretas y misteriosas de lo real, al margen de lo ordinario” (pp. 106-107) y el cuarto “ocurre totalmente fuera

de lo natural y aun con abolición de leyes naturales que rigen el ámbito de lo fenoménico” (p. 107).

Como señala Roas (2001), “la vacilación no puede ser aceptada como único rasgo definitorio del género fantástico” puesto que la evidencia de lo fantástico no está sujeta a discusión y en este tipo de textos queda manifiesto que es imposible buscar una explicación razonable (p. 18). Este será el tercer rasgo clave en los textos neofantásticos. Es lo que Bozzetto (2001) explica dentro del nivel de la composición. “El aspecto a-sintético de la construcción del texto (...) no conduce a un espacio en el que el misterio será por fin reducido, resuelto” (p. 231). En el relato de Kafka, ni el propio Gregor se plantea por qué se ha transformado en un insecto y la obra termina sin que se aclare nada sobre esto.

1.1.2. Lo absurdo

Como veremos más adelante, las obras de metamorfosis de Abe Kōbō, además de poder considerarse neofantásticas, presentan asimismo claras similitudes con la llamada literatura del absurdo. Si bien Martin Esslin, el primero en definir esta corriente, se centra en el ámbito teatral, sus descripciones y análisis a propósito de las obras de los principales representantes del teatro del absurdo nos servirán para detectar importantes elementos presentes en los cuentos de Abe que parecen no tener cabida en una concepción estrictamente neofantástica. Por ejemplo, hay cuentos en los que el personaje principal, a pesar de moverse en un mundo que al principio es un análogo del mundo real, accede de repente a un mundo irreal regido por unas leyes diferentes, como le ocurre a S. Karma tras atravesar la pared en *El crimen del señor S. Karma* o a K. Anten, que viaja a la Torre de Babel, donde habitan los tanukis, en *El tanuki de la Torre de Babel*⁴. Ya se ha señalado la cercanía entre la literatura fantástica y del absurdo en, al menos, los siguientes

⁴ Creemos que estos cuentos no pertenecen al ámbito de lo maravilloso porque, como define Roas (2001), “Cuando lo sobrenatural no entra en conflicto con el contexto en que suceden los hechos (la ‘realidad’), no se produce lo fantástico: ni los seres divinos (sean de la religión que sean), ni los genios, hadas y demás criaturas extraordinarias que aparecen en los cuentos populares pueden ser considerados fantásticos, en la medida en que dichos relatos *no hacen intervenir nuestra idea de realidad* en las historias narradas. En consecuencia, no se produce ruptura alguna de los esquemas de la realidad” (pp. 9-10).

aspectos: ambos géneros⁵ comparten una análoga impugnación de la idea establecida de realidad, una problematización del lenguaje en cuanto medio capaz de designar el mundo y una intención de generar sobre el lector un efecto concreto (Torres Rabasa, 2015, p. 185). Creemos que las obras de Abe son otra muestra de la interconexión que existe entre estos dos géneros.

En este apartado presentaremos una serie de características de lo absurdo que nos permitirán analizar de una manera más completa y profunda los cuentos de metamorfosis de Abe. Para ello nos basaremos en la monografía *El Teatro del Absurdo*, que sentó las bases de los estudios sobre este tipo de obras, de Martin Esslin. El crítico británico constata en las primeras páginas de su libro que las piezas del teatro del absurdo presentan tendencias que ya habían aparecido en obras literarias desde la década de 1920 de autores como Joyce, Kafka o del movimiento surrealista y en pinturas cubistas o abstractas (Esslin, 1966, p. 16). En nuestro análisis nos atenderemos a esta visión más amplia de lo absurdo que engloba diferentes disciplinas artísticas y la aplicaremos al ámbito narrativo. Asimismo, en el caso de Abe, resultará particularmente interesante mirar a través de este prisma sus cuentos de la primera época porque podremos constatar los gérmenes de algunas características de su producción literaria y dramática posteriores.

1.1.2.1. Significado del absurdo

Esslin cita a dos autores cuya concepción del absurdo define el espíritu de las obras que analiza en su libro. El primero es Albert Camus, que en *El mito de Sísifo* trató de diagnosticar la situación del hombre en un mundo despojado de sus creencias:

Un mundo que se puede explicar hasta con malas razones es un mundo familiar. Pero, por lo contrario, en un universo privado repentinamente de ilusiones y de luces, el hombre se siente extraño. Es un exilio sin remedio, pues está privado de los recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida. Tal divorcio entre el

⁵ De nuevo nos basamos en la concepción de género literario que explicábamos en el punto 1.1, es decir, como conjuntos de textos que comparten una serie de características y que no son por tanto compartimentos estancos. El propio Esslin evita el uso del término género e insiste en que los autores de estas obras no pertenecieron a ningún grupo o movimiento organizado. Sin embargo, estima pertinente reunir las obras de ciertos autores bajo la denominación Teatro del Absurdo porque comparten una serie de características que el teórico señala y analiza en profundidad.

hombre y su vida, entre el actor y su decoración, es propiamente el sentimiento de lo absurdo (Camus, 1953, p. 15).

El otro es Eugène Ionesco, que en un ensayo a propósito de Kafka propuso la siguiente definición del término: “Absurdo es lo que está desprovisto de finalidad (...). Sin sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, el hombre está perdido; todas sus acciones se vuelven un sinsentido, absurdas, inútiles” (Esslin, 1966, p. 23).

Esta angustia metafísica provocada por lo absurdo de la condición humana de la que habla Esslin se asentó de manera definitiva e irrevocable tras la Segunda Guerra Mundial, cuando autores como Beckett, Adamov, Ionesco o Genet comenzaron a escribir sus obras. Como hemos apuntado, ya se habían publicado obras literarias que posteriormente se han descrito como literatura del absurdo, pero es en este conjunto de piezas dramáticas de posguerra en el que los rasgos de lo absurdo aparecen con más contundencia. (Estos son también los años en los que Abe Kōbō comienza a publicar sus primeros relatos y novelas). Un mundo devastado por la guerra, que ha perdido su principio integrador y que por tanto se ha convertido en un lugar desarticulado, sin propósito, fue el caldo de cultivo para la aparición de este teatro; sus obras representan para Esslin (1966) la búsqueda de sentido del hombre en un mundo que ya no es posible explicar ni entender en los términos válidos hasta la fecha ante el panorama de enfrentamiento, pérdida y destrucción total (p. 399). En Japón la situación era, si cabe, más descorazonadora aún: no solo estaban soladas sus ciudades, sino que el país había sido derrotado y junto con sus pretensiones expansionistas se hundieron los ideales que habían guiado al pueblo durante décadas⁶. Por otra parte, como apunta Esslin, había muchos que aún trataban de asimilar la muerte de Dios que Nietzsche había sentenciado unas décadas antes. En Japón, el dictamen de Zaratustra alcanzó también a su emperador: Hirohito, hasta entonces padre divino y en nombre de quien se habían librado cruentas batallas, había sido obligado a reconocer su condición humana.

⁶ El final de la guerra supuso además para los japoneses colonos repartidos por Asia la penosa vuelta a tierras japonesas. Abe se encontraba con su familia en Manchuria, de donde consiguieron regresar en uno de los barcos atestados de repatriados. En cambio, su amigo Kaneyama, a quien Abe rinde homenaje en su primera novela *En la señal al final del camino* (1948), no tuvo tanta suerte, igual que tantos otros que no pudieron retornar a su país.

Volviendo al marco europeo, el teatro del absurdo es, según Esslin (1966), un reflejo de lo que parece ser la actitud que mejor representa este tiempo de posguerra. Su marca distintiva es la asunción de que las certitudes de eras anteriores habían sido arrasadas y había quedado probada su inutilidad. “El declive de la fe religiosa se había ocultado hasta el final de la Segunda Guerra Mundial tras las religiones sustitutas de la fe en el progreso, el nacionalismo y demás falacias totalitarias. Todo esto se fue a pique con la guerra” (pp. 22-23). Como explica Esslin, los verdaderos artistas de la época reaccionaron con el afán de derribar ese muro de complacencia y automatismo que apresaba al hombre y quisieron restablecer su conciencia enfrentándolo a la realidad última de su condición. De esta manera, el teatro del absurdo cumple una doble función presentándole a la audiencia un doble sinsentido. Por un lado, es evidente su fuerte carga de crítica social en tanto que denuncia y ridiculiza lo absurdo de la vida de un hombre que no es consciente de su realidad última. Por otro, presenta un absurdo aún más profundo, el de la condición humana en un mundo en el que el debilitamiento de las creencias religiosas lo ha despojado de toda certidumbre (p. 400). Sin embargo, mediante este doble ataque, el teatro del absurdo no pretende explicar el mundo pues expresa, en última instancia, la ausencia de cualquier sistema de valores universal; estas obras simplemente presentan la experiencia de lo que el autor intuye que es el fondo del ser humano, la visión personal y más íntima de lo que el dramaturgo intuye que es el hombre (p. 402).

Veamos cómo se materializa esto en dos de las obras más representativas del teatro del absurdo. Uno de sus más destacados representantes es sin duda Samuel Beckett y una de sus obras más aclamadas, *Esperando a Godot* (1952). En ella, dos amigos, Estragón y Vladimir, se encuentran cada mañana para esperar a Godot. No pueden marcharse de allí, lo único que pueden hacer es rellenar el tiempo hasta que este aparezca. La espera interminable, exasperante y angustiosa de estos dos hombres representa, según Esslin (1966), entre otras muchas cosas, “el sentido de misterio, desconcierto y ansiedad del autor cuando se enfrenta a la condición humana y su desesperación ante la imposibilidad de encontrarle un significado a la existencia” (p. 45). Los dos amigos se mueven constantemente entre la esperanza de que llegue por fin Godot y los libre de su penosa condición y la desesperación de que pase el tiempo y no aparezca. Ese ir y venir entre estas dos emociones es para Esslin la esencia de la obra y “cualquier intento de llegar a

una interpretación clara y cierta del descubrimiento de la identidad de Godot mediante un análisis crítico sería tan estúpido como tratar de descubrir las líneas escondidas en un claroscuro de una pintura de Rembrandt quitando la pintura” (p. 45).

Otro autor imprescindible es Eugène Ionesco y una de las imágenes más características de sus obras es el horror de la proliferación, “la invasión del escenario de crecientes masas de personas o cosas” (Esslin, 1966, p. 150). Este es uno de los temas de *Las sillas* (1952), considerada su obra maestra por gran parte de la crítica. Una pareja de ancianos, que vive aislada en una torre, se prepara para el discurso final que pronunciará el Orador en su lugar. El escenario se va llenando de sillas vacías donde se sentarán los asistentes. Esslin recoge la siguiente cita de Ionesco en la que el propio autor explica el tema central de la obra:

No es el mensaje, ni los fracasos de una vida, ni el desastre moral de dos ancianos, sino las sillas en sí mismas; es decir, la ausencia de gente, la ausencia del emperador, la ausencia de Dios, la ausencia de la materia, la irrealidad del mundo, el vacío metafísico. El tema de la obra es la nada (...). Los elementos invisibles deben hacerse cada vez más presentes, cada vez más reales (para dar irrealidad a la realidad uno debe dar realidad a lo irreal), hasta que se alcance el punto —inadmisible, inaceptable para una mente razonable— en el que los elementos irreales cobren voz y movimiento (...) y la nada pueda escucharse, se haga concreta (Esslin, 1966, p. 152).

Los autores del teatro del absurdo no se consideraban miembros de ninguna escuela ni representantes de un movimiento autoproclamado y consciente. Esslin recalca que cada uno de ellos tenía un punto de vista personal, unas raíces y contextos particulares y que sin embargo los unió su capacidad de reflejar las preocupaciones, ansiedades y emociones de muchos de sus contemporáneos (p. 22). Desde otro extremo del mundo, Abe expresó, como veremos, inquietudes similares en términos muy parecidos. La suya también fue una respuesta independiente y muy personal al abismo absurdo al que se enfrentaba el hombre en la segunda mitad de la década de 1940.

Antes de señalar las características de lo absurdo que hemos extraído del libro de Esslin, resulta pertinente hacer un breve paréntesis para resumir el recorrido del género teatral

japonés *shingeki* y poder situar la recepción del teatro del absurdo en Japón, en la que Abe tuvo un papel importante. El género *shingeki* (新劇) es un tipo de teatro que surgió a principios del siglo XX en torno a las universidades de Keiō y Waseda con el objetivo principal de crear un teatro moderno japonés a partir del “estudio serio, la traducción y la representación de teatro occidental” (Ortolani, 1990, p. 243). Tras una primera época de gran influencia por el teatro tradicional *kabuki*, poco a poco se fueron introduciendo métodos occidentales; el pionero fue Osanai Kaoru (小山内薫, 1881-1928), el líder del grupo de teatro Jiyū Gekijō, de la Universidad de Keiō, que se inspiró en el trabajo de Max Reinhardt y de Stanislavskij tras un viaje a Berlín y Moscú (Ortolani, 1990, p. 247). El movimiento pareció recobrar auge tras el terremoto de 1923, cuando se aprovechó la reconstrucción de la ciudad para levantar un nuevo teatro en el barrio de Ginza, alejado de Asakusa, el barrio de entretenimiento más tradicional (Ortolani, 1990, p. 249). Después de la muerte de los dos primeros líderes de este movimiento, Osanai y Tsubouchi Shōyō (坪内逍遙, 1859-1935), el movimiento *shingeki* fue dominado casi en su totalidad por intelectuales interesados en escribir obras de tendencia izquierdista, que fueron objeto de la dura represión que se impuso entonces, no solo en el ámbito artístico, aunque también hubo un grupo de artistas anti-izquierdistas que se afanaron en hacer un teatro de calidad alejado de reivindicaciones políticas (Ortolani, 1990, p. 250-251). Con el final de la Segunda Guerra Mundial, las fuerzas de la ocupación favorecieron el teatro *shingeki* frente al *kabuki*, que consideraban un remanente de ideas tradicionales propias del feudalismo, si bien esta situación duró pocos años, pues reaparecieron obras de corte marxista (Ortolani, 1990, pp. 253-254). El teatro del absurdo llegó a Japón en la década de 1960 y, como señala Ortolani, Abe fue uno de sus representantes. La llegada del absurdo “avivó la discusión acerca del peso que debían tener los elementos teatrales (*engekisei*), ideológicos (*kannensei*) y literarios (*bungakusei*) en el teatro, con el resultado de que se aceptó, al menos en la teoría, la importancia de la teatralidad en las nuevas obras absurdistas de autores como Abe Kōbō” (p. 257).

1.1.2.2. Características de las obras del absurdo

Esta intención de los dramaturgos de expresar su visión individual y personal del mundo y la condición humana determina, como no puede ser de otra manera, la forma de sus

obras. A partir de los análisis de Esslin, hemos extraído cuatro elementos que parecen claves en las diversas obras que se consideran representativas de este género con la finalidad de que nos puedan servir para analizar los cuentos de metamorfosis de Abe en el siguiente apartado.

a) Sucesión de imágenes

Como indica Esslin (1966), el teatro del absurdo es diferente por necesidad del teatro realista. En las obras del absurdo no encontraremos una secuencia de hechos narrados, sino sucesiones de situaciones e imágenes; la acción de estas obras, a diferencia de otro tipo de teatro, pretende comunicar una serie de imágenes poéticas (p. 403). Estas obras carecen de una trama propia del teatro realista y por tanto será inútil tratar de buscar un hilo conductor que descubra un argumento en el sentido acostumbrado. Según Esslin: “Se piensa que, si uno pudiera descubrir alguna pista oculta, se podría forzar a estas difíciles obras a desvelar su secreto y revelar la trama que esconden, al estilo de una obra convencional. Estos intentos están abocados al fracaso” (p. 45). Las obras de Beckett son para Esslin las que prescinden más completamente de una trama.

En lugar de un desarrollo lineal, presentan lo que el autor intuye que es la condición humana mediante un método que es, en esencia, polifónico; confrontan a la audiencia con una estructura organizada de declaraciones e imágenes que se penetran unas a otras y que deben comprenderse en su totalidad, como los diferentes temas de una sinfonía, que cobran significado a través de su interacción simultánea (Esslin, 1966, pp. 45-46).

Para analizar el significado de sus obras, Esslin propone aislar las imágenes; de esta manera, quizá seamos capaces de identificar, “si no las respuestas a sus preguntas, al menos sí las preguntas que está planteando” (p. 46).

Por ejemplo, *Esperando a Godot* “no cuenta una historia, sino que explora una situación estática” (Esslin, 1966, p. 46). Cada día se repiten las mismas circunstancias, las mismas conversaciones, la misma desesperación. Aunque haya pequeñas variaciones, todo permanece igual. Incluso los otros tres personajes que pasan por ese lugar, Pozzo, su sirviente Lucky y el mensajero de Godot, no los recuerdan del día anterior, de manera que siempre se encuentran por primera vez y llegan a las mismas conclusiones. De este modo, a través de la sucesión de situaciones tan similares, nos va quedando claro uno de

los temas de esta obra que Esslin expresa mediante la sentencia “*plus ça change, plus c’est la même chose*” (p. 46). Otro de los temas, muy relacionado con el anterior, es la acción del tiempo: “Esperar es experimentar la acción del tiempo, que es el cambio constante. Sin embargo, al no ocurrir nada, el cambio es en sí una ilusión. La incesante actividad del tiempo es contraproducente, un despropósito y, por tanto, nula y vacía” (p. 52). En la obra *Final de partida* (1957) ocurre algo similar. Hamm, sus padres y su sirviente Clov son los únicos supervivientes del mundo. Hamm está ciego y depende de los cuidados de Clov y este tampoco podría valerse si se quedara completamente solo, de manera que, a pesar de su mala relación, a los dos personajes los une una mutua interdependencia. Clov se debate entre permanecer allí o marcharse, pero le falta la valentía para abandonar a Hamm. Como explica Esslin, en el caso de estas dos obras, una trama solo tendría sentido en caso de que los acontecimientos en el tiempo lo tuvieran también, en cambio, lo que ocurre en estas dos historias no son acontecimientos con un principio y un final definidos, sino tipos de situaciones que se repetirán para siempre (p. 76). “Por eso es por lo que el patrón del primer acto de *Esperando a Godot* se repite con variaciones en el segundo y por eso es por lo que no llegamos a ver a Clov dejando a Hamm al final de *Final de partida*, ya que los dos personajes se quedan congelados” (p. 76).

b) Uso particular del lenguaje

La preponderancia de las situaciones y las imágenes sobre una sucesión lógica de acontecimientos determina también el uso del lenguaje. En el teatro del absurdo, este se basa en la presentación de imágenes concretas y no en la argumentación y el lenguaje discursivo (Esslin, 1966, p. 403). La imposibilidad del lenguaje para comunicarse es de hecho una de las preocupaciones básicas de los autores del absurdo y era sin duda una de las cuestiones centrales de Ionesco, que escribió su primera obra de teatro, *La cantante calva* (1950), inspirado por un manual de aprendizaje de inglés. Esslin recoge varias citas del ensayo *La tragédie du Langage* en el que Ionesco explica cómo surgió la creación de esta obra. El autor cuenta que se quedó estupefacto ante la rotunda verdad que expresaban las frases de su libro de inglés, tales como que la semana tiene siete días o que el techo está arriba. Al avanzar en su estudio, aparecieron dos personajes, el señor y la señora Smith, cuyas conversaciones, en las que ella le informaba a él de que vivían

en Londres o que tenían varios hijos, encontraba igualmente desconcertantes en tanto que manifestaban verdades irrefutables. Esslin (1966) explica así el proceso de creación de la obra:

Los clichés y obviedades de las conversaciones del manual, que en un principio tenían sentido aunque ya se hubieran tornado vacíos y fosilizados, dieron paso a pseudo-clichés y pseudo-obviedades; estos se desintegraron en una caricatura y parodia salvajes y al final el lenguaje mismo se desintegró en fragmentos de palabras inconexas (p. 138).

A Ionesco le preocupaba la aceptación por parte de las masas de eslóganes e ideas precocinadas, que convierten a la gente en autómatas dirigidos por un órgano central (p. 143). El autor trata de denunciar este hecho a través de, entre otros, el uso paródico del lenguaje. Se podría decir que el tema principal de su segunda obra, *La lección* (1951), es el lenguaje, esta vez entendido como herramienta de poder y como medio inadecuado para la comunicación. Un profesor le demuestra a su alumna la imposibilidad intrínseca del lenguaje como medio de comunicación. Por ejemplo, aunque la palabra “abuela” existe en varios idiomas, si una persona dice “abuela” y otra dice “abuela”, parece que están refiriéndose a lo mismo, pero en realidad hablan de dos personas diferentes. De la lección parece deducirse que las palabras no pueden transmitir significados porque no tienen en cuenta las asociaciones personales que cada individuo les aplica (pp. 145-146).

c) Personajes incomprensibles

Como explica Esslin, los dramaturgos del absurdo expresan su particular crítica de nuestra sociedad desintegrada confrontando a la audiencia con la grotesca imagen de un mundo que se ha vuelto loco (p. 410). Las motivaciones y actos de los personajes que pueblan este mundo desequilibrado resultan totalmente incomprensibles, de manera que al espectador le resulta casi imposible identificarse con ellos. Cuanto más enigmáticas son sus acciones, menos humanos parecen y más difícil es para el espectador tratar de ver el mundo a través de los ojos de esos hombres alienados y desquiciados (p. 411).

d) Estructura

Estas obras en las que en vez de acciones conectadas de manera lógica se suceden imágenes poéticas, tampoco se plantea un problema que vaya a ser resuelto al final.

Muchas de ellas presentan una estructura circular, como *Esperando a Godot*, que termina de la misma manera que empezó, con los dos amigos esperando, o *La Lección* que, tras la muerte de la primera alumna, termina con la llegada de una nueva víctima. Otras van avanzando mediante la intensificación de la situación inicial, como la mayoría de las obras de Ionesco, que Esslin (1966) describe así:

El patrón de las obras de Ionesco es el de la intensificación, la aceleración, la acumulación, la proliferación hasta un punto de paroxismo en el que la tensión psicológica alcanza lo insoportable; el patrón de un orgasmo. Debe ir seguido de una liberación que alivie la tensión y la sustituya por una sensación de serenidad. Esta liberación toma la forma de la risa. Por eso las obras de Ionesco son cómicas (pp. 190-191).

1.1.3. Lo neofantástico y lo absurdo: puntos de contacto

Como dijimos anteriormente, ya se ha señalado la cercanía entre estos dos géneros. Torres Rabasa se hace esta pregunta en su artículo “‘Otra manera de mirar’. Género fantástico y literatura del absurdo: hacia una impugnación del orden de lo real”:

Al socavar el tejido de la realidad, la aparición de lo fantástico convoca al absurdo, su correlato inequívoco, que aparece cuando el mundo confiesa su pecado original: la falta de un sentido inmanente y de una lógica causal, la existencia de fisuras que desfiguran la idea tradicional de realidad. ¿Acaso ambas categorías, lo fantástico y lo absurdo, no constituyen el reverso de una misma problemática? ¿Acaso las fronteras que los separan no devienen lábiles y borrosas? (p. 188).

Al plantearnos un análisis de los cuentos de metamorfosis de Abe desde los géneros literarios, nos dimos cuenta de que su pertenencia (o participación, en términos de Schaeffer) al género neofantástico planteaba algunos problemas. Como veremos en el apartado 1.3, estos cuentos presentan unas similitudes bastante evidentes con las obras del absurdo. A continuación, repasaremos los puntos de contacto que hemos encontrado entre estos dos géneros y en el apartado siguiente presentaremos los cuentos de metamorfosis de Abe como otro ejemplo de obras que participan de estos dos géneros, contestando también afirmativamente a la cuestión que plantea Torres Rabasa, que en su artículo analiza obras de Kafka, Cortázar, Boris Vian y Beckett.

Como hemos visto, ambos géneros parten de una concepción del mundo profundamente posmoderna en la que los acontecimientos históricos y sociales no permiten dar nada por

seguro. Alazraki se refería a la ambigüedad como forma de definición en la literatura contemporánea y hacía uso del concepto de “obra abierta” que propuso Umberto Eco para describir las obras contemporáneas. El crítico argentino ponía como ejemplo de esta ambigüedad *La metamorfosis* de Kafka, puesto que jamás se desvela en qué criatura se convierte Gregor Samsa. Una de las consecuencias que trae esta ambigüedad intrínseca a las obras neofantásticas es que lo sobrenatural ya no provoca miedo; puesto que la realidad ya no está sujeta a leyes causales, su transgresión ya no resulta temible. Algo muy similar puede decirse de la literatura del absurdo. El mundo que presentan estas obras es un mundo inseguro en el que se han probado falsas e inútiles todas las certezas anteriores. Es decir, podemos hablar de una concepción del mundo por parte de los autores de ambos tipos de obras bastante similar.

Esta concepción del mundo se traduce en una relación de los textos con la realidad también muy semejante. Como señala Torres Rabasa (2015):

El discurso de lo fantástico se configura en su relación intertextual con el discurso de lo real, es decir, lo fantástico presupone empíricamente la noción de realidad. Y lo mismo sucede con la literatura del absurdo, la cual solo puede configurarse como confrontación y en oposición a este orden de la realidad. Fantástico y absurdo dependen de lo real en la medida en que descubren su inconsistencia y se proponen impugnarlo estéticamente (p. 189).

Es decir, ambos géneros, al presentar las fisuras de la realidad, en el caso de lo neofantástico, o al confrontarnos con sus sinsentidos, en el caso del absurdo, deben partir de un contexto real.

En cuanto a la finalidad de las obras de ambos géneros, Torres Rabasa (2015) se pregunta: “¿Es posible postular que la finalidad textual de lo fantástico y de lo absurdo, en cuanto codificaciones estéticas, sea asimismo correlativa? (p. 189). Un poco más adelante, afirma:

Absurdo y fantástico comparten su subversiva apertura del orden de lo real, su erosión de la idea tradicional de realidad, su problematización del orden establecido. Tematizan la falibilidad de la razón y plantean la pregunta sobre la validez de las categorías tradicionales que el sujeto empuñaba para descifrar el mundo (p. 189).

Nuestra reflexión nos ha llevado a la misma conclusión. Mientras que lo neofantástico plantea una oposición entre lo ordinario y lo extraordinario para postular la posible anormalidad de la realidad y poner en duda los esquemas de pensamiento que se ha confeccionado el hombre para tratar de explicarse la realidad en la que vive, como decía Roas, lo absurdo pretende confrontar al espectador (o al lector) con un mundo que se ha vuelto loco. La intención de los autores del absurdo es presentarle al espectador que el mundo y la sociedad son absurdos y que igual de absurdo es el hombre que habita en él. Lo neofantástico pone en duda la concepción de realidad; lo absurdo, por su parte, proclama que esta es en sí un sinsentido.

Otra coincidencia la encontramos en el hecho de que ni las obras neofantásticas ni las absurdas ofrecen una solución razonable al problema que plantean. Así lo señala también Torres Rabasa (2015): “[Absurdo y fantástico] Interrogan, incluso, al mundo mismo sobre su validez, pero sin proponer jamás otra lógica, sin elaborar otro discurso pleno, sin vislumbrar otro orden coherente; abogan por detenerse en el umbral, señalan crisis, dibujan un interrogante, instauran la duda” (p. 189). Esta era la tercera característica que habíamos señalado para las obras neofantásticas y es asimismo una constante en las obras del absurdo, que no plantean una alternativa al mundo enloquecido porque parten del escepticismo de que no existe un sistema válido a nivel universal.

La diferencia fundamental entre las obras de los dos géneros reside en la aparición de elementos sobrenaturales, que estarían presentes en los textos neofantásticos y no en los del absurdo. Sin embargo, somos conscientes de que esta afirmación puede resultar problemática, por ejemplo, en la obra *El Rinoceronte*, de Ionesco, en la que sus personajes se transforman misteriosamente en estos paquidermos⁷. En este caso, resultaría también pertinente y revelador leer esta obra desde una perspectiva fantástica y sería otra prueba de la cercanía entre los dos géneros, en este caso, de la participación de un texto considerado tradicionalmente como absurdo, del género fantástico.

⁷ Torres Rabasa se refiere además a *Días felices* de Beckett, *Amadeo o cómo salir del paso* de Ionesco, o *La grande y la pequeña maniobra* (1950) de Adamov.

1.2. Abe a caballo entre lo neofantástico y lo absurdo

Antes de aplicar los conceptos teóricos a los cuentos de metamorfosis, recurriremos a las propias palabras del autor. Uno de los elementos clave que hemos señalado en el apartado anterior es el de la idea de realidad. Este es un tema que preocupaba profundamente a Abe y que además intuía muy relacionado con la literatura, ya que de hecho concebía la literatura como un medio para conocer la realidad. En una mesa redonda en torno al tema “¿Qué quiero escribir?” (何を書きたいか—戦後作家の場合), en la que participaron, entre otros, los escritores Noma Hiroshi (野間宏, 1915-1991), Kojima Nobuo (小島信夫, 1915-2006), Yasuoka Shōtarō (安岡章太郎, 1920-2013) y Takeda Taijun (武田泰淳, 1912-1976) en octubre de 1954, expuso su opinión al respecto. Abe explica que, en su caso, se interesó por la literatura porque deseaba conocer la realidad. Durante la guerra leyó al principio obras filosóficas con este propósito y comenzó a escribir movido igualmente por este interés (p. 350). También confiesa que fue su experiencia de la guerra lo que avivó su afán de búsqueda: “Desde el principio estuve en contra de la guerra. Ciegamente. No es que me opusiera a la guerra, era simplemente un sentimiento antibélico. En el fondo de mi corazón, me sostenían la convicción de que había que acabar con esa horrible situación y la certeza de que había algo más humano” (p. 351)⁸.

En la mesa redonda “Cómo escribir la actualidad” (現代をどう書くか) que compartió en septiembre de 1966 con los escritores Kojima Nobuo, Yasuoka Shōtarō y Ōe Kenzaburō (大江健三郎, 1935-), Abe abunda en lo que considera que debe ser el trabajo del escritor, que no es otro que hacer consciente al lector de la realidad. Para Abe, una obra que describe la realidad sin más no tiene ningún interés:

⁸ 最初からとにかく戦争に反対したくてしょうがない。ヤミクモにね。反戦じゃなくて、単なる厭戦ですよ。こんないやらしい状態は必ずぶつつぶさなきゃならない、もっと何か人間的なものがあるにちがいない、そういうことが心の底にあって、何か支えになっていたですね。(Si no se indica otra cosa, todas las traducciones de los fragmentos de las obras originales son obra de la autora de la presente tesis).

Lo que debemos hacer es describir el mundo que no se ve en la realidad, el mundo que no está presente en la realidad; creo que el trabajo del escritor es captar ese mundo con claridad y establecer una hipótesis que permita ver esa realidad tan diferente. Es posible que fracasemos. Es posible que lo consigamos. De todas maneras, establecemos una hipótesis. En resumen, se trata de si tenemos la voluntad de construir unas gafas nuevas y no usar las gafas que había en el pasado (p. 344)⁹.

En el ensayo “Mi novelística” (私の小説観, 1954) podemos encontrar una explicación muy similar sobre lo que debe ser el oficio del escritor:

Los novelistas de verdad deben ser artesanos del alma; su misión consiste en explorar la realidad hasta las profundidades, descubrir lo que ha escapado al sentido común y revelar a los lectores, aunque sea en lo mínimo, un punto de vista nuevo, una nueva forma de pensar. Los novelistas deben especializarse en los estudios de la realidad y del alma. Así como los científicos y aventureros se dedican a explorar la naturaleza desconocida, los novelistas exploran las regiones desconocidas del alma. El interés de la novela consiste en ese descubrimiento (pp. 282-283)¹⁰.

Y un poco más adelante precisa cuál debe ser la tarea de un especialista del alma:

Así como el equipo de alpinistas se ha especializado en el alpinismo, los novelistas deben ser especialistas de los asuntos relacionados con el alma; su labor consiste en explorar, observar y teorizar todo cuanto se refiera a la interacción entre el sujeto y el objeto, entre los sujetos, entre el sujeto y la sociedad, y expresarlo mediante el uso más diestro del

⁹ そうすると、われわれがいましなければならないことは、むしろ現実と見えない世界、現実にあらざる世界を描いて、それを透視してまた全然ちがった現実を見るための仮説を設定することが作家の仕事だと思う。あるいはそれは失敗するかもしれない。あるいは成功するかもしれない。しかしともかく仮説を設定する。要するにいままでなかった新しい眼鏡をつくらうという意思があるかないかだよ。昔あった眼鏡をまた使おうというのじゃない。

¹⁰ 小説家というのは、本当は魂の技術者でなければいけないのです。現実を深く追求し、常識の目でとらえられなかったものを発見して、読者の目にももの新しい見方、考え方を、いかほどかでもつけ加える、それが小説家の役目なのです。小説家は、現実と魂の専門家にならなければなりません。未知の自然界をさぐるものが探検家や自然科学者であるように、魂の未知の領域をさぐるものが小説家なのです。小説の面白さは、その発見の面白さなのです。

(Traducción de Terao, no publicada).

idioma. Ellos deben entender a los demás como si fuera su propia vida; y deben entenderse a sí mismos como si se tratara de vidas ajenas (p. 283)¹¹.

Por todo esto, la novela es para Abe “un descubrimiento del alma” y es, por tanto, útil para el lector. Lo que es útil es además divertido. Sin embargo, Abe no se refiere a un descubrimiento o una utilidad en el sentido ético, pues considera que la ética es aburrida e inútil para el hombre. Tampoco se refiere a una utilidad directa, como lo sería una herramienta para sacar un clavo, pero está convencido de que una buena novela será aprovechable para el lector. Finalmente, concluye: “La literatura es una forma de cognición de la realidad. Leer una novela es descubrir y conocer, a través del alma, la realidad desconocida. (...) La realidad es infinita; cuanto más se descubre sobre ella, va creciendo su territorio desconocido” (p. 284).

Su método de búsqueda, muy influido por su formación científica, es el de establecer hipótesis. En su ensayo “Mi teoría sobre el método de la novela” (僕の小説方法論, 1952) se lamenta de que se tiende a usar el término literatura como se entendía en el siglo XIX y apela a pensar el realismo como algo diferente del realismo naturalista y a reconsiderar la literatura a partir del siglo XX desde el punto de vista de los intentos de reemplazar a ese realismo caduco. Estos movimientos son el romanticismo, el simbolismo, el psicologismo o el surrealismo, entre otros; todos ellos trataron de establecer sus hipótesis.

Es necesario estudiar a fondo estas hipótesis que sostienen toda literatura a partir de su relación con la sociedad que las hizo posibles, pues esta será la condición para que se desarrolle la literatura del siglo XX en adelante.

Mis novelas se han malinterpretado bastante, pero yo desearía que se entendieran como un intento que forma parte de esta corriente (p. 179)¹².

¹¹ 小説家は魂の専門家でなければならないのです。人間と物との関係、人間と人間との関係、人間と社会との関係、そうしたことについて、たゆみなく追求し、観察し、理論づけ、熟達した言葉の技術によってそれを表現していくのが魂の専門家の仕事です。他人のことが自分のことのように分からなければいけません。自分のことが、他人のことのように分からなければいけません。(Traducción de Terao, no publicada).

¹² そこで、これらあらゆる文学を支配している仮説を、それを成立させた社会との関聯からみきわめ、これを条件として二十世紀以降の文学を展開しなければならない。

Abe define sus novelas como “literatura de hipótesis” (仮説の文学). En un breve ensayo con este título, fechado en 1961, reflexiona sobre la naturaleza de la literatura de fantasía científica (空想科学文学), que no considera tan diferente de la literatura fantástica, al contrario de lo que se piensa normalmente. Ciencia y magia han tenido un destino semejante por ejemplo en la Edad Media, cuando se perseguía a científicos y a brujos porque se consideraba a ambos un peligro que amenazaba con destruir el orden cotidiano, que había que proteger porque era sagrado y porque era el pilar de la moral (p. 237). Abe considera que la novela de fantasía científica pertenece a la tradición de la literatura de hipótesis, que comenzó con la literatura clásica griega, con obras como *Relatos verídicos*, de Luciano de Samósata, y que ha seguido de manera continuada con obras como *Los viajes de Gulliver*, *El Quijote*, *Viaje al este* e innumerables obras más (p. 238). La literatura de hipótesis, define Abe: “Es la expresión contemporánea de una tradición literaria rebelde y desafiante que, mediante una hipótesis, arranca la máscara segura que posee lo cotidiano e ilumina la realidad con una nueva luz” (p. 238)¹³. La literatura de hipótesis es por tanto un medio válido para conocer mejor la realidad, su primera motivación para escribir, que permite al autor y al lector mirar el mundo cotidiano desde una perspectiva rompedora y reveladora.

Si la “literatura de hipótesis” era un método para tratar de entender la realidad de una manera novedosa, los elementos fantásticos son piezas que contribuyen a esta labor. Abe trata este tema en el ensayo “Aparición de un muerto” (死人登場, 1955), texto que incluyó como epílogo de sus obras de teatro *Barco de alta velocidad*, *Uniformes* y *La caza del esclavo* (どれい狩り・快速船). Como explica el autor, en la obra *Uniformes* (制服) aparece un muerto, en *La caza del esclavo*, un personaje que parece un ser humano pero que no lo es y en *Barco de alta velocidad*, que se sitúa en la época de los medicamentos

僕の小説は、非常に当惑されて迎えられた向もあるが、こうした流の中での試みとして捉えて欲しい。

¹³ 仮説を設定することによって、日常のもつ安定の仮面をはぎどり、現実をあたらしい照明でてらし出す反逆と挑戦の文学伝統の、今日的表現にほかならないのである。

específicos, un medicamento exitoso llamado “pyu”. Abe señala que, al ser los tres de naturaleza tan distinta, se requeriría un análisis diferente de cada uno de ellos, pero en esta ocasión quiere reflexionar sobre sus puntos en común:

El hecho de que invite a mis escenarios a estos personajes irreales no responde a otro motivo que a mi intención de mirar de frente a la realidad. Me interesé por las realidades habitadas por espíritus. Los fantasmas son, según la física, transparentes por naturaleza, pero intuyo que, si se los mira de frente, caerá el grueso caparazón de la realidad y podremos asomarnos a su interior. El caparazón es lo cotidiano, el muro de los estereotipos. Este muro es un mosaico construido con elementos reales e irreales, por eso, un fantasma es un agujero idóneo para asomarse (p. 225)¹⁴.

Y más adelante, añade: “Desde ahora a menudo solicitaré la presencia de muertos en mis obras, pero no solo porque les tenga cariño, sino porque gracias a los muertos hay una gran parte de la realidad que sale a la luz” (p. 226)¹⁵.

En el texto “Nueva aparición de un muerto” (死人再登場, 1959), que acompaña a la edición impresa de *Aquí está el fantasma*, Abe revela que en este caso el fantasma es a la vez el tema y el método de la obra. La pieza teatral está protagonizada por un fantasma que se mueve únicamente por su afán de lucrarse. Para el autor, este personaje irreal con esta motivación tan propia de la sociedad en la que trata de desenvolverse es un desafío al dogmatismo que impregna no solo el teatro, sino nuestra percepción de la realidad. Abe declara que pretende desafiar a los realistas y los dogmáticos, que no es que no vean fantasmas, es que no creen en ellos. Los realistas se aferran al dogma de que no existen los fantasmas y, aunque los vieran, negarían haberlo hecho. “Sin embargo, lo que ellos ven no es la realidad sino el dogma de la realidad” (p. 227)¹⁶. El protagonista

¹⁴ 私が舞台にこのんで非実在物を招いたのも、つねに現実を直視しようと心掛けたからにほかならなかった。亡霊は元来物理的に透明なものであり、そこを直視すれば、現実の厚い殻をおしてその奥底がのぞきこめるはずである。殻とは日常性である。ステレオタイプの壁である。この壁は実存物と非実存物のモザイクでつくられているから、亡霊は、まことに都合のよい覗き穴なのだ。

¹⁵ これから私はしばしば死人に登場をねがうことになるだろう。しかしそれは単に私が死人に愛情をいだいているためだけではない。死人によって現実が明らかにされる部分が極めて大きいからだ。

¹⁶ しかし、彼が見ているのはリアリズムの教条であって、現実ではないのである。

de esta obra es al principio la memoria de un muerto que, al no haberse tratado aún de manera lógica (論理化), persigue a los vivos para que lo hagan y ese proceso lógico supondría su desaparición. En consecuencia, “los fantasmas son por tanto la fricción entre la parte ilógica y la parte lógica de la realidad” (p. 228)¹⁷. En cuanto al método, Abe constata que, según la dramaturgia académica, el personaje principal debe estar compuesto de elementos ya conocidos para ser fácilmente accesible para el espectador y pueda producirse la catarsis. Sin embargo, los fantasmas no poseen esa característica y no son fácilmente asimilables. El autor no busca la catarsis, sino “la muerte del fantasma... Es decir, pensarlo de manera lógica (論理化) y que, con la caída del telón final, en el interior del espectador se hayan hecho los preparativos para la muerte del fantasma” (pp. 228-229)¹⁸. Sin embargo, el fantasma, lejos de morir en el escenario, goza cada vez de mayor prosperidad, de manera que:

Cuando cae el telón, escenario y espectadores miran a direcciones opuestas. Ese sentimiento es contrario a la catarsis. Considerar que emoción es igual a catarsis es limitarse al dogmatismo académico. Que esta obra introduzca elementos propios del musical se debe quizá no a una intención de recuperar una nueva popularidad mediante la síntesis, sino a un deseo consciente de eliminar la catarsis (p. 229)¹⁹.

En los ensayos de Abe también encontramos numerosas reflexiones que se relacionan con los postulados de lo absurdo que hemos comentado. Por ejemplo, el autor valora el punto de vista que ofrece una mirada demente, enloquecida, en su ensayo “Notas sobre estética experimental – un experimento con los efectos del LSD” (実験美学ノートー「LSD」服用実験をみて) en el que se refiere a la locura como una manera de explorar

¹⁷ 幽霊とは要するに、まだ論理化されない現実の部分が、すでに論理化された部分とのあいだでひきおこす、摩擦音なのだ。

¹⁸ 幽霊の死・・・すなわち幽霊の論理化であり、最後の幕がおけると同時に、観客の中で内部の幽霊たちが死ぬ手はずになっている。

¹⁹ 幕がおきた瞬間、舞台と、観客とは、完全に逆な方向をむいている。あの感動は決してカタルシスによるものなどではありえない。感動=カタルシスという公式は、要するにアカデミックなドグマにしかすぎなかったのである。この劇曲が多分にミュージカルの要素をとりいれているのも、総合による新しい大衆性の回復という意図のほかに、カタルシスを排除しようという意識的なねらいがあったわけである。

la relación entre el interior y el exterior del ser humano. En este texto reflexiona sobre el uso experimental del LSD, bajo cuyos efectos, que interrumpen de manera temporal la relación entre el interior y el exterior del sujeto, los artistas y los críticos serían capaces de descifrar la fórmula matemática de la relación entre interior y exterior (p. 79). Para el autor, de hecho, arte, crítica y locura están íntimamente relacionados y pone como ejemplo de ello a los surrealistas, que considera uno de los tres tipos de atracción por la locura: "(3) El que siente una inesperada crítica de la realidad a través de la visión de la extrañeza que posee la demencia. (Los surrealistas)" (p. 76). Gracias al experimento con LSD, cree que sería posible expresar de manera cuantitativa y mediante una fórmula matemática la relación entre el interior y el exterior de cada obra de arte: "Por ejemplo, las novelas de Abe Kōbō son 'KS+M3de7'" (p. 80). Finalmente, concluye que la locura no conduce necesariamente a la destrucción.

Comentamos en el apartado anterior que los autores del absurdo quisieron enfrentar a los espectadores con un mundo que se ha vuelto loco, que es el reflejo de una sociedad contemporánea que sufre la misma suerte; un mundo en el que los acontecimientos y las motivaciones de sus personajes no parecen regirse por relaciones causales. En su ensayo "El lugar al que tampoco viene Godot" (ゴドーも来ない場所, 1972), Abe pone a Beckett como ejemplo de la literatura contemporánea que está tratando de escribir sobre lo irrazonable de la ley de causa y efecto. Para el autor, la tragedia griega fue la primera forma de arte que trató de dar respuesta al enigma del destino humano. Estas obras presentaban un destino implacable que se imponía a los caprichos ilógicos del hombre y el espectador se situaba en el lado del destino. Sin embargo, con el paso del tiempo, el destino se ha ido enturbiando y se ha ido convirtiendo en algo irracional e incomprensible y los espectadores han pasado de estar en el bando del destino a estar en el bando del personaje que lo desafía. El destino se ha convertido en algo misterioso, cruel y perverso y la tragedia se ha desvirtuado. Abe acusa esta misma tendencia en la literatura realista. Al principio del ensayo, confiesa que a veces siente que el agua se transforma en una sustancia mineral y que consigue recobrar la percepción normal mirando el segundero, así se restaura la sensación del transcurrir del tiempo. En la conclusión final retoma esta

imagen y se pregunta si será este un método adecuado para responder a la cuestión de la deriva que ha tomado la literatura:

Entre la literatura contemporánea, ya hay algunos ejemplos que cuestionan la ley de causa y efecto. Desde esa perspectiva, por mucho que se trate de recuperar el destino griego, ya es algo difícil de asimilar. Uno que ha dejado de creer en los mapas ya no concibe ni los mapas correctos ni los incorrectos. Se trata de un lugar otro al que no puede acceder ni una diosa del destino. Según Beckett, es un lugar al que tampoco llegó nunca Godot (p. 98)²⁰.

De estas palabras podemos extraer que Abe era consciente de la necesidad de buscar nuevas maneras de expresión que permitieran a los artistas vislumbrar la complejidad de la realidad contemporánea y que valoraba muy positivamente los intentos de las vanguardias y de los autores del absurdo.

Como hemos visto en estas citas, Abe consideraba que existe una dimensión más profunda de la realidad y que el cometido del escritor es revelársela a sus lectores. Para acceder a esa existencia ulterior, el escritor necesita desarrollar su sentido de la observación y su sensibilidad y puede servirse de personajes irreales para plasmar sus conclusiones. El autor sugiere que existe una realidad que está más allá de la mera observación, que se le escapa al observador-lector simple y considera sus escritos como una manera de explorar esos territorios *otros* y de invitar al lector a que los descubra también. Las obras literarias, también las que participan de lo fantástico, son para el autor una manera de confrontar la realidad, un camino que nos conduce hacia ese descubrimiento. Estas afirmaciones de Abe coinciden con los postulados de lo neofantástico que hemos recogido, que son hacer consciente al lector de que la realidad que cree tan segura y unívoca presenta resquicios y que, para profundizar en nuestro conocimiento de ella debemos estar abiertos a considerar otros elementos en principio no tan ordinarios o incluso irreales según la lógica establecida. Por otra parte, coinciden

²⁰ 現代文学のいくつかは、すでに因果律そのものを不当なものとして、描きはじめている。その立場からすれば、たとえギリシャ的運命が恢復しえたとしても、すでに受け入れがたいものであるはずだ。地図にたよることをやめた者には、正確な地図も不正確な地図もありえない。そこはどんな運命の女神も立入ることの出来ない、別の場所なのである。ベケットによれば、ゴドーもついにそこまではやって来なかった。

asimismo ya no solo con el contexto en que apareció el teatro del absurdo, que partía igualmente de una constatación de que el hasta entonces aceptado orden lógico, social o moral ya no era tan útil ni cierto, sino también con el método excéntrico y desquiciado de estas obras, consecuencia de ese profundo y radical desengaño.

1.3. Análisis de sus cuentos de metamorfosis

En este apartado vamos a analizar los cuentos de metamorfosis de Abe teniendo en cuenta los aspectos teóricos que hemos desarrollado en los puntos 1.1 y 1.2. En primer lugar, vamos a identificar los distintos elementos que nos permiten afirmar que estos textos participan del género neofantástico y los rasgos que comparten con la literatura del absurdo. En segundo lugar, a la luz de los comentarios teóricos elaborados por los críticos citados y de las reflexiones del propio autor, vamos a tratar de definir el significado de la metamorfosis como recurso fantástico en los diferentes relatos y también el papel que juega este fenómeno en el marco más amplio de la novelística de Abe.

Abe comenzó a introducir elementos fantásticos en sus obras al principio de su carrera literaria, pero no desde sus primeros textos narrativos. Tras escribir su *Poemario sin título* (無名詩集, 1947), su primera novela *En la señal al final del camino* (終りし道の標べに, 1948) es una narración plagada de reflexiones filosóficas que relata la huida de un japonés por tierras manchús en los meses en que terminó la Segunda Guerra Mundial²¹. En *Para la noche sin nombre* (名もなき夜のために, 1948), novela breve que publicó poco después, aparecen de manera aún tímida símiles que sugieren una transformación física del narrador²² y es en *Dendrocacalia* cuando por primera vez un personaje experimenta de hecho una transformación.

²¹ Nos referiremos con más detalle a esta novela en el Capítulo 3.

²² Analizamos algunos de estos fragmentos en el Capítulo 3.

1.3.1. *Dendrocacalia*

Komon, el protagonista de *Dendrocacalia* (デンドロカカリヤ, abril y agosto de 1949)²³, un día de primavera siente de repente la extraña sensación de que algo vegetal está brotando en su interior y acto seguido se transforma en una planta de color verde parduzco que no es ni árbol ni hierba. Durante el breve lapso que dura este estado, su rostro se ha dado la vuelta (p. 236)²⁴. Un año después, también en primavera, mientras espera en una cafetería a K, la supuesta autora de una breve carta romántica en la que le pide que huyan juntos, sufre de nuevo la misma transformación (p. 242). Desconcertado, abandona el lugar y vaga sin rumbo por la ciudad hasta que llega a un solar en ruinas y allí, a punto de transformarse definitivamente en planta, se encuentra con un hombre vestido de negro, rechoncho, que se dispone a arrancar con un cuchillo de la marina la planta en que se está convirtiendo (p. 244). Más adelante sabemos que ese hombre es el verdadero autor de la carta y que es el director de un jardín botánico y que tiene la intención de que Komon, transformado en dendrocacalia, habite en uno de sus invernaderos. Le asegura que allí es donde mejor estará, porque cuenta con el aval del gobierno. El hombre parece tener mucho interés en esta planta, que es originaria de la isla Hahajima, en el archipiélago de Ogasawara, y por tanto muy extraña en Honshū (el texto contrapone Hahajima y la metrópoli o *naichi* 内地). Komon se resiste durante un tiempo y trata de averiguar más sobre transformaciones de personas en plantas (lee *La Divina Comedia* de Dante y un libro sobre mitología griega) y llega a la conclusión de que: “En definitiva, la transformación en planta, si bien libra de la desgracia, también arrebatada la dicha; libra del pecado pero lo lanza a uno al mismo castigo. Esto no es la ley humana, sino la ley de los esclavos de Zeus. ¡Quiero un nuevo fuego de Prometeo, más vivo!” (p. 249)²⁵. Un día se decide a asesinar al director del jardín botánico con el cuchillo de la marina y así poder liberar a los otros convertidos en planta, pero una vez allí se da cuenta de que no puede luchar contra su destino. El director del botánico le explica que lo que

²³ Abe reescribió *Dendrocacalia* introduciendo cambios significativos. La versión de agosto fue publicada en la revista Hyōgen (表現).

²⁴ Las referencias son, si no se indica otra cosa, de la primera versión (abril), de las obras completas de la Editorial Shinchōsha.

²⁵ 結局、植物への変形は、不幸を取除いてもらったばかりに幸福を奪われることであり、罪から解放されたかわりに、罰そのものの中に投込まれることなんだ。これは人間の法律じゃない、ゼウスの奴隷たちの法律だ。新しい、もっと激しいプロメテウスの火がほしい！

le pasa es consecuencia de la “enfermedad de las plantas”, una enfermedad que es de hecho común a todos los hombres (p. 253). Komon se transforma en dendrocacalia en un gran macetero que tenían preparado para él (p. 254).

La historia de Komon, al igual que la mayoría de las historias de metamorfosis que vamos a analizar, transcurre en el mundo real. Komon es un chico con un trabajo que vive en un apartamento en una ciudad. Aparte de sus brotes no hay ningún otro elemento que indique que el relato transcurre en un mundo diferente al nuestro, regido por las mismas leyes naturales. Lo único que perturba este orden es la enfermedad que padece: esta es la presencia sobrenatural que irrumpe trastocando la realidad del personaje y de los otros que han sufrido su misma suerte. Finalmente, la transformación de Komon en dendrocacalia no ofrece ninguna explicación razonable a la situación. Él ha encontrado el significado de estas metamorfosis, pero el director del botánico rechaza su teoría y se refiere a la citada enfermedad. En la primera versión, el narrador incluye una explicación en clave existencialista que se omite en la versión definitiva. Básicamente la metamorfosis se debe a que se altera la estructura interna del yo²⁶. Sin embargo, esta tampoco puede justificar de manera racional la transformación física del personaje. Estos tres aspectos permiten considerar a *Dendrocacalia* como un texto neofantástico.

Como señalamos en el punto 1.1.1.1, la función básica de los textos neofantásticos es postular la posible anormalidad de la realidad y expresar, en términos distintos a los realistas, que vivimos en un mundo incierto. Considerar *Dendrocacalia* como texto neofantástico permite interpretar que, a pesar de que el hecho de que Komon acepte el destino que le depara la enfermedad de las plantas es admitir esta situación, abre asimismo la posibilidad de denunciar que transformarse en planta, es decir, someterse a ese mundo, es en realidad lo extraño. El autor parece sugerir así que hay otra realidad posible. De esta manera podemos reconsiderar una de las interpretaciones más comunes que se han hecho sobre este relato, que expresa así Guillermo Quartucci (1979):

La alegoría del cuento es bastante transparente: la identidad del señor Don Nadie se salva confiándose al jardín botánico (el estado) y compartiendo la situación con otros

²⁶ Profundizaremos en esto en el Capítulo 3, donde tratamos la influencia del existencialismo en estas obras.

individuos como él (la sociedad conformista). No es casual que el señor Don Nadie se convierta en una especie de crisantemo, la flor nacional del Japón (p. 501).

Teniendo en cuenta nuestro enfoque, con la intención de denunciar la anormalidad de la realidad y de sugerir que hay una realidad que no vemos, el texto puede considerarse también una llamada de atención a asomarse a otra realidad posible. Esta otra realidad pasaría por reconocer la propia actitud conformista.

1.3.2. *La fuga de los sueños*

El siguiente cuento de metamorfosis que escribió Abe fue *La fuga de los sueños* (夢の逃亡), publicado en noviembre de 1949 en la revista *Ningen* (人間). Se trata de un relato escrito en clave alegórica que presenta muchas de las características del resto de cuentos de metamorfosis, aunque también otros que recuerdan a sus primeros textos, lo que nos ha llevado a considerarlo como una obra de transición. En *La fuga de los sueños* se narra la historia de Sancha, un hombre que desde su nacimiento ha vivido en conflicto con su nombre. Su abuela olvidó el nombre que habían decidido para él y le puso el de su vecino, pero escrito en katakana. Esto sentenció su existencia: de pequeño siempre lo compararon con su vecino, que era mejor en todo, y de adulto vivió siempre a disgusto con su nombre, lo que le acarreó graves consecuencias, tanto físicas (pérdida de peso — debía ir con láminas de plomo para no volarse—) como psicológicas (infelicidad). En el cuerpo de Sancha, al igual que le ocurre al resto de la humanidad, confluyen sus bestias, que habitan en su interior, y el nombre, que funciona como una vestimenta. Ambos componentes deben convivir en armonía.

La región donde vivía Sancha sufrió una horrible sequía y solo sobrevivieron él y Chiyo, que consiguieron huir gracias a las bestias de Sancha, que previamente se habían fugado de su cuerpo y los rescataron transformadas en nubes. Llegaron a una ciudad lejana donde se casaron y trataron de buscarse la vida. Se instalaron en el apartamento de un anciano que los acogió. La ciudad era un entorno hostil y se sintieron muy perdidos al principio. Sancha encontró trabajo en una empresa de taxis, pero sus condiciones laborales eran muy duras. Un día, un hierbajo que Chiyo plantó en la ventana y al que llamó Sancha desestabilizó de nuevo el equilibrio entre el nombre y las bestias de este:

sus bestias volvieron a abandonar su cuerpo y, a través de los sueños, tomaron la forma de su doble y trataron de independizarse de una vez de él. Para ello el doble debía hacerse con un reloj propio, y lo consiguió, aunque era un reloj que se atrasaba e incluso se paraba. Como consecuencia de ello, Sancha desapareció, su doble siguió vagando por las noches a un ritmo muy lento y Chiyo se transformó en una voz que llamaba a Sancha.

Este relato, a diferencia de *Dendrocacalia*, no describe un mundo neofantástico, puesto que, aunque la realidad en la que viven los personajes guarda gran similitud con el mundo real, esta tiene también varios elementos fantásticos. Por un lado, Sancha vive en una sociedad organizada de una manera muy parecida a la nuestra: los bebés deben ser inscritos en el ayuntamiento, la gente desempeña empleos comunes, (el padre del vecino Sancha es un mayorista de bebidas alcohólicas, el padre de Chiyo tiene una huerta de manzanas, Sancha trabaja como taxista, aparece también un médico) y Sancha y Chiyo se casan cuando llegan a la nueva ciudad. Por otro lado, sin embargo, esa realidad está impregnada de una dimensión fantástica que deriva de la explicación alegórica del mundo. La sequía apocalíptica que calcinó la tierra y a sus habitantes fue provocada por un fuego que no apagaban “la tristeza o el anhelo. Este fuego solo puede apagarlo la propia fuerza del fuego” (p. 302)²⁷. La causa de esta devastadora sequía es la huida generalizada de las bestias: “A todos los seres vivos les abandonaron sus bestias y solo quedaron los hombres, secos, y la tierra, acosada por el sol, solo acumulaba sequedad” (p. 303)²⁸. Otra explicación alegórica de los fenómenos naturales es la descripción de los cúmulos: esas nubes que a veces tienen formas de animales son en realidad las bestias que han huido de sus cuerpos pasando al estado líquido y que por la acción del calor se han condensado en forma de nubes (p. 303). En japonés reciben el nombre de *jindōkumo* (人道雲), cuyos kanji pueden interpretarse como “las nubes del camino de los hombres”. Por último, la ciudad a la que llegan Sancha y Chiyo se comporta también de una manera fantástica. Cuando ambos vagan perdidos por sus calles las fachadas de los edificios se

²⁷ 悲しみや憧れで消せる火ではない。このような火を消しうるのは、ただ火自身の力しかない。

²⁸ すべての生物が獣に去られ、ひからびた名前だけが残り、地上は日を追うて乾燥の一途をたどると。

transforman en muros inexpugnables que además parecen rechazarlos. Un poco más tarde, cuando encuentran una solución a su situación, que Sancha trabaje en la empresa de taxis, en las fachadas surgen de nuevo puertas y ventanas (pp. 308-309). La ciudad parece un ser vivo que responde al estado de ánimo de los personajes. Por tanto, al no haber un único elemento sobrenatural que sea el que desbarate la realidad tal como la conocemos, no podemos identificar el mundo de este relato con el que describen las obras neofantásticas.

En cuanto a la relación de este relato con la literatura del absurdo, podemos señalar una primera similitud. Si bien aparecerán rasgos más claramente propios de la literatura del absurdo en obras posteriores, la atmósfera de este cuento puede recordar por ejemplo a la situación desquiciada de *Final de partida* (1957) de Beckett, cuyos protagonistas viven encerrados en una habitación que es el último reducto de un mundo destruido. En ambos casos se trata de una realidad hostil con características fantásticas que amenaza a los personajes y es el marco de sus desgracias.

En definitiva, el fenómeno que nos permite establecer una relación entre este cuento y el resto de los analizados es la metamorfosis de varios de sus personajes. Las más significativas son las de Sancha y Chiyo. En el caso de Sancha, su primera transformación es la drástica reducción de peso que experimenta cuando sus bestias lo abandonan: “Cuando las bestias, que eran su sustancia, lo abandonaron, él se quedó solo con la vestimenta de su nombre y adquirió el peso exacto de un globo de papel” (p. 299)²⁹. Esto mismo le ocurre en otra ocasión más adelante, cuando se reaviva la humillación que siente por su nombre cuando Chiyo llama así al hierbajo que ha plantado en la ventana (p. 311). Su siguiente metamorfosis la protagonizan más bien sus bestias que, hacia el final del relato, se transforman en su doble (p. 317) y se inmiscuyen en su trabajo y en su vida. Finalmente, la acción de su doble, que quiere separarse definitivamente de él, provoca su última transformación: la desaparición de Sancha ante los ojos de Chiyo (p. 325). Cuando el casero, pasados tres días sin señales de la pareja, tiene una sospecha y

²⁹ 実体である獣に逃げられて、名前という衣裳だけになってしまった彼は、丁度紙風船ほどの重さしか無くなってしまっていた。

va al apartamento, no ve a nadie allí. En un momento le pareció escuchar una voz que decía “¡Sancha!”, pero pensó que sería el ruido que hacía la planta de la ventana al moverse. Sin embargo, “esa voz que hacía mecerse a la planta era de hecho la transformación de Chiyo” (p. 326)³⁰. La mujer termina convertida en su atributo más característico a lo largo del cuento; la mayoría de sus intervenciones se reducen a pronunciar el nombre de Sancha, lo que, dependiendo de la ocasión, provoca distintas consecuencias. Todas estas metamorfosis, si bien presentan una marcada dimensión alegórica, también pueden analizarse desde la perspectiva de lo fantástico nuevo, cuyos postulados hemos descrito, y de la literatura de hipótesis, que defendía el propio Abe. Por una parte, simbolizan la inestabilidad entre los elementos que conforman la personalidad de un individuo y, por otra, consideramos que el fenómeno de la metamorfosis puede entenderse a la vez como un recurso no realista que permite explorar la realidad, que muchas veces reconocemos inestable y sin sentido, de una manera rompedora. El elemento fantástico de la metamorfosis es entonces una invitación a mirar a una realidad latente, en este caso, las bestias que habitan en el interior de cada uno con las que a veces uno puede sentirse a disgusto.

1.3.3. *Capullo rojo*, *La inundación* y *La tiza mágica*

Los siguientes cuentos de metamorfosis, *Capullo rojo* (赤い繭), *La inundación* (洪水) y *La tiza mágica* (魔法のチョーク), se publicaron primeramente en la revista *Ningen* (人間) en diciembre de 1950 bajo el título de “Tres fábulas” (三つの寓話) y un año más tarde se incluyeron en la tercera parte (第三部 赤い繭) del libro *La pared* (壁) junto con un cuarto relato, *La empresa* (事業)³¹. En *Capullo rojo* (ganador del Premio Literatura de Posguerra en 1949) un hombre vagaba por la ciudad al anochecer porque no tenía una casa a la que regresar. Por más que lo pensaba, no conseguía comprender por qué todos poseían una casa menos él. De repente, sintió que algo se había pegado a su pie: un hilo de seda. Al tirar de él, su cuerpo se fue inclinando. Se preguntó si habría cambiado

³⁰ その草にふれて静かにゆれる呼声こそは実はチヨの変身であったのだが・・・

³¹ *La empresa* se había publicado previamente en la revista del grupo *Seiki* (世紀群) con ilustraciones de Teshigahara Hiroshi, como señalamos en el Capítulo 2, y es el único relato de este libro en el que no aparece el motivo de la metamorfosis.

el eje terrestre y el sentido de la fuerza de la gravedad, pero en seguida se dio cuenta de que lo que sucedía era que su pierna se acortaba conforme tiraba del hilo. Tras su pierna izquierda, el hilo siguió por la derecha, luego pasó al tronco, al pecho, a los hombros y todo su cuerpo se fue deshaciendo hasta que desapareció y en su lugar quedó un enorme capullo vacío. Por fin tenía una casa en la que descansar: un capullo iluminado por la luz rojiza del atardecer y en cuyo interior el tiempo estaba suspendido; aunque oscureciera fuera, dentro permanecía esa luz carmesí. Un hombre recogió el capullo y se lo llevó a su casa, donde terminaría en la caja de juguetes de su hijo. En *La inundación* asistimos a la extinción del ser humano por causa de la Segunda Gran Inundación, provocada por la paulatina transformación en líquido (液化) de la clase obrera mundial. Primero se licuaron trabajadores de fábricas, campesinos o presos que fueron provocando pequeños incidentes hasta que llegó un momento en que los ricos y los dirigentes se vieron obligados a huir a zonas elevadas. Estos idearon la construcción de un gran dique de contención, pero los hombres líquidos (液体人間) no actuaban según las leyes de la hidrodinámica. El único que parecía disfrutar de la situación era Noé, que había vuelto a prepararse un arca. Sin embargo, esta vez ni él ni su familia ni sus animales consiguieron salvarse. En *La tiza mágica*, Argón, un pobre pintor acosado por el hambre, un día dibujó comida en la pared de su modesta habitación con una tiza roja y, para su sorpresa y regocijo, esta salió de la pared convertida en realidad. Al día siguiente comprendió que este fenómeno solo se mantenía durante la oscuridad de la noche y entonces resolvió tapiar la ventana y la puerta para que no entrara la luz del sol. Aunque disfrutó de la abundancia unos días, pronto se sintió embargado por una gran preocupación: deseó pintar una ventana, pero se sentía incapaz de decidir cómo era el exterior de su nuevo mundo. Al ver a Miss Japón en un periódico cayó en la cuenta de que ellos dos, como Adán y Eva, debían reconstruir el nuevo mundo. Pintó a la modelo en la pared y esta apareció en la habitación. Sin embargo, ella, desconfiando de Argón, lo convenció para que le diera la mitad de la tiza y con ella dibujó una pistola con la que lo disparó y un martillo con el que liberó la puerta. Con la entrada de la luz del sol, todo lo que Argón había dibujado se esfumó y volvió a ser un dibujo en la pared. El propio Argón se transformó en un dibujo y se le podía escuchar lamentándose de que el mundo no puede reconstruirse con una tiza.

Estas tres fábulas tienen en común la metamorfosis de sus personajes y la situación de aparente normalidad en que esta tiene lugar. En todos los casos, las historias transcurren en contextos que podemos enmarcar en el mundo real. En *Capullo rojo* y *La tiza mágica* el contexto es más limitado, pues se centra en las calles por las que deambula el hombre sin hogar o el apartamento y el barrio de Argón, mientras que en *La inundación* este se extiende al mundo entero, que termina inundado por los hombres líquidos. El mundo descrito en los tres relatos se ve perturbado por un fenómeno, la transformación de sus personajes, que actúa como el único acontecimiento que transgrede las leyes naturales. La metamorfosis es, por tanto, el elemento que convierte a estos relatos en neofantásticos. El alcance de este fenómeno es similar en los dos primeros relatos, ya que solo desaparece el personaje principal (el narrador de *Capullo rojo* se transforma en capullo y Argón, en un dibujo en la pared), mientras que es generalizado en *La inundación*, pues todos los obreros del mundo se transforman en hombres líquidos y por su acción la humanidad entera se extingue ahogada.

Atendiendo una vez más a la función de los textos neofantásticos, ¿qué realidad alternativa tratarán de postular las transgresiones del mundo real de estas tres fábulas? La transformación en “un enorme capullo vacío” (p. 494)³² del desesperado narrador en busca de un hogar propio de *Capullo rojo* puede sugerir el sentimiento de soledad de aquel que ha perdido su patria. Esta interpretación estaría en consonancia con la línea trazada por los primeros escritos de tendencia existencialista de Abe, que comentaremos en el Capítulo 3. Sin embargo, si tenemos en cuenta que el capullo es un lugar en el que el narrador puede al fin descansar sin que nadie lo estorbe (p. 494)³³, este espacio teñido de rojo puede ser también un reducto en el que poder resguardarse. Veremos que la interpretación de Takahashi Tatsuo (2004) del capullo como espacio de resistencia comunista que recogemos en el Capítulo 2 es asimismo perfectamente coherente con la visión neofantástica que proponemos. En *La tiza mágica*, Argón termina convertido en

³² 後に大きな空っぽの繭が残った。

³³ ああ、これでやっと休めるのだ。夕陽が赤々と繭を染めていた。これだけは確実に誰からも妨げられないおれの家だ。

uno de sus dibujos en la pared y su último suspiro, “El mundo no se puede reconstruir con una tiza” (p. 509), y la lágrima que cae de sus ojos da cuenta del trágico final del personaje. Su transformación en una pintura inerte podría aludir a la soledad y la impotencia del que ve frustrados sus intentos de dibujar una nueva realidad alternativa. Argón se creyó con la responsabilidad de Adán, ser el primero de una estirpe que habitaría un mundo nuevo, creado por su tiza mágica, pero todo se ve malogrado por la implacable Eva. Por último, el mundo anegado por la peculiar inundación provocada por los hombres líquidos y la consecuente extinción de la humanidad en *La inundación* puede ser la expresión, en clave neofantástica, de una potente denuncia social que habría sido difícil enunciar en términos realistas debido a la censura de la época. El autor parece advertir del caos que podría provocar una clase obrera mundial unida y coordinada.

Como señala Sasaki Kiichi (2013) en el prólogo de *La pared* (que escribió en 1969), es también notorio el ambiente absurdo que recrean estos relatos. El hombre sin hogar, Argón y los obreros habitan en “el mundo contemporáneo, incierto y absurdo, de ciudades desoladas donde la alienación es lo más común” y este es precisamente “el escenario de sus acciones y de su conciencia, es decir, el lugar de su peregrinaje épico” (p. 265)³⁴. Ante tal desolación, estos personajes se adentran sin reparos en sendas realidades alternativas, un capullo, la llanura que se extiende tras la puerta que dibuja Argón o la vida como ente líquido, y así “conciben las posibilidades infinitas y se les revela la conciencia y la vida” (p. 265)³⁵. Los procesos de transformación que sufren son un elemento más que invita a pensar el mundo como un lugar incierto y absurdo.

1.3.4. *El crimen del señor S. Karma*

El siguiente relato de metamorfosis que escribió Abe, mucho más extenso que los anteriores, es *El crimen del señor S. Karma* (S・カルマ氏の犯罪), que fue publicado por primera vez en febrero de 1951 en la revista *Kindai Bungaku* (近代文学). Cuenta la

³⁴ 頼りなく不安定な、不条理にみちみちた現代の、疎外がまったく普遍化してしまった荒涼たる大都市の世界こそ、安部公房の主人公たちにとっては、ほかならぬ行動と認識の場、すなわち叙事詩的遍歴の場なのである。

³⁵ 彼らに認識力と生活力を発揮させる、無限の可能性をはらんだ仕事になる。

historia de S. Karma, un hombre que despertó una mañana sintiendo un extraño vacío en el pecho. Desayunó más de lo normal, por si era hambre, pero se dio cuenta de que no solo no era eso, sino que además había olvidado su nombre y este se había borrado de todos los lugares donde estaba escrito. Tampoco pudo comprobarlo en su tarjeta de visita porque se había quedado sin ninguna, a pesar de que había encargado unas nuevas hacía poco. Intuía que la sensación de vacío y no recordar su nombre eran dos hechos que estaban relacionados, pero como no era capaz de entender la situación, decidió irse a la oficina. Allí buscó su nombre en los carteles de la recepción: S. Karma. Al leerlo, no experimentó el alivio del que recuerda algo olvidado, pero pensó que sería su nombre. Cuando llegó a su mesa descubrió que ya había alguien allí: su otro yo. Al observarlo con más detenimiento, se dio cuenta de que su otro yo era en realidad su tarjeta de visita. Su otro yo reparó en él y lo llevó a un lugar apartado de la vista de los compañeros. Tras un enfrentamiento entre ambos, S. Karma abandonó la oficina. Estaba desconcertado, pues reconocía que se encontraba en inferioridad de condiciones al haber perdido su nombre. Decidió ir al médico para tratar de averiguar qué era esa sensación de vacío en el pecho.

En la sala de espera ocurrió algo insólito: el vacío de su pecho absorbió el paisaje de una llanura que había en una revista sobre España. Cuando el doctor, una gran sombra negra, lo examinó, ratificó que estaba vacío y además descubrió el paisaje robado de su revista. Lo echó de malas maneras del hospital y S. Karma fue al zoo, pensando que quizá lo consolaría ver animales que tampoco tenían nombre. Allí comprobó que los animales originarios del hábitat de la llanura que acababa de absorber su pecho, como el león, las jirafas o los camellos, se sentían atraídos hacia él. Imaginó que su pecho absorbería también un camello y en ese momento aparecieron la recepcionista del hospital y unos hombres de verde y lo acusaron de querer robar también ese animal. Lo condujeron hasta una sala donde se celebraría un juicio: había que decidir si era culpable o no de haber robado el paisaje y de haber tratado de robar al camello. El jurado, formado por cinco hombres igualmente vestidos de verde (dos juristas, dos filósofos y un matemático) fueron llamando a los distintos testigos y finalmente concluyeron que no podían juzgar a un hombre sin nombre, aunque advirtieron de que el juicio se prolongaría hasta que lo recuperara y que lo seguirían hasta el fin del mundo. S. Karma salió de allí acompañado de la mecanógrafa Y, su compañera de trabajo y mujer de la que se había enamorado,

que fue la única que testificó en su favor durante el juicio. S. Karma quería abandonar el zoo cuanto antes, porque se sentía acosado por los animales, pero Y parecía muy interesada en verlos. Desesperado, S. Karma le propuso que volvieran al día siguiente.

De regreso en su habitación, S. Karma tenía la esperanza de que la tarjeta de visita aparecería en algún momento y entonces podría vencerla. Unas horas más tarde sintió de pronto que su cuerpo se paralizaba y entonces irrumpió la tarjeta, proclamando la revolución e invitando a unirse a todas sus pertenencias. Todos los objetos (las gafas, la pluma, la ropa, los zapatos) cobraron vida y escucharon su cometido: impedir que S. Karma llegara al día siguiente a su cita con la mecanógrafa Y en el zoo. Hartos de su vida como esclavos, accedieron a cumplir la misión.

Por la mañana vino su padre y se comportó de una manera bastante extraña. S. Karma no consiguió que lo ayudara. Cuando se hubo marchado, S. Karma fue incapaz de vestirse y salir de casa a tiempo porque los objetos, que volvieron a cobrar vida, se lo impidieron. Unas horas más tarde, los objetos volvieron a su ser normal y él, a pesar de que ya era tarde, decidió ir al zoo en busca de Y. La encontró en un banco, acompañada de la tarjeta. Tras escuchar su conversación un rato, su ropa cobró autonomía de nuevo y lo condujo hasta la pareja, que se rio de él. S. Karma reparó en que Y era en realidad un maniquí, aunque de apariencia idéntica a la mecanógrafa. Lo dejaron allí, paralizado en la ridícula postura en que lo había puesto su ropa. Poco más tarde, S. Karma salió del zoo y caminando sin rumbo llegó hasta un escaparate que solía observar de pequeño porque estaba enamorado del maniquí que había allí expuesto (era el maniquí de Y). Allí, un maniquí masculino le dio la clave de su situación: debía huir al fin del mundo, porque allí el jurado ya no tendría potestad para condenarlo. También le entregó una invitación a un acto explicativo sobre el viaje hacia el fin del mundo.

S. Karma llegó a un cabaret en cuya puerta el maniquí Y le pidió la entrada y lo condujo por estrechos y oscuros pasillos hasta una sala de aspecto destartado. Bajo una tela apareció un jorobado, que preparó la sala para la conferencia sobre el fin del mundo. Colgó la tela en la pared y montó un proyector. En la improvisada pantalla apareció el título “El fin del mundo” y después la imagen de la llanura que había absorbido S. Karma.

El jorobado cantó una canción sobre el juicio de S. Karma y el fin del mundo. Ante la impaciencia de S. Karma, la película continuó mostrando la misma imagen durante otros treinta minutos y, transcurrido ese tiempo, el jorobado se dispuso a comenzar el discurso. Le ordenó a S. Karma que aplaudiera y, con el sonido de sus palmas, se transformó en un hombre enorme. Entonces explicó que, ahora que la tierra es redonda, el fin del mundo se encuentra en la habitación de cada uno y que para acceder a él solo hay que mirar fijamente la pared. Mientras hablaba, el hombre iba replegándose sobre sí mismo hasta quedar convertido en una especie de ensaimada. Cuando terminó de hablar, en la pantalla se proyectó la imagen de la habitación de S. Karma. El señor ensaimada, reducido ya únicamente a su voz, le ordenó que entrara en ella y él atravesó la pantalla empujado por los hombres de verde (que no habían dejado de seguirlo desde el juicio).

Dentro de la habitación, absorbió la pared con su pecho y después se vio en la inmensa llanura, en la que se extendía una pared que crecía sin parar. Rodeó la pared y había una puerta. La atravesó y tras bajar unas escaleras llegó a un bar. Allí había un retrato de Y, mitad maniquí, mitad mecanógrafa, y un informe del juicio: habían resuelto investigar científicamente la naturaleza de la pared. Entonces sonó el teléfono. El profesor Urbano se presentó como jefe del Grupo de Investigación de la Pared Creciente y le anunció que se dirigía hacia allí. La intención del grupo era investigar de manera científica, minuciosa y con lógica. Apareció por detrás de él Y, mitad maniquí mitad mujer, y lo invitó a bailar. Poco después llegó el Grupo de Investigación, que estaba formado únicamente por el profesor, que tenía la apariencia del padre de S. Karma, y el doctor oscuro que lo examinó al principio. Pretendían diseccionar a S. Karma para observar la pared de su pecho, pero este consiguió disuadirlos ofreciéndoles guiarlos hasta la pared. Salieron por la puerta, pero ya no estaban ni las escaleras ni la llanura, sino de nuevo su habitación. Entonces el doctor recordó el pasaje de la Biblia que dice que es más fácil que un camello atraviese el ojo de una aguja que un rico entre en el reino de los cielos y decidieron encargar un camello al zoo, que llegó en seguida. El profesor Urbano subió al camello y atravesó el ojo de S. Karma. Se vio inmerso en una gran inundación (al parecer S. Karma estaba llorando) y, aunque apareció la momia de Noé en su arca, estuvo a punto de morir ahogado porque el barco se hundió. El doctor ordenó a S. Karma que estornudara y el profesor salió cubierto de mocos. Ambos se rindieron, reconociendo que habían topado

con el límite de la ciencia, y se marcharon. Entonces S. Karma se transformó en una pared que crecía sin cesar.

Este relato es, como hemos visto, mucho más complejo y enrevesado que los anteriores entre otras razones porque, a diferencia de aquellos, en que la metamorfosis era el único elemento fantástico, en este caso hay varios acontecimientos extraños. Los fenómenos fantásticos se van sucediendo a raíz de la pérdida del nombre del personaje principal: su tarjeta se transforma en su otro yo, sus objetos cobran vida, su pecho absorbe cosas, la mecanógrafa Y es suplantada por un maniquí, un maniquí le habla, un jorobado sufre varias transformaciones mientras habla... La metamorfosis de S. Karma es el último de esta serie de hechos fantásticos que están relacionados entre sí. En cuanto al contexto en que se desarrollan los hechos, este relato también difiere de los anteriores. La narración comienza en el mundo real, en el que Karma tiene un trabajo, acude al médico para tratar de comprender qué le pasa o va al zoo para buscar consuelo. Sin embargo, el personaje se adentra en una realidad extraña tras atravesar la pantalla al final de la conferencia sobre el fin del mundo. S. Karma se encuentra en la llanura que había absorbido su pecho, en la que crece la pared de su habitación, que también acaba de absorber. En esta dimensión el profesor es capaz de adentrarse en su cuerpo subido a un camello. Es muy significativo también que el paso a esta nueva realidad coincide con un cambio en la voz narrativa: S. Karma, que hasta ahora narraba su historia en primera persona, pasa a ser “él” (彼) (y solo recupera su voz en primera persona, después de transformarse en pared, en las dos últimas frases del relato).

Para comprender estas transgresiones, que parecen alejarse del concepto de lo neofantástico que venimos describiendo, resultan muy ilustrativas las palabras del propio Abe. En una entrevista con Nancy S. Hardin en 1974 declaró que este relato lo escribió bajo la influencia de Lewis Carroll, no de Kafka (p. 450), y unos años más tarde afirmó en su ensayo “La vida de Kafka” (カフカの生命, 1980): “Me han dicho que *El crimen del señor S. Karma* tiene mucho en común con Kafka, pero en realidad en esa novela la influencia de Lewis Carroll es mucho mayor. Quizá tiene puntos en común con Kafka, pero

también tiene diferencias” (p. 60)³⁶. Al igual que Alicia se adentra en el País de las Maravillas, S. Karma lo hace en el mundo interior de su pecho. En un ensayo anterior, “El antimundo del fin del universo” (宇宙の果ての反世界, 1961), Abe reflexiona sobre esta obra del autor británico. Para Abe, el antimundo, a pesar de lo que pueda parecer, evoca en la mayoría de los casos algo familiar y no es más que una analogía del “concepto contrario” (p. 181)³⁷. Pone como ejemplo *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, que describe un mundo donde todo está del revés y que sugiere que en el antimundo existe un contrario del mundo, del universo y de la Tierra (p. 182). Sin embargo, Abe declara que su intención es ir más allá y explica en este ensayo que aspira a un nuevo concepto de anti en el que apenas se reconozca ya al concepto contrario; él pretende más bien sugerir isómeros, que son cuerpos que, con igual composición química, tienen distintas propiedades físicas. No quiere caer en la simpleza de los conceptos contrarios a la manera del mundo de Alicia porque considera que hay que reflexionar mucho más sobre la complejidad de los contrarios. Pone también como ejemplo una frase de Cocteau, que decía que el reverso de un guante sigue siendo un guante, pero Abe opina que, en el mundo actual, político, nadie puede asegurar que el reverso de un guante no pueda convertirse en un arma (p. 182). Esta intención de Abe coincide con el planteamiento teórico del género neofantástico que, como hemos dicho, busca una nueva manera de mirar a la realidad. En este relato los elementos fantásticos conforman una realidad diferente (no contraria) al mundo real; el mundo más allá de la pantalla no tiene propiedades opuestas al mundo de más acá, más bien parece regirse por una lógica onírica. Es cierto que presenta una variación importante con respecto a las obras propiamente neofantásticas, en las que hay un único elemento que trastoca la realidad de los personajes, pero los elementos fantásticos de *El crimen del señor S. Karma* cumplen la misma función ya descrita de denunciar que una realidad más allá es posible. La siguiente reflexión de Sakai también apunta en esta dirección:

³⁶ 『壁—S・カルマ氏の犯罪』を書いて、カフカと共通点があると言われたけれど、実はあの作品ルイス・キャロルの影響の方が強い。カフカとの共通点もあるだろうけれど相違点もある。

³⁷ 反世界という言葉がさそい出す夢の内容は、しばしば卑近な、反対概念のアナロジーにすぎない場合が多い。

Al leer sus obras, se tiene la impresión de que Abe parte de la premisa de que este mundo físico, sólido y concreto ha dejado de ser real porque tenemos conciencia de que existe una irrealidad más real que la realidad misma. (...) Esta lógica paradójica (llamémosla así), que tiene sus antecedentes en la filosofía de Lao-tzu y Chuang-tzu es, coincidentemente, la conciencia de que es imposible concebir la realidad si no se abarcan los contrarios: el bien y el mal, la vida y la muerte, la posesión y la pérdida, y de que en esta relación recíproca y simultánea se halla implícita la posibilidad de apertura hacia un mundo diferente. (Sakai, 1968, p. 107).

Otra variación que presenta *El crimen del señor S. Karma*, y que veremos igualmente en *El tanuki de la Torre de Babel*, es la introducción de situaciones absurdas. El juicio es el primer ejemplo: tanto el motivo de la acusación, como los miembros del jurado, sus argumentaciones, el momento en que uno de ellos muere allí mismo para resucitar un poco después o la manera en que termina, con los cinco escondidos debajo de la mesa, no tiene ningún sentido. Tampoco lo tienen las canciones del jorobado ni la manera de actuar del Grupo de Investigación de la Pared Creciente, cuyo subjefe, el profesor, se empeña en pasar lista cuando llega el doctor a pesar de ser ellos dos los únicos miembros. Esta serie de situaciones delirantes y el propio transcurrir de la historia avanza a la manera de la “sucesión de imágenes” que describíamos en el apartado 1.1.2.2.a, sin un hilo conductor lógico o realista. S. Karma va de casa a la oficina, de la oficina al médico, del médico al zoo y de allí a la conferencia del fin del mundo motivado por reflexiones que escapan a la lógica común. Por esto, podríamos describirlo tanto a él como al doctor, a la recepcionista del hospital, a los testigos o al jorobado como “personajes incomprensibles” al estilo de las obras del absurdo (1.1.2.2.c). La manera de actuar de todos ellos resulta grotesca y enigmática. Quizá por este motivo la obra no fue aceptada por algunos críticos. De hecho, Uno Kōji, uno de los miembros del jurado que le otorgó a Abe el premio Akutagawa por *La pared*, dijo no entender nada de este relato:

Es una novela incomprensible. Si uno tiene la paciencia de llegar hasta el final, alcanza a entender un poco (realmente un poco) de lo que el autor ha querido decir... La única parte tolerable de estas 200 tediosas páginas, es el pasaje en que el protagonista pierde su “nombre” y con él su identidad... Esta obra recuerda demasiado a *La nariz* de Gogol... también se asemeja a un cuento de Maupassant... aunque la diferencia entre estos autores y Abe consiste en que mientras aquellos (Gogol, Maupassant) utilizan una descripción realista y

convinciente pese a tratarse de relatos fantásticos, *La pared* de Abe quiere aparentar algo y en realidad no es nada... No convence... y hasta parece estúpida. (Citado por Sakai, 1968, p. 105).

Nosotros preferimos acercarnos a este relato desde la perspectiva que propone Esslin para estudiar las obras de teatro del absurdo y consideramos que Abe trató de plasmar la angustia metafísica del mundo desquiciado en el que vivimos haciendo uso de recursos absurdos. Sasaki Kiichi (2013) y Sakai (1968) coinciden también en identificar en las obras de Abe la representación de un mundo desprovisto de certezas. Ambos señalan que en Abe no hay nostalgia por lo perdido porque él nunca creyó en un mundo seguro. Sasaki lo explicó así en el epílogo de *La pared*:

“No sentir nostalgia por el nombre perdido determina el destino de sus personajes. Con una sumisión infantil aceptan con franqueza su extraño estado de incertidumbre y con una curiosidad infantil fijan la vista en el misterioso mundo. Mirando fijamente a la pared o adentrándose en la infinita llanura, conciben las posibilidades infinitas y se les revela la conciencia y la vida”.

Es decir, el mundo contemporáneo, incierto y absurdo, de ciudades desoladas donde la alienación es lo más común es para los personajes de Abe el escenario de sus acciones y de su conciencia, es decir, el lugar de su peregrinaje épico. El mundo y el vacío, nuestro interior y nuestro vacío, o el mundo y nuestro interior, están encerrados por una dura pared y, al mismo tiempo, el mundo y nuestro interior miran hacia el futuro (únicamente hacia el futuro) y albergan un sinfín de posibilidades. (佐々木, 2013, pp. 264-265)³⁸.

³⁸ 「失われた名前にたいする郷愁を感じようにも感じようのない状態が、彼の独特な主人公たちのその後の運命を規定する。彼らはいずれも、幼児のような素直さで、奇妙な自分の不安定な状態を率直に受入れ、幼児のような好奇心をもって、謎をはらんだ不思議の国に眼をこらす。そして壁を凝視すること、あるいは果てなき曠野を旅することと云っても同じことだが、それが彼らに認識力と生活力を発揮させる、無限の可能性をはらんだ仕事になる」
つまり、頼りなく不安定な、不条理にみちみちた現代の、疎外がまったく普遍化してしまった荒涼たる大都市の世界こそ、安部公房の主人公たちにとっては、ほかならぬ行動と認識の場、すなわち叙事詩的遍歴の場なのである。世界も空虚も、自我の内部も空虚も—あるいは世界も自我の内部も、ともに固い壁で閉ざされている—ということは、同時に世界も自我の内部もともに未来に向かって（未来に向かってのみ）無限の可能性をはらんでいる場であり（...）。

1.3.5. *El tanuki de la Torre de Babel*

El tanuki de la Torre de Babel (バベルの塔の狸) se publicó en mayo de 1951 en la revista *Ningen* (人間) antes de formar parte del libro *La pared*, junto con los relatos ya comentados. En cuanto a su estructura, presenta una notable peculiaridad con respecto al resto de relatos de metamorfosis: la narración está dividida en capítulos (once en total) que llevan un título que anticipa lo que va a ocurrir³⁹. A modo de resumen, K. Anten es un pobre poeta que narra en primera persona lo que le sucedió una mañana de verano cuando estaba en el Parque P pensando en sus planes imaginarios, como de costumbre. Tenía un cuaderno en el que anotaba sus ideas, sus inventos o sus reflexiones acerca de, por ejemplo, cómo Perseo consiguió vencer a Medusa gracias a que mantuvo su corazón frío ante la belleza de la diosa. También le gustaba mirar las piernas de las mujeres y tratar de descifrar la fórmula matemática de su curvatura. Él deseaba ser como Perseo, es decir, ser sensible a todo, pero sin perder la serenidad ante nada y estaba convencido de que así sería capaz de observar mejor las piernas de las mujeres. K. Anten llamaba a su cuaderno “piel del tanuki no cazado” porque todo lo que anotaba en él eran quimeras o planes incompletos⁴⁰ (p. 86)⁴¹. En estas, apareció un misterioso animal que lo miraba con una extraña sonrisa y que se le acercó hasta colocarse a la altura de su sombra, mordió el suelo, arrancó su sombra y se la llevó. K. Anten se quedó desconcertado, pero pensó que la sombra no era algo tan importante. Sin embargo, en seguida se dio cuenta de que se había vuelto invisible: “Al faltarme la sombra, es natural que desaparezca también el cuerpo, que es la causa de la sombra” (p. 88)⁴². Tras cruzarse con unos chicos, comprendió que solo sus ojos permanecían visibles. Debía regresar a casa en seguida.

³⁹ (一) ぼくは空想しプランを立てる。(二) 奇妙な動物が現れて、ぼくの影を咬くわえて逃げ去ったこと。(三) アパートに帰るまでの出来事。透明になって街々を駆けぬけること。警官隊が出動すること。(四) 影についての考察。旋盤を操る天使たち。(五) 夢。(六) 笑うとらぬ狸。空飛ぶ棺。(七) バベルの塔に入るにはシュール・レアリズムの方法によらなければならぬ。(八) 入塔式。ブルトン先生の代演説。(九) 目玉銀行。(十) 下界展望室。時間彫刻器。美術館。(十一) とらぬ狸に石を投げつけること。

⁴⁰ Se trata de una alusión a la expresión “取らぬ狸の皮算用” que literalmente es “el cálculo de la piel del tejón que aún no se ha cazado” y que analizaremos en el Capítulo 2.

⁴¹ しかしどれ一つとして完結したものはないのでした。要するにすべてが空想でありプランなのでした。それで、ぼくはこの手帳のことを、とらぬ狸の皮と呼んでいました。

⁴² 影がない以上、影の原因である肉体が消えるのも当然でしょう。

Antes de conseguirlo, otra mujer se desmayó al ver sus ojos flotantes y casi le da alcance la policía, que había sido alertada por los chicos de la presencia de un hombre invisible. Por fin a salvo, trató de pensar en su situación. Se le ocurrió que podría llegar a idear la manera de modificar la apariencia los seres humanos quitándoles la sombra y moldeándola, pero lo interrumpieron los gritos de su casera advirtiéndole a los vecinos de que había un hombre invisible; quien lo viera debía intentar matarlo. K. Anten se quedó dormido y soñó que era atacado por un gran número de dobles suyos que se reían; él era un papel con una petición en blanco y sus dobles escribían sobre él la palabra “pena de muerte”.

Cuando despertó se había hecho de noche. Trató de calmarse mirando con su telescopio y vislumbró a lo lejos al animal del parque subido a una caja que se dirigía a él a gran velocidad. La caja resultó ser su propio ataúd y el animal se presentó como “el tanuki no cazado”. El tanuki le explicó que él era producto de los sueños de K. Anten y que gracias a su sombra había alcanzado una existencia independiente. Le contó también que procedía de la Torre de Babel, que es el mundo en que habitan los tanukis de todos los humanos, donde los sueños se hacen realidad. Persuadió a K. Anten de que lo acompañara a la torre diciéndole, entre otras cosas, que él realmente deseaba ir a ese lugar, pues sus inventos y planes imaginarios tenían gran éxito allí.

En el mundo de la Torre de Babel había millones de tanukis que se reían de la misma manera que sus dobles en el sueño. Su tanuki le explicó que hay un tanuki por cada humano y que este depende de los sueños y la imaginación de aquel. Si un tanuki conseguía arrebatarse a su humano la sombra, entonces alcanzaba una existencia independiente y podía acceder al interior de la torre. Ellos iban a pasar. K. Anten advirtió que la torre no tenía puertas: el tanuki le indicó que debían entrar aplicando el método surrealista. Una vez dentro, asistieron a la ceremonia de bienvenida de K. Anten, en la que participaron los tanukis de Dante, Breton, Nietzsche, Li Bai y Toshihshun. Después, el tanuki le anunció el siguiente paso: K. Anten debía desprenderse de sus ojos para que el proceso terminara por completo y lo condujo al Banco de Ojos, que custodiaba la momia de Jehová. Este le explicó que los ojos de los humanos son una amenaza para él y para los tanukis y que por eso ideó la manera de quitárselos y guardarlos en ese banco.

Además, descubrió que la sonrisa era la manera para combatir el efecto dañino de las miradas humanas y se la enseñó a los tanukis para que pudieran hacer frente a los humanos, que tanto lo incomodaban (por eso todos los tanukis sonreían de esa manera extraña). Liberado de sus ojos, K. Anten podría ascender como el vapor hasta el cielo. Sin embargo, K. Anten se resistió y Jehová le indicó al tanuki que le mostrara el mundo de los humanos por última vez. En el observatorio, K. Anten hizo acopio de fuerzas y consiguió neutralizar la sonrisa del tanuki, arrebatándole la máquina que esculpe el tiempo (que él mismo había inventado) y escapar. Llegó hasta el Museo de la Torre de Babel, donde se exponían esculturas de piernas de varios periodos o movimientos artísticos (desde el arte primitivo hasta el surrealismo). En la sala surrealista, se metió por uno de los agujeros con inscripciones de fórmulas de curvaturas de piernas de mujer y, en un recoveco, manipuló la máquina para que lo trasladara al momento antes de que apareciera el tanuki. De vuelta en el parque, consiguió espantar al tanuki antes de que le mordiera la sombra lanzándole piedras y su cuaderno, con el que huyó. K. Anten dejó de ser poeta.

En línea con *El crimen del señor S. Karma*, este relato también presenta una trama compleja en la que entran en juego varios elementos fantásticos. Su protagonista sufre un cambio físico (invisibilidad, frente al vacío de S. Karma) como consecuencia de que le hayan arrebatado un importante atributo de su identidad (su sombra, frente al nombre de S. Karma) y, a raíz de su nueva situación, termina accediendo a un mundo paralelo regido por una lógica onírica. Este último hecho es uno de los elementos que, como ya hemos comentado, refleja la influencia de Lewis Carroll y sus novelas sobre Alicia en estos relatos: S. Karma y K. Anten entran en una realidad fantástica igual que Alicia se adentra en el País de las Maravillas. En *El tanuki de la Torre de Babel* las analogías con las novelas de Carroll son aún más evidentes que en *El crimen del señor S. Karma*. En primer lugar, la estructura de la narración es como la de *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* y *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, al estar dividida en capítulos con títulos que explican lo que va a suceder (ver nota 39). En segundo lugar, hay dos personajes que presentan una clara similitud: el gato sonriente y los tanukis, que también sonríen. En este caso, el texto hace alusión expresa al personaje de Carroll. K. Anten describe así el malestar que le provoca la sonrisa del animal que se acerca por el cielo

subido a una caja, mezclando con ingenio la referencia literaria con sus conocimientos científicos:

Su sonrisa en particular me producía una sensación extraña. Alicia se sorprendió al ver un gato sonreír, si bien Darwin había demostrado que los animales se ríen. Puede que no hubiera nada de misterioso, pero, en cualquier caso, no era una sensación agradable (pp. 97-98)⁴³.

En tercer lugar, todo en la Torre de Babel depende de los sueños de los humanos y, sobre todo, de los de K. Anten, cuyos inventos tienen tanto éxito y han mejorado la vida en la torre, como comenta el tanuki de Breton en su discurso durante la ceremonia de bienvenida (p. 115). Esa lógica onírica que mencionábamos es la que impera en el País de las Maravillas, cuyos elementos y personajes son claras alusiones a la realidad de Alicia, modificados por su imaginación o por su inconsciente. Al final, ambos personajes regresan a la realidad. Alicia despierta de su sueño en el árbol donde su hermana le leía un libro que encontraba tedioso y K. Anten, usando su máquina del tiempo, regresa al parque en el mismo instante en que todo estaba a punto de cambiar. Quizá tampoco es casual el escenario del parque y que el tanuki aparezca tras un árbol de acacia (p. 86 y p. 126).

Teniendo en cuenta el ensayo que citamos en el punto anterior, “El antimundo del fin del universo”, en el que Abe reflexiona sobre las obras de Carroll y sobre los conceptos contrarios, podemos considerar *El tanuki de la Torre de Babel* como otra obra experimental en la que el autor explora los contrarios, que en este caso son el mundo real y el mundo de los sueños. Para ello, Abe utiliza conceptos del surrealismo, como comentaremos en el Capítulo 2. Por otra parte, los “isómeros” que trata de enfrentar, huyendo de la típica concepción de los contrarios, son en este caso los seres humanos y sus correspondientes tanukis, que no son otra cosa que el producto de su imaginación y sus sueños, que se han desarrollado para llevar a cabo, hasta las últimas consecuencias, lo que ellos habían imaginado o soñado.

⁴³ とりわけその笑いはぼくを変な気持ちにさせました。アリスは猫が笑うのを見て驚きましたが、ダーヴィンは獣が笑うことを証明しました。だから不思議はないのかもしれませんが、やはりいい気持ちではありませんでした。

Por último, no queremos dejar de comentar el detalle de la elección del tanuki (o tejón) como personaje que desencadena la trama. Este animal es famoso en el folclore japonés por cambiar de forma con el objetivo de engañar a los humanos. Como recoge el *Diccionario de monstruos y criaturas extrañas del Japón*, “son muchos los casos en que los tejones, al igual que los zorros, se muestran bajo apariencias transformadas. (...) existen tradiciones populares en las que se les presupone la intención de poseer a los hombres” (『日本怪異妖怪大辞典』, p. 352). K. Anten es poseído por su tanuki, que lo conduce a la Torre de Babel persuadiéndolo de que eso es lo que desea en realidad.

1.3.6. *Vida de un poeta*

Vida de un poeta (詩人の生涯) se publicó en octubre de 1951 en la revista *Bungei* (文芸). Presenta numerosas similitudes con varios relatos anteriores, como iremos comentando. Un narrador en tercera persona cuenta los extraños sucesos que ocurrieron en una ciudad. Todo comenzó en un telar donde trabajaba sin descanso una “anciana de treinta y nueve años”. Pasaba tantas horas delante del telar, que su cuerpo parecía estar unido en simbiosis con la máquina, hasta el punto de que llegó a dudar de la relación con su propio interior. Se lamentó de sentirse tan cansada como el algodón (p. 74)⁴⁴. Después de tener este pensamiento, se le acabó el hilo que estaba usando y trató de parar la máquina para poner otro carrete. Sin embargo, la máquina siguió en funcionamiento y tras el hilo tomó su dedo y así, “el cuerpo de la mujer, que se sentía tan cansada como el algodón, fue reblandeciéndose y alargándose desde la punta de sus dedos hasta terminar todo él enrollado en la rueca del telar” (p. 74)⁴⁵. Su hijo, un “joven envejecido” que había sido despedido por repartir panfletos que denunciaban la situación de los trabajadores y que dormía a los pies de su madre, se despertó a tiempo para ver su pie desaparecer dentro de la máquina. Al día siguiente, el joven no pudo evitar que una compañera se llevara la madeja en que se había transformado su madre y que hiciera una chaqueta con

⁴⁴ “私は〈綿〉のように疲れてしまった”。Se trata de una expresión coloquial que comentaremos en el Capítulo 2. La flor del algodón, ligera y blanda, es la imagen de alguien que está casi sin fuerzas, que apenas si se tiene en pie.

⁴⁵ 〈綿〉のように疲れていた彼女の体を、指先から順に、もみほぐし引きのばして車の中に紡ぎこんでしまった。

ella. Cuando estuvo terminada, la mujer salió a tratar de venderla, pero no encontró comprador porque todos allí eran pobres y nadie podía adquirirla. La chaqueta terminó, junto con otras muchas, en el almacén de una casa de empeños. Los almacenes de la ciudad estaban llenos de chaquetas y las calles estaban llenas de pobres que no podían permitírselas. En esto, de los cuerpos de esa gente, aplastados por la pobreza como verduras encurtidas, escaparon sus sueños, almas y deseos, que ascendieron al cielo como gases. Llegó el invierno y los sueños, almas y deseos de los pobres se transformaron en nubes que taparon el sol y que después cristalizaron en forma de nieve. Comenzó a nevar día tras día, mes tras mes, hasta que toda la ciudad quedó en silencio y totalmente cubierta por la nieve. El lugar se paralizó y la gente se fue congelando. Solo resistían los ricos, que sí tenían chaquetas (de importación) y combustible para calentar sus casas, aunque se les iban terminando las provisiones.

Se habían congelado también todos los animales, menos una ratona que vivía en el almacén de chaquetas. Necesitaba preparar una madriguera para el nacimiento de sus crías y comenzó a deshacer una de ellas. La prenda comenzó a sangrar: la ratona había mordido el corazón de la mujer transformada en chaqueta. La chaqueta, teñida de rojo, salió del almacén en el momento en que había dejado de nevar. Se paró frente a un joven que se había congelado en ademán de repartir unos panfletos. Era su hijo. Se colocó sobre el cuerpo del joven envejecido, que comenzó a moverse. Este miró en derredor y comprendió que toda esa nieve eran las palabras olvidadas de los pobres. El joven, convertido en poeta, escribió en el reverso de los panfletos las palabras de la nieve, que eran la voz de los sueños, las almas y los deseos de los pobres. Conforme iba escribiendo, la nieve se iba derritiendo porque, una vez que sus palabras habían sido escuchadas, ya no tenía razón de ser. Llegó la primavera, salió el sol y la ciudad recuperó su actividad. Los almacenes se abrieron y todos los pobres tuvieron una chaqueta. Se gritaban “¡Chaqueta!” unos a otros, como un himno. Los trabajadores volvieron a las fábricas y el joven poeta terminó su labor con el último copo de nieve y desapareció con la última página del poemario.

En este relato advertimos una combinación de elementos que hemos descrito en los apartados anteriores. La historia comienza, como todas las que hemos comentado, en el

mundo real, en este caso, un telar donde una mujer soporta jornadas laborales abusivas. Su situación da un giro el día que usa una expresión coloquial para lamentarse de su situación. Al igual que sucedía en *El tanuki de la Torre de Babel*, donde el animal de la expresión aparece de hecho delante del personaje que lo ha nombrado, la metáfora que emplea la mujer para ilustrar su cansancio se hace realidad y ella misma termina transformada en una madeja de hilo. El resto de la historia se desarrolla de manera muy similar a *La fuga de los sueños* y *La inundación*. El telar donde trabajaba la mujer se encuentra en una ciudad en la que habitan muchos pobres que no pueden comprar las chaquetas que allí se fabrican y que pasan frío en invierno. Sin embargo, en vez de protestar:

Aplastados por la pobreza como verduras en conserva pegadas en el fondo de las barricas de la vida diaria, como berenjenas en salmuera estrujadas, de la piel que recubría sus cuerpos escaparon sus sueños, almas y deseos. Sin dueño, estos flotaron como gases por el aire (p. 77)⁴⁶.

Como ocurría en *La fuga de los sueños* con las bestias de Sancha, las almas de los pobres, que están en una situación desesperada, abandonan sus cuerpos y escapan a la atmósfera en forma de gas que más tarde se condensará en nubes. Además, como sucedía en *La inundación*, donde los obreros transformados en hombres líquidos inundaron todo, las nubes formadas por los sueños, las almas y los deseos de los pobres cristalizan en forma de nieve y cubren la ciudad hasta paralizarla casi por completo. Esta nieve tiene unas propiedades especiales, igual que los hombres líquidos no actuaban según las leyes de la termodinámica. “Es natural que esta nieve, producto de la cristalización de los sueños, las almas y los deseos, sea diferente de la nieve convencional” (p. 78)⁴⁷ y presenta un hermoso aspecto de polvo de porcelana, marfil o coral blanco, es más fría y dura que la nieve normal y cuaja en forma de espadas, plancton o caleidoscopios (p. 78).

⁴⁶ 貧しさにおしひしがれて、生活の樽の底にはりついた漬物、塩づけになって重しをかけられた茄子のように、肉体を包む皮の袋から、夢も魂も願望も流れだしてしまった。それらは持主をなくし、ガスのように空中にただよう。

⁴⁷ 夢や魂や願望が結晶してできた雪が、普通の雪とちがうのは、むしろ当然であったかもしれない。

A partir de la gran nevada, el mundo de este relato, como ocurría con los dos anteriores, queda dominado por un fenómeno fantástico que es la consecuencia de un grave conflicto, de manera que, desde ese punto, el texto adquiere una dimensión alegórica o un ambiente de fábula. Es decir, así como en *La fuga de los sueños* la huida generalizada de las bestias (que salían de los cuerpos por un conflicto identitario) provocaba una devastadora sequía, y en *La inundación* los obreros se rebelaban uniéndose en una poderosa marea, en *Vida de un poeta* la huida generalizada de las almas de los pobres (que abandonan los cuerpos al no poder soportar más la opresión) es la causa de una nevada, intensa y prolongada, que paraliza la ciudad. Este relato presenta por tanto una variación con respecto a los que pueden catalogarse de una manera más inequívoca como neofantásticos, ya que, en lugar de haber un único fenómeno fantástico, hay dos: la metamorfosis de la tejedora en hilo y la metamorfosis de las almas de los pobres en gases, nubes y finalmente, nieve. Si bien comienza como un relato neofantástico (se sitúa en el mundo real en el que irrumpe una presencia sobrenatural), la segunda metamorfosis nos traslada a una realidad que ya no es la del mundo que conocemos. Este segundo escenario, en el que la ciudad se va cubriendo poco a poco de nieve, las ramas de los árboles, los buzones de correos, los nidos que han dejado vacíos los gorriones, los tejados, las calles, las alcantarillas, los puentes, las entradas de los túneles, hasta los almacenes de las casas de empeños... (p. 79) recuerda a un recurso que empleaba uno de los máximos representantes del teatro del absurdo, Ionesco, que comentamos en el punto 1.1.2.1. Como dijimos, una de las imágenes más características de sus obras es el horror de la proliferación, que aplicó, por ejemplo, en *Las sillas*. De igual manera que el escenario de Ionesco se va llenando de sillas vacías, en la ciudad de *Vida de un poeta* se va acumulando la nieve que cae sin cesar hasta paralizarlo todo. Sus habitantes se van congelando también por culpa del creciente frío. La situación llega a tomar un cariz tal que la última acción que parece razonable es la de congelarse por propia iniciativa (p. 80)⁴⁸. Abe nos presenta a unos personajes que se ven enfrentados a un mundo que se ha vuelto loco y expresa ese sinsentido de una manera alegórica en este relato. Los epítetos que describen a los dos personajes principales, “anciana de treinta y nueve años”, “hijo

⁴⁸ 自ら凍ることのみが、理性あるものの最後に残された行為であるかと思われた。

envejecido de la joven anciana” o “joven envejecido”⁴⁹, también contribuyen a crear un ambiente absurdo. Por último, si consideramos el texto en clave neofantástica, igual que ocurría con *La inundación*, la ciudad paralizada por los sueños, las almas y los deseos de los pobres, hasta entonces ignorados, puede ser de nuevo una reivindicación social que Abe prefirió expresar en términos más fantásticos que realistas.

1.3.7. *El palo*

El último cuento que vamos a analizar es *El palo* (棒), que fue publicado en julio de 1955 en la revista *Bungei* (文芸). Trata de un hombre que estaba en la atestada azotea de unos grandes almacenes con sus dos hijos. En un momento, consiguió un pequeño hueco en la barandilla para asomarse a ver el paisaje de la ciudad. Aupó a sus hijos alternativamente, pero estos se aburririeron en seguida. El hombre, quizá por el exceso de humedad, se sentía irascible y a disgusto con los niños. El hijo mayor lo llamó y él, como huyendo, sacó medio cuerpo por la barandilla. De pronto estaba flotando en el aire, comenzó a caer y se transformó en palo: “No sé si fue al caer o cuando topé con el suelo, pero me encontré convertido en un palo” (p. 68)⁵⁰. El palo cayó en una zanja, de donde lo recogió un estudiante que iba acompañado de otro estudiante que vestía como él y tenía sus mismos gestos y de un profesor con gafas y bigote. El profesor advirtió que ese palo sería un excelente material de estudio y los invitó a que lo analizaran, lo juzgaran y decidieran un castigo. Se sentaron y el estudiante de la derecha observó que, debido a su estado, había sido muy utilizado. El estudiante de la izquierda objetó que un palo tan simple no servía para nada. El estudiante de la derecha insistió en que, precisamente por no tener ninguna característica muy marcada, podía valer para muchas cosas y enumeró algunas. El profesor intervino y les dijo que los dos estaban diciendo lo mismo, pero con distintas palabras: “Resumiendo lo que han planteado, este palo fue antes un hombre. Esa es la respuesta necesaria y suficiente en torno a este hombre... Es decir, este palo fue

⁴⁹ 三十九歳の老婆 (p. 74), 若い老婆の老けた息子 (p. 75), 老けた青年 (p. 75).

⁵⁰ Las traducciones de los fragmentos de este cuento son del libro *Historia de las pulgas que viajaron a la luna* (ver bibliografía). 落ちるときそうだったのか、そうなって落ちたのかは、はっきりしないが、気づくと私は一本の棒になっていた (231)。

un palo” (p. 70)⁵¹. Entonces les preguntó por el castigo. El estudiante de la izquierda observó que su misión era juzgar a los muertos. Como los estudiantes tardaban en llegar a una conclusión, el profesor les dijo que era normal que un caso tan común les resultara complicado y concluyó que el mejor castigo era dejarlo ahí para que otros volvieran a usarlo, como cuando estaba vivo. Dejaron el palo en el suelo, que se hundió al estar la tierra mojada, y se perdieron entre el gentío. El palo escuchó a un niño que llamaba a su padre y que bien podría ser su hijo o el hijo de cualquier otro.

Abe escribió dos adaptaciones de este relato, una en 1957, en forma de novela radiofónica, y otra en 1969, en forma de obra de teatro, ambas bajo el título *El hombre que se convirtió en palo* (棒になった男). Estas dos obras comienzan con un palo que cae a la calle desde la azotea de unos grandes almacenes y en ambos casos hay un chico que baja en su busca porque asegura que se trata de su padre. En la novela radiofónica, los personajes de los estudiantes y el profesor son un hombre extraño y su aprendiz, que son en realidad hombres del infierno, y en la obra de teatro son un hombre y una mujer del infierno y ella trabaja bajo la tutela del hombre. El cometido de estos personajes es el mismo en las dos obras: registrar la muerte de los seres humanos y decidir su castigo. En ambas obras se repite el razonamiento del cuento sobre la vida anterior del palo (o del hombre) y se decide el mismo castigo. Como variación, los dos aprendices al principio sienten compasión por el palo y se resisten a dejarlo tal cual en la calle.

Para analizar los rasgos que presenta el relato en cuanto al género literario resulta muy revelador el ensayo “La vanguardia” (アヴァンギャルド, 1959) en el que Abe reflexiona sobre el guion de la novela radiofónica. El escritor admite que sus radionovelas son de una fuerte tendencia anti realista (p. 232)⁵² y pone como ejemplo esta obra. Según dice el escritor, el tema principal de la historia es:

⁵¹つまりこの男は棒だったということになる。そして、それが、この男に関しての必要にして十分な解答なのだ・・・すなわち、この棒は、棒であった (p. 233)。

⁵²なるほど、私の書く放送用ドラマはかなり反写実的な傾向が強い。

La alienación del ser humano en la sociedad contemporánea, en la que un hombre como un palo, cuya única razón de existir es ser usado por otros (el palo es el arquetipo del instrumento), es juzgado desde el exterior precisamente por ser un palo (p. 233)⁵³.

Y continúa diciendo que podría haber tratado el tema de una manera realista a través de un hombre que ha ejecutado fielmente todas las tareas que le habían asignado hasta el día que pierde su capacidad de juzgar hechos por su propia iniciativa y dejan de confiarle tareas. Lo que él creía su felicidad se da cuenta de que era infelicidad (p.233). Sin embargo, concluye: “Pensé que lo más adecuado para tratar este tema era esta imagen de hombre que se transforma en palo, que es irreal, pero que apela a la imaginación” (p. 233)⁵⁴. Estas palabras del propio autor confirman lo que venimos planteando en el análisis de los relatos de metamorfosis. Abe recurrió a elementos fantásticos para elaborar ficciones a través de las que explorar la realidad desde otra perspectiva. En el caso de *El palo*, nos sitúa de nuevo en el contexto del mundo real en el que irrumpe un primer fenómeno sobrenatural. Mediante este hecho extraño pretendía sorprender al lector (o al oyente) para provocar su reflexión.

En el citado ensayo Abe no se refiere a los personajes que se encargan de juzgar al palo y decidir su castigo, sin embargo, podemos decir que siguió el mismo patrón. El profesor y sus alumnos (o los seres del infierno de las obras dramáticas) son los encargados de expresar con palabras el tema del relato: que la única razón de existir de ese hombre es ser usado por otros. Abe quería provocar una situación de máxima alienación usando para ello a personajes ajenos que juzgaran al hombre desde una posición totalmente externa. En el relato no queda clara su naturaleza, pues lo único que sabemos es lo que dicen los estudiantes: que han visto seres humanos en la sala de muestras (p. 71), que su “razón de ser consiste en juzgar a los muertos” (p. 71) o que: “El tribunal mundano solo juzga a un pequeño porcentaje de seres humanos, mientras que nosotros tenemos que

⁵³ 他人から使用されることでしか存在理由をもたない、棒のような男（棒は道具の原型である）、棒であるということ自体によって、内部から罰せられるものだという、現代社会における人間疎外をえがいたものだ。

⁵⁴ 私にはやはり、人間が棒になるという、この非現実的だがしかし想像力に訴えてくるイメージが、テーマの展開に一番ふさわしく思われたからなのだ。

juzgarlos a todos, a menos que sean inmortales” (p. 72)⁵⁵. Lo único que podemos deducir es que no son seres humanos. En las dos obras posteriores son, como hemos dicho, seres del infierno.

Finalmente, analizaremos la relación de este cuento con la literatura del absurdo. Si bien los rasgos de este género eran más notorios en otros relatos, en este caso también podemos destacar un episodio absurdo que además tiene lugar en un momento crucial de la trama. Se trata de la sentencia del profesor cuando trata de reconducir las reflexiones de sus estudiantes, que ya hemos citado: “Resumiendo lo que han planteado, este palo fue antes un hombre. Esa es la respuesta necesaria y suficiente en torno a este hombre... Es decir, este palo fue un palo” (p. 70). El profesor expresa dos conclusiones opuestas, lo que resulta ilógico y absurdo. La manera de razonar de este personaje, que guía a los otros dos, pone de manifiesto la presencia de un mundo loco y el hecho de que el castigo de ese hombre transformado en palo quede a su merced resulta aún más inquietante.

En el punto 1.1.2.1 señalamos que Abe fue uno de los autores japoneses que contribuyó a la introducción del teatro del absurdo en Japón y creemos que este relato, que fue el germen de una novela radiofónica y de una obra de teatro, es una pieza precursora porque Abe presenta en ella unas primeras ideas que desarrollará posteriormente y que culminarían años más tarde en una obra de teatro que podemos catalogar como absurda. Sin entrar en muchos detalles sobre la obra de teatro de 1969, queremos identificar algunas de las características que especificamos en el punto 1.1.2.2. que nos permiten calificarla como tal. En primer lugar, un hombre y una mujer locos (フーテン男 y フーテン女) recogen el palo que ha caído de la azotea y el hombre y la mujer del infierno se ven obligados a comprárselo para poder llevar a cabo su misión de juzgarlo y darle un castigo. Estos dos personajes hablan entre ellos varias veces, al margen de la conversación que están manteniendo con los hombres del infierno, para hablar de

⁵⁵ 地上の法廷は、人間の何パーセントかを裁けばいい。しかし、われわれは、不死の人間が現われでもしないかぎりこのすべてを裁かなければならないのです (p. 234)。

asuntos que no guardan ninguna relación con lo que está ocurriendo. Por ejemplo, cuando están discutiendo con los hombres del infierno sobre su intención con respecto al palo, de pronto la mujer loca le pide al hombre loco que le dé un beso. Este se niega y entonces ella le pide que le rasque la espalda con el palo (pp. 224-225). Después de esto comienzan a negociar el precio del palo y de repente el hombre loco le pregunta a la mujer loca si tiene hermanos y empiezan a hablar de sus nombres, que son bastante ridículos. Estos dos personajes, a través de sus actos y conversaciones alocadas, introducen una serie de imágenes poéticas de manera que la obra, más que en una secuencia de hechos narrados, avanza en una sucesión de imágenes, como comentábamos que sucede en las obras absurdas en el apartado 1.1.2.2.a. En segundo lugar, hay que señalar la manera de razonar de los personajes de la obra, que ya se anticipaba en el relato con la sentencia del profesor, que se aparta de la argumentación lógica y el lenguaje discursivo, como comentábamos en 1.1.2.2.b a propósito del uso particular del lenguaje en este tipo de obras. Esto lo vemos cuando la mujer loca reflexiona sobre la palabra “mañana”, que se convierte en hoy cuando llega el mañana y que, al mismo tiempo, después de mañana, vuelve mañana otra vez (p. 226). Este razonamiento recuerda a la reflexión en torno a la palabra “abuela” en la obra *La lección* de Ionesco que comentábamos en dicho apartado. En tercer lugar, las motivaciones y actos de estos dos personajes resultan incomprensibles, como dijimos en 1.1.2.2.c que ocurre con los personajes de las obras del absurdo. En definitiva, si comparáramos la relación entre el cuento *El palo* y la obra *El hombre que se convirtió en palo* con el proceso de pintar un cuadro, podríamos decir que el cuento representa un boceto en el que Abe trazó unas primeras pinceladas (algunas de ellas absurdas) y que más tarde pintó un cuadro lleno de color (y de elementos absurdos) a partir de aquel.

1.4. Conclusiones

Como hemos visto, el motivo de la metamorfosis marcó un primer cambio significativo en las obras de Abe, que pasaron de ser textos densos, en los que los personajes, desde un contexto realista, reflexionan en primera persona o a través de un narrador sobre cuestiones filosóficas, a textos de un ritmo más ligero, en los que aparecen elementos irreales, que plantean cuestiones igualmente profundas pero esta vez a través de un código o filtro fantástico. La metamorfosis fue uno de los primeros elementos fantásticos

que Abe introdujo en sus obras y por tanto podemos afirmar que desempeña un papel germinal en su primera búsqueda estilística y en la posterior evolución de su obra literaria.

Tras leer los relatos de metamorfosis y los ensayos citados, hemos comprobado que Abe no recurrió a lo fantástico tradicional, creando mundos totalmente fantásticos en los que los personajes actúan en entornos ajenos al lector, sino que, desde una perspectiva más contemporánea, hizo experimentar a sus personajes, hombres comunes y muchas veces anónimos, situaciones irreales puntuales o deambular por una realidad muy similar al mundo natural pero que en ocasiones se torna extraña. Para Abe la fantasía no era una excusa para huir de la realidad, sino una puerta a través de la que mirarla de frente (como expresó en “Aparición de un muerto”); era unas gafas nuevas que permiten ver el mundo que no resulta evidente a simple vista (como dijo en “Cómo escribir la actualidad”). Así, a través del fenómeno de la metamorfosis planteó cuestiones tan dispares como el dilema de conformarse o no con la propia identidad o el propio destino (*Dendrocacalia*), la inestabilidad del yo (*La fuga de los sueños*), la soledad por perder la patria o el hecho de hallar un refugio (*Capullo rojo*), la soledad del artista que trata de cambiar el mundo (*La tiza mágica*), la denuncia social (*La inundación* o *Vida de un poeta*), la exploración del concepto de antimundo (*El crimen del señor S. Karma* o *El tanuki de la Torre de Babel*) o la alienación del hombre en la sociedad contemporánea (*El palo*). La incursión de Abe en lo neofantástico (que él entendía como la inclusión de varios elementos irreales en un contexto real) es consecuencia de su búsqueda expresiva, que perseguía un método que le permitiera por un lado explorar la realidad y, por otro, transmitir su mensaje de una manera más eficaz de la que le proporcionaban los códigos estrictamente realistas. El uso de elementos fantásticos que perturban el mundo cotidiano, como el fenómeno de la metamorfosis, le permitió, por un lado, crear hipótesis nuevas y, por otro, implicar al lector en el descubrimiento de la realidad que se intuye más allá e invitarlo a buscar significados ocultos a simple vista.

Asimismo, hemos constatado que los relatos de metamorfosis no pueden categorizarse como pertenecientes a un único género, sino que presentan rasgos propios de obras neofantásticas, absurdas, alegóricas, o de obras concretas como las de Lewis Carroll. Este eclecticismo es de nuevo una característica que observamos en la obra posterior de Abe

y que tiene su origen en los relatos de esta época y, en concreto, en los de metamorfosis. Sin entrar en mucho detalle, puesto que se sale del marco de estudio que nos hemos fijado, vamos a mencionar algunas obras de teatro y novelas en las que podemos identificar elementos de varios géneros literarios. En cuanto a las primeras, nos hemos referido a los personajes irreales y los rasgos absurdos de *Aquí está el fantasma* (1959) y *El hombre que se convirtió en palo* (1969)⁵⁶. En sus novelas, formato que ocupó su producción narrativa a partir de *La mujer de la arena* (1962), que se sitúan en el mundo real, es decir, regido por las leyes naturales, también encontramos elementos que hemos descrito en estos cuentos. En el contexto de esta tesis destacan *El mapa calcinado* (燃えつきた地図, 1967) y *Encuentros secretos* (密会, 1977), porque precisamente aparecen casos de metamorfosis. En la primera, un detective privado sigue la pista de un hombre desaparecido con el que se va identificando progresivamente hasta que termina confundiendo su propia identidad con la de él. Al final de la novela el detective no es capaz de recordar su propio nombre a la vez que siente una poderosa arcada y el texto deja sin resolver si el detective se ha convertido en el desaparecido o si ha sufrido la misma suerte que su cliente y ya no será capaz de regresar a su casa. En *Encuentros secretos*, un hombre debe buscar a su mujer desaparecida en un misterioso hospital en el que hay pacientes con extrañas enfermedades, como una niña de trece años cuyos huesos se encogen y que le cuenta la historia de su madre, que murió de “algodonosis”, es decir, porque su interior se fue transformando poco a poco en algodón.

Sus novelas también presentan rasgos de otros géneros que no hemos mencionado hasta ahora. Por ejemplo, la citada *El mapa calcinado* es una novela policiaca con rasgos de novela negra o *hard-boiled*, (género que Abe conocía y apreciaba, como expresó en el coloquio “Hard-boiled - El ojo de la realidad” (ハード・ボイルド—現在の目, 1957)). Y no podemos dejar de mencionar la conocida faceta de Abe como escritor de ciencia ficción (que él entendía como otro tipo de “literatura de hipótesis”, como explicó en su

⁵⁶ En cuanto a su producción dramática también es relevante señalar que Abe introdujo elementos del musical en sus obras de teatro, como explica en el citado ensayo “Nueva aparición de un muerto”. Por ejemplo, en *Aquí está el fantasma* hay un coro de ciudadanos y en *El hombre que se convirtió en palo* el hombre y la mujer del infierno resumen en canciones lo que está sucediendo en la trama.

ensayo “La ciencia ficción para mí” (ぼくのSF観, 1963)). Escribió numerosos relatos en los que se plantean hipótesis futuristas o complejas teorías basadas en postulados científicos y médicos, que también aparecen en sus novelas. En este sentido destacamos por ejemplo el caso de *La Cuarta Edad Interglaciaria* (第四間氷期, 1959), que presenta elementos tanto de novela policiaca (dos científicos se ven implicados en la trama de un asesinato por casualidad), como de ciencia ficción (un experimento para crear hombres acuáticos, capaces de sobrevivir en el mundo tras los drásticos cambios del clima que está provocando la subida del nivel del mar).

En definitiva, podemos afirmar que el patrón de los cuentos de metamorfosis que hemos descrito en este capítulo (escritos entre 1948 y 1955), es decir, relatos que, por un lado, en principio se sitúan en el contexto del mundo real con las leyes naturales tal como lo conocemos en el que irrumpen uno o varios elementos fantásticos y, por otro, textos que presentan una combinación de rasgos de varios géneros literarios, aparece por primera vez en sus cuentos de metamorfosis y se convierte en un rasgo característico de la literatura de Abe al repetirse en su obra posterior. Además, en todos ellos hemos identificado la función de los textos neofantásticos, que coincide con la finalidad de las obras de teatro del absurdo, que es plantear la posible anormalidad de la realidad y denunciar el sinsentido del mundo en que habita el hombre, que es igual de absurdo que este.

2 LA METAMORFOSIS COMO RECURSO VANGUARDISTA

“¡La revolución en el arte debe ser el arte de la revolución!”

Abe Kōbō

Abe Kōbō fue uno de los autores centrales del movimiento vanguardista en Japón y por tanto son numerosos los estudios que analizan sus obras y su pensamiento destacando la influencia que autores y obras relacionados con esta corriente ejercieron sobre él. En nuestro estudio, nos centraremos en sus cuentos de metamorfosis con los siguientes objetivos. Por un lado, queremos resaltar la importancia de este recurso temático en dicho movimiento. Se verá que Abe encontró en la metamorfosis una figura a través de la cual expresar el impacto estético de las vanguardias en el lenguaje experimental y en las formas renovadoras de la literatura. Se demostrará que la metamorfosis es un ejemplo práctico y concreto de experimentación vanguardista, cuyo planteamiento ideológico se sintetiza claramente en los procesos de metamorfosis tal y como los presentó y desarrolló Abe. Lejos de quedarse en el afán rompedor de las vanguardias, para el autor la metamorfosis es también un recurso constructivo a través del que crear un puente de acceso a otra realidad. Para él la literatura era un método de búsqueda, de acceder a esa realidad *otra* que permanece latente y la metamorfosis abría una vía de exploración.

Por otro lado, a través de estos cuentos podremos analizar la contribución original del escritor, que tenía un concepto particular de las vanguardias. Abe reconoció la aportación clave de las vanguardias, y en concreto del surrealismo, a las artes y al pensamiento contemporáneos, que consiguieron romper con lo tradicional y que permitieron explorar la realidad de una manera novedosa a través de nuevas formas de asociación. Sin embargo, su adscripción a este movimiento no fue ingenua y pasó por una profunda reflexión crítica. Su actividad literaria comenzó un par de décadas después del apogeo surrealista en Francia y, a pesar de que compartía sus postulados, también señaló sus

deficiencias y, lo que es más importante, formuló hipótesis para superarlas que aplicó en sus obras.

2.1. Las vanguardias artísticas en Japón

2.1.1. La vanguardia artística de preguerra

La apertura ideológica que se vivió en Japón desde finales de la Era Meiji y durante la Era Taishō dio paso también a la llegada de las vanguardias artísticas europeas. Fueron varios los escritores y artistas que introdujeron sus postulados y que comenzaron a producir un arte vanguardista japonés. Veamos brevemente en qué consistieron algunos de estos primeros acercamientos por parte de poetas, pintores y novelistas y las principales causas de su pronta desaparición.

En la década de 1920 había varios artistas japoneses residiendo en París, donde el arte oriental estaba de moda, la mayoría becados por el gobierno japonés, con el objetivo de formarse en el conocimiento de la pintura occidental en el extranjero. Los más conocidos entonces eran Fujita Tsuguharu, también llamado Leonard Fujita, Maeda Kanji, Saeki Yūzō, Satomi Katsuzō, o Fukuzawa Ichirō (福沢一郎, 1898-1992) y Kawaguchi Kigai, “estos dos últimos dentro de una marcada tendencia surrealista que tuvo un gran impacto en Japón” (Cabañas, 2000, p. 13). Fukuzawa fue uno de los pioneros y el crítico y pintor Segi Shin’ichi (瀬木慎一, 1931-2011) le atribuye el liderazgo del primer grupo solvente de artistas vanguardistas, el Club de Artistas de Vanguardia (アヴァン・ガルド芸術家クラブ), que se formó en 1936 en torno al pintor, que se había empapado de la corriente surrealista durante su estancia en París entre 1924 y 1931 (瀬木, 2000, 129-130). Otro de los grandes protagonistas fue Takiguchi Shūzō (瀧口修造, 1903-1979), poeta, pintor y crítico de arte, que, según Pilar Cabañas (2000), “fue el principal artista japonés implicado en la introducción del surrealismo en Japón” (p. 86). Su aportación fue clave para el mundo del arte en general, a través de su traducción, publicada en 1930, de *El surrealismo y la pintura* (*Le Surréalisme et la peinture*, 1928) de Breton. Como indica Cabañas, “si bien se puede decir que el surrealismo era conocido en Japón desde 1925,

el impulso definitivo se lo dio la difusión de este libro en versión japonesa” (p. 88). Hay que destacar también su libro *El arte moderno* (近代芸術, 1938), “obra en la que da los primeros pasos para reencontrar a través de las tradiciones poéticas y artísticas inspiradas en el zen tales como el *nō*, el *haiku*, el *ikebana*, o el diseño de jardines, la ‘surrealidad’, que considera una categoría de carácter universal” (Cabañas, 2000, p. 88). Takiguchi también promovió la creación del grupo Club de Artistas de Vanguardia que, según Cabañas, “pretendía mantener en contacto el conjunto de pequeños grupos de artistas que se habían ido formando” (p. 87). Un año después colaboró con Yamanaka Chirū, Paul Éluard, George Huguet y Roland Penrose en la organización de la Exposición Internacional del Surrealismo, que se inauguró en Tokio y viajó a Kyoto, Osaka y Nagoya (p. 87). En los años siguientes el movimiento surrealista siguió creciendo y en 1938 se creó una sección dentro del grupo Nikakai (二科会) denominada Sala vanguardista (前衛室) formada por los pintores Yoshihara Jirō (吉原治郎), Nambata Tatsuo (難波田龍起) y Katsura Yuki (桂ゆき), entre otros, que organizaron diversas exposiciones. Muchos de ellos se movían entre el arte abstracto y el surrealista (足立, 2014, p. 293).

Otro de los pioneros en adentrarse en el surrealismo fue Okamoto Tarō (岡本太郎, 1911-1996), que residió en París desde 1930, donde primero colaboró con el grupo *Abstraction-Création* y que más tarde, a través de André Breton se inclinó hacia el surrealismo (en Japón, desarrollaría su carrera a partir de la posguerra). Okamoto es un claro ejemplo de la especial asimilación de las vanguardias en Japón, donde, a diferencia de en Europa, el arte abstracto y el movimiento surrealista se dieron de una manera conjunta. Los artistas japoneses adaptaron ambos movimientos a su propia situación, hicieron una selección propia y trataron de construir una pintura fantástica original (足立, 2014, pp. 292-293).

Sin embargo, el movimiento vanguardista desapareció prácticamente a los pocos años acosado por la represión política y el posterior estallido de la guerra (瀬木, 2000, p. 135).

Muchos artistas fueron perseguidos y algunos de ellos fueron arrestados, como les ocurrió a Takiguchi y a su amigo Fukuzawa, que pasaron ocho meses en prisión en 1941 (Cabañas, 2000, p. 88). Obligados por la situación política y social, la mayoría de los artistas se vio forzada a abandonar las técnicas abstractas para producir obras realistas y de apoyo a la causa militar (足立, 2014, p. 293). En 1939 se creó la Gran Asociación Artística del Japón (第日本美術協会) y comenzó un género de pintura, exclusivo del caso japonés, denominado Pintura de guerra (戦争画) (足立, 2014, p. 296).

En el ámbito de la poesía, uno de los pioneros fue Hirato Renkichi (平戸廉吉, 1894-1922), que publicó varios poemas de marcada influencia futurista en la revista *Poetas japoneses* (日本詩人). Uno de los más representativos es *Pájaro en vuelo* (飛鳥, 1921) en el que, combinando diferentes tipos de letra dispuestos en diversas posiciones pretendía evocar el vuelo de un pájaro. Sus poemas experimentales y su panfleto *Manifiesto del Movimiento Futurista de Japón* (日本未来派宣言運動, publicado en el mismo año) calaron en los poetas de la época. Los poemas dadaístas de Takahashi Shinkichi (高橋新吉, 1901-1987) también tuvieron bastante repercusión (柳田, 1996, pp. 14-18).

Destacan asimismo dos grupos multidisciplinarios muy relacionados entre sí: *Mavo* (マヴオ) y *Sanka* (三科). Los integrantes de *Mavo*, que estuvo activo desde 1923 hasta 1925, aplicaron los principios dadaístas en diversas disciplinas (poesía, teatro, pintura, diseño, escultura o danza). *Sanka*, por su parte, expuso los trabajos de los más extravagantes iconoclastas de entonces desde mediados de 1920 y hacía mucho énfasis en las colaboraciones. Sus actividades se extendieron también al teatro, el cine o los posters publicitarios y sus miembros eran partidarios de la unión de todos los géneros en una clase de *Gesamtkunstwerk* (Ashton, 1997, p. 47) u obra de arte total.

El máximo apogeo de esta primera ola vanguardista japonesa tuvo lugar tras el terremoto de Kanto, pues el periodo de reconstrucción que siguió a la gran destrucción dejó abierto

el camino a la experimentación. Sin embargo, esta situación fue a la vez el detonante de su ocaso, pues los artistas se enfrentaron de manera más directa con algunas contradicciones de base, como el conflicto que surgió ante la disyuntiva de producir un arte para un público cada vez más amplio y que demandaba disfrutar con las obras o mantenerse fieles a uno de sus objetivos primordiales, que era promover una reforma en la conciencia social a través del arte (柳田, 1996, p. 115). Por otra parte, el movimiento vanguardista se vio eclipsado por el auge de la literatura proletaria, que supeditaba toda posibilidad de revolución en el arte a las reivindicaciones de la clase trabajadora y a la lucha por promover la conciencia de clase (p. 117).

Los experimentos vanguardistas en narrativa comenzaron unos años más tarde que en poesía y pintura, en torno a un grupo de escritores, liderado por Kawabata Yasunari y Yokomitsu Riichi, que se denominó Neosensualismo¹ (新感覚派)². Su medio de difusión era la revista *Época Artística* (文芸時代), que empezó a publicarse en octubre de 1924. Los colaboradores de la revista tenían en común su intención de superar la situación de estancamiento en que se había sumido el círculo literario o *bundan* (en palabras de Kawabata, citado en 磯貝, 1980, p. 256) y en un principio eran un grupo heterogéneo cuyos integrantes no compartían ni ideología ni rumbo.

El Neosensualismo surgió en el contexto de la rápida reconstrucción tras el terremoto de 1923 y de hecho a sus obras se las ha llamado también “literatura del terremoto” (震災文学). Otro elemento determinante, muy relacionado con el anterior, es el desarrollo de la vida urbana y muchos de ellos preferían denominar su producción como “literatura del urbanismo” (都市主義 ウルバニズムの文学). Es decir, se puede afirmar que esta literatura es el fruto de la cultura urbana que se creó a gran velocidad con motivo de la catástrofe tras

¹ Usamos la traducción del término que propuso Kazuya Sakai (1968, p. 77).

² El nombre de *Shinkankakuha* lo acuñó el crítico literario Chiba Kameo (千葉亀雄, 1878-1935), que tras leer el primer número de la revista *Bungei Jidai* proclamó el nacimiento del “neo-sensualismo”. El grupo de escritores aceptó este nombre, aunque es cierto que algunos de sus integrantes, incluido el propio Yokomitsu, no estuvo de acuerdo (磯貝, 1980, p. 257).

el terremoto (磯貝, 1980, p. 256). La reflexión teórica, tanto por parte de sus integrantes como de los críticos, fue bastante escasa y, como señala además Sakai (1968), la importancia teórica de este movimiento fue casi nula (p. 79). Sin embargo, es cierto también que estos autores produjeron obras de primera calidad y que compartían ciertas características. Mediante un uso novedoso del lenguaje, los autores pretendían crear un nuevo estilo y romper con las costumbres cotidianas del idioma japonés, por ejemplo, mediante la combinación poco habitual de palabras. Su intención era estimular las sensaciones de los lectores. Buscaron la innovación también en la estructura y en el punto de vista del narrador. En definitiva, se afanaron en renovar la técnica de la novela y trataron de superar la monotonía de la literatura Taishō (磯貝, 1980, pp. 258-259). Una de las referencias de las que se valieron fueron las vanguardias artísticas europeas, sobre todo del dadaísmo y el expresionismo (Sakai, 1968, p. 78).

La vida de este movimiento, al igual que ocurrió en poesía y pintura, fue muy corta. Por un lado, una búsqueda de innovación solo en la técnica o en la originalidad del diseño, fácilmente se corrompen y el Neosensualismo no pudo evitar el destino de ser abandonado casi al mismo tiempo que se consolidaba. Por otro lado, estaba la creciente presión que ejercía la literatura proletaria. El Neosensualismo prácticamente desapareció con el último número de la revista en 1927 (磯貝, 1980, p. 259). Aunque dejó obras memorables, entre ellas las que escribieron sus dos máximos representantes, Yokomitsu y Kawabata, en un intento de recopilar los elementos más representativos del movimiento: *Shanghai* (上海, 1928-1931) y *La pandilla de Asakusa* (浅草紅団, 1929-1930), respectivamente (磯貝, 1972, p. 34).

Como hemos visto, y como señala Kazuya Sakai (1968), “la vanguardia europea encuentra un eco inmediato en los artistas japoneses. No sólo en la literatura, sino también en las artes plásticas, en especial la pintura” (p. 77). Sin embargo, como hemos visto también, el desarrollo de estas influencias se vio interrumpido por varios factores. Veamos de qué manera resurgió el movimiento vanguardista tras el final de la Segunda Guerra Mundial.

2.1.2. La vanguardia artística de posguerra

Una vez terminó la guerra, al igual que ocurrió con otras corrientes interrumpidas por la censura y la represión, el movimiento vanguardista resurgió con fuerza. La conciencia de posguerra propició que se desarrollara rápidamente la vanguardia y sus aspiraciones reformistas. Sus dos principales figuras fueron Okamoto Tarō, que extendió su actitud vanguardista en diversos contextos, y Takiguchi Shūzō, que buscó la creación de un arte ecléctico, combinando por ejemplo música y técnicas industriales. La vanguardia también caló en las artes más tradicionales, donde algunos como el ceramista Yagi Kazuo (八木一夫, 1918-1979), el maestro de ikebana Teshigahara Sōfū (勅使河原蒼風, 1900-1979) o el maestro de caligrafía Morita Shiryū (森田子龍, 1912-1998) aplicaron los conceptos del “objeto vanguardista” a sus creaciones (成相, 2014, p. 307).

El Club de Artistas de Vanguardia continuó su actividad bajo el nuevo nombre de Club de Artistas Vanguardistas de Japón (日本アヴァンギャルド美術家クラブ), esta vez bajo el liderazgo de Uemura Takachiyo (植村鷹千代, 1911-1998) (瀬木, 2000, p. 161). Pero no fue el único, de hecho, se formaron una serie de grupos con características y objetivos diferentes. Los jóvenes artistas, que habían crecido en una sociedad asfixiada por la guerra, estaban ávidos de novedades y sentían la necesidad de oponerse a todo lo que habían experimentado durante esa oscura etapa que por fin terminaba. Fueron años de actividad efervescente, en los que surgieron numerosos grupos en los que confluyeron artistas veteranos y jóvenes. En el entorno en que se movió Abe Kōbō, se podría afirmar que sus máximos referentes fueron, por la parte de los mayores, el escritor y crítico Hanada Kiyoteru (花田清輝, 1909-1974) y el pintor y escultor Okamoto Tarō y, por la de los principiantes, el poeta Sekine Hiroshi (関根弘, 1920-1994) y el propio Abe.

El crítico y pintor Segi Shin'ichi relata en su libro *La vanguardia japonesa 1945-1999* (日本の前衛 1945-1999) cómo se conocieron estos pilares de la vanguardia de posguerra. Sekine había pertenecido antes de la guerra al grupo proletario Literatura del Nuevo

Japón (新日本文学), pero tras conocer durante la guerra a Hanada, estaba redirigiendo su carrera artística. Abe, por su parte, sin haber finalizado aún sus estudios de medicina, había escrito su primera novela *En la señal al final del camino*, cuyo manuscrito le envió a su antiguo profesor, el filósofo Abe Rokurō (阿部六郎, 1883-1959). Este se lo llevó a su vez a Haniya Yutaka³, quien, aunque no consiguió publicar la novela en la revista *Literatura Moderna* (近代文学), decidió presentarle al joven escritor a Hanada, con quien pensó que coincidía en su visión de la literatura y de hecho los dos congeniaron en seguida (瀬木, 2000, p. 175). Como detalla Toba en su artículo “La posguerra de Abe Kobo” (安部公房の戦後—真善美社から<世紀の会>へ), Hanada, muy interesado en la exploración de nuevos métodos de creación y que tenía contacto con jóvenes artistas, y Abe, atraído por un veterano de amplios conocimientos e intelecto perspicaz, entablaron amistad rápidamente (鳥羽, 2003, p. 36).

En cuanto a la relación entre Abe y Sekine, Segi destaca sus diferencias de base que, sin embargo, no impidieron que ambos colaboraran de manera muy activa en varios grupos:

Por entonces, Abe, un apasionado admirador de Rilke, y Sekine, procedente de la literatura proletaria, no podían partir de puntos más alejados. Sin embargo, los dos polos, por un lado Abe, situado en la corriente que pretendía acercar la filosofía existencialista al marxismo, y por el otro Sekine, cuya postura reclamaba la puesta en valor del arte de vanguardia de la década de 1930 que había sido menospreciado por el socialismo realista, se juntaron en este punto (瀬木, 2000, p. 176)⁴.

Segi señala el papel de Hanada como vínculo de unión entre los tres (pp. 176-177).

³ Haniya, al leer la novela de Abe sintió que había aparecido uno de los escritores que estaba esperando (“求めていた作家の一人が現れた感じ”, citado por Toba (鳥羽, 2007, p. 12) de su ensayo 「安部公房のこと」).

⁴ 当時、熱烈なリルケ崇拜者だった安部とプロレタリア文学出身の関根とはまったく正反対の性格だったが、実存哲学からマルクス主義への接近を試みる一つの思潮のなかに身を置いた安部と、他方、社会主義リアリズム切り捨てた一九三〇年代のアヴァンギャルド芸術の成果を再評価しようとする立場にたった関根とのいわば両極が、それぞれ反対の方向からやって来てここで出会ったのである。

En estos años se formaron tres grupos principales en los que, como hemos dicho, coincidieron Okamoto, Hanada, Sekine y Abe. Como señala Segi en su libro, las relaciones entre los tres grupos son complejas y hay confusión y malentendidos entre quienes los han estudiado (p. 184); por eso nos vamos a limitar a los datos más concretos⁵.

2.1.2.1. *Yoru no kai* – *Tertulia de la Noche* - 夜の会

A pesar de que existió durante un tiempo muy breve, (se creó en enero de 1948 y se disolvió apenas un año más tarde, en febrero de 1949), quizá el grupo más famoso fue *Yoru no kai*, por la relevancia mediática de sus miembros principales: Hanada Kiyoteru y Okamoto Tarō.

Okamoto es, como hemos dicho, otro de los principales protagonistas de la vanguardia japonesa de posguerra. Seguramente tuvo contacto con los grupos vanguardistas de preguerra *Mavo* y *Sanka* entre 1923 y 1925, antes de marcharse a París, donde residió desde 1930 hasta 1940. Allí estudió etnología en la Sorbona y fue miembro muy activo del grupo *Abstraction-Création* desde 1933. En los años siguientes, mostró un creciente acercamiento a la estética surrealista y participó en la Exhibición Internacional Surrealista, gracias a Breton (Ashton, 1997, p. 46). Tras la guerra, entró en contacto con los jóvenes de la época a través de la Escuela de Artes de Tokio (東京美術学校), entre los que ejerció una gran influencia. Iida Yoshikuni (飯田善国, 1923-2006), uno de estos estudiantes, recuerda que Okamoto les decía que debían destruirlo todo con la tremenda energía de Picasso para reconstruir de nuevo el arte japonés (Ashton, 1997, p. 45). Sus ideas fueron también acaloradamente debatidas en el grupo *Seiki no kai*, donde además encontraron su expresión en obras artísticas (Ashton, 1997, pp. 47).

Cuenta Segi que Hanada y Okamoto se conocieron en enero de 1948 y la buena sintonía que hubo entre los dos desde el principio los animó a formar un movimiento artístico al

⁵ En el ámbito de nuestra investigación, nos basta con conocer sus miembros e influencias principales y el papel que desempeñó Abe en estos grupos, por lo que no vamos a profundizar en estas cuestiones. Nos basamos en los datos que aporta Segi, que además de haber sido testigo directo, ha hecho una extensa labor de documentación.

que invitaron a los siguientes escritores, poetas y críticos: Nakano Hideto (中野秀人, 1898-1966), Umezaki Haruo (梅崎春生, 1915-1965), Abe Kōbō, Haniya Yutaka, Shiina Rinzō (椎名麟三, 1911-1973), Ono Tōzaburō (小野十三郎, 1903-1996), Sasaki Kiichi (佐々木基一, 1914-1993), Sekine Hiroshi y Noma Hiroshi (野間宏, 1915-1991). Salvo Abe y Sekine, todos rondaban la treintena y sus experiencias de preguerra y de guerra eran similares. Además, sus aspiraciones en ese momento también coincidían en su acercamiento, en mayor o menor medida, a las vanguardias. Segi cree que estos serían los principales criterios que los llevaron a elegir a estos miembros, si bien más tarde se hizo evidente su incompatibilidad en cuestiones políticas (瀬木, 2000, p. 187-188).

Segi recoge el encuentro providencial entre Okamoto y Hanada tal como se lo relató el propio pintor. Al parecer, curioseando en una librería de una estación de tren, a Okamoto le llamó la atención un libro escrito por un señor cuyo nombre se parecía al del afamado pintor Kuroda Seiki (黒田清輝⁶, 1866-1924). Se trataba de *Sakuran no ronri (La lógica del delirio)* (錯乱の論理, 1947). Al leerlo, le pareció que coincidía exactamente con su propio pensamiento y en seguida llamó a la editorial para que le dijeran la manera de contactar con el autor. Unos días más tarde vio desde la ventana de su casa a un señor que se acercaba y tuvo el presentimiento de que se trataba de Hanada. Por aquel entonces, Okamoto estaba pintando un cuadro titulado *Yoru (Noche)* (夜) y les pareció un nombre muy adecuado para el grupo que decidieron formar poco después de conocerse (瀬木, 2000, p. 188).

Tanto Segi como Toba coinciden en que no era un movimiento propiamente dicho, sino que se limitaban a organizar reuniones de tipo salón, principalmente en el bar *Mon Ami*, en Higashi Nakano. Se trataba más bien de un espacio en el que autores y críticos intercambiaban sus opiniones en torno a un tema que exponía en cada sesión uno de los

⁶ La similitud reside en la coincidencia de los caracteres del nombre de pila, aunque no en su lectura (黒田清輝 y 花田清輝).

miembros. Algunos de esos temas fueron, por ejemplo, la manera de concebir el arte (Okamoto expuso su teoría del contraste extremo), el debate en torno al realismo (propuesto por Hanada), la cuestión de la creación artística (propuesto por Abe), la novela experimental (propuesto por Noma), el realismo socialista (propuesto por Sekine) o reflexiones en torno a la ficción (propuesto por Sasaki), entre otros⁷ (瀬木, 2000, pp. 188-189).

Estas charlas se recopilaron en un libro titulado *La búsqueda de un nuevo arte* (新しい芸術の探求, 1949), con prólogo del propio Hanada, en el que explicó lo que él consideraba que debía ser el movimiento vanguardista. Hanada entendía el movimiento como la consecuencia de un impulso visceral e impetuoso de los artistas. Proclamó que el arte revolucionario debía surgir como fruto de la despiadada oposición y lucha entre los artistas vanguardistas y que el arte revolucionario nacía de un violento movimiento revolucionario. Su objetivo debía ser superar los antiguos estándares, incluidos los extranjeros, y buscar un arte que no se limitara a los conceptos preestablecidos. Debían romper con todo y reconstruirlo de nuevo y para ello partían de la reflexión común, en la que era preciso que fueran muy críticos consigo mismos (瀬木, 2000, pp. 189-190).

Sin embargo, de estas reuniones no se organizó un movimiento propiamente dicho, pues no pasaron de ser meras tertulias y este fue uno de los motivos por los que Abe y Sekine (los miembros más jóvenes) quisieron que aquello no quedara ahí y que las ideas que se habían debatido se reflejaran en su actividad creadora y decidieron potenciar la actividad del grupo *Seiki no kai*. Otra de las razones por la que se disolvió *Yoru no kai* fue la intensificación de las discrepancias políticas entre sus miembros: unos eran afiliados al Partido Comunista, otros habían dejado de tener relación con el partido y otros mantenían una postura crítica hacia el comunismo. Uno de los miembros más políticos

⁷ Los títulos de las intervenciones en japonés fueron: 「対極主義」 (岡本)、 「リアリズム序説」 (花田)、 「創造のモメント」 (安部)、 「社会主義リアリズム」 (関根)、 「フィクションについて」 (佐々木) .

era Noma Hiroshi, quien, según Segi, rompió el clima amistoso del grupo y minó el entusiasmo del propio Hanada (瀬木, 2000, p. 192).

2.1.2.2. *Seiki no kai* – Reunión Siglo - 世紀の会 y *Avantgarde Geijutsu Kenkyūkai* - Sociedad de Investigadores sobre Arte de Vanguardia - 「アヴァンギャルド芸術研究会」

Antes de conocer a Hanada y a Sekine, Abe ya formaba parte del grupo Siglo: Asociación de Escritores de la Generación 20 (二十代文学者の会・世紀), junto con Iida Momo (いだ・もも o 飯田桃, 1926-2011) y otros amigos de la Universidad de Tokio (瀬木, 2000, p. 175). Más tarde, como consecuencia de algunas discrepancias con los otros miembros, Abe decidió formar su propio grupo en coalición con Sekine, al que llamaron *Seiki no kai*, de marcada identidad vanguardista (瀬木, 2000, p. 176). Sobre este grupo señala Toba (2003) que su claro antecedente fueron los movimientos vanguardistas europeos de principios de siglo y sugiere que esa podría ser una de las razones para la elección de este nombre (p. 38).

Seiki no kai se creó entre la primavera y el verano de 1947 y algunos de sus miembros más influyentes eran: 上野光平, Kobayashi Akira (小林明), Tanaka Kōji (田中耕治), Nakano Yasuo (中野泰雄, 1922-2009), Miyamoto Osamu (宮本治), Sekine Hiroshi y Abe Kōbō. Estos fueron los asistentes a una reunión que se celebró en mayo de 1948 en la que se debatió sobre cuestiones clave para el grupo y que se recoge en las obras completas de Abe bajo el título de “Tertulia de la Generación 20: Acerca de los temas del siglo” (二十代座談会 世紀の課題について). Sekine, que fue el moderador, comenzó diciendo que formar un grupo por la afinidad generacional entre sus miembros no tenía ningún interés y que el objetivo de la reunión era debatir con el fin de encontrar temas de trabajo comunes, siendo conscientes de la amplitud de la cuestión y de que los temas ya en ese momento eran de hecho muy variados.

Una de las cuestiones que se abordó en esa tertulia fue definir lo que caracteriza al siglo XX y encontrar lo que lo diferencia del siglo anterior. Abe expuso que la clave residía en la aparición del pensamiento existencialista, como consecuencia de las dramáticas pérdidas que acarreó la Primera Guerra Mundial:

El destino del hombre, la destrucción del hombre, es decir, el hecho de que se le arrebatara la paz de espíritu característica del siglo XIX, originó que se perdiera la base primitiva del ser humano. Antes y después de la Primera Guerra Mundial, esto se expresó mediante diversas palabras como “desesperación” o “el fin de Europa”. La aparición de visiones existencialistas del mundo, como la de Nietzsche o Kierkegaard, es lo que nos permite pensar en una frontera entre el siglo XIX y el XX (p. 61)⁸.

Otro encuentro determinante para el grupo fue el evento, con motivo de su aniversario, que organizaron el 20 de noviembre de 1948 en la Universidad de Tokio, al que acudieron unas 300 personas y que propició la publicación del manifiesto *Sobre el Siglo* (世紀について) en diciembre. Toba recoge un par de frases, que sintetizan el espíritu del grupo:

Seiki es la cultura de la Generación 20, para la Generación 20 y por la Generación 20. Nuestra voluntad es crear un nuevo siglo a partir de la ruptura y el delirio de posguerra y lo pondremos en práctica⁹.

Tres años tras el final de la guerra, ahora que estamos dejando atrás el período *après-guerre*, nosotros, la Generación 20, ya no podemos soportar que esto acabe en algo estéril. Ha despertado en la Generación 20 la conciencia de que somos nosotros quienes debemos liderar el siglo (鳥羽, 2007, p. 15)¹⁰.

⁸ やっぱり人間の運命、人間の潰滅、そういったことがつまり十九世紀の魂の平和を奪われた場所から、更に根本的な人間が失われてきた。第一次世界大戦前後、絶望とかヨーロッパの終末とかいろいろな言葉で表現されている。ニーチェ、キエルケゴールから出たああいう実存的な世界像というものを、十九世紀と二十世紀の境目として考えることが出来ると思うんですね。

⁹ 世紀は二十代のための二十代による二十代の文化である。戦後の断絶と錯乱のなかから新しい世紀の創造を目指す意志であり、実践である。

¹⁰ “戦後三年、アプレゲールの時代も去ろうとしている今、二十代は自ら不毛に終わることを堪えられなくなってきた。二十代こそが世紀の主導力であるという自覚が目醒めてきた”。

En sus reuniones no debatían exclusivamente sobre literatura, sino que estaban abiertos a otras disciplinas artísticas (鳥羽, 2007, p. 17) y entre sus miembros había de hecho poetas, dramaturgos o pintores, como Katsuragawa Hiroshi (桂川寛, 1924-2011) o Teshigahara Hiroshi (勅使河原宏, 1927-2001). De hecho, Teshigahara, que conoció a Abe a través de Okamoto Tarō en el Museo de Arte Metropolitano de Tokio, cuenta que el grupo estaba interesado en lo que el entonces estudiante de pintura denominó arte “multidisciplinar” (Ashton, 1997, p. 53). Un ejemplo de su eclecticismo eran sus panfletos mimeografiados que titularon *Seikigun* (世紀群), en los que incluían dibujos, obra no solo de los miembros pintores; el propio Abe realizó grabados e ilustraciones, que dibujaba con gran esmero, como señala Abe Neri (安部ねり, 2011, p. 105)¹¹. Toba destaca el valor de este fenómeno como manera de fomentar la conciencia de grupo y el compañerismo entre sus miembros (鳥羽, 2007, p. 20). Y volviendo al concepto de arte multidisciplinar, Abe Neri precisa:

Hanada Kiyoteru pensaba que era necesario hacer un llamamiento general para que todas las artes (literatura, pintura, música...) se expresaran de manera conjunta, en lo que él denominó “arte sintético”. Kōbō, mucho antes de escuchar este término, ya pensaría que literatura, imagen y teatro eran una misma cosa (安部ねり, 2011, p. 105)¹².

Según recoge Ashton en su libro sobre Teshigahara, este cuenta que el grupo decidió tener su propia publicación para dar a conocer sus ideas y sus obras pero que, al carecer de recursos, finalmente optaron por comprar un papel muy barato en una tienda de papel al por mayor y compusieron una revista mimeografiada. Teshigahara recuerda el gran entusiasmo que profesaban los jóvenes artistas, que trabajaban sin descanso, a veces durante toda la noche, lo que hizo que Abe cayera enfermo en una ocasión. Ashton

¹¹ 公房自身も、「世紀の会」が発行したガリ版刷りの「世紀群」に版画を載せ、「世紀」に挿絵としてていねいな模様の図案を描いた。

¹² 花田清輝は、文学、絵画、音楽などの芸術の各分野を統合し表現することで、より一般にアピールするはずであると考え総合芸術という概念を提唱していた。公房にとってはこの言葉にであう以前から、文学、画像、演劇はひとつのものであったのだろう。

reconoce en la modesta publicación el alto nivel de compromiso de sus autores y describe algunos de sus dibujos. La portada del primer número, que incluía la traducción de Hanada de un relato de Kafka, era un dibujo de estilo surrealista obra de Teshigahara. Los números cuatro y cinco contenían los relatos de Abe *La tiza mágica* y *La empresa*, ilustrados igualmente por Teshigahara en un estilo “cuasi-surrealista”. También había un retrato muy realista de Abe, en el que Teshigahara empleó una técnica de grabado en madera al estilo de los expresionistas europeos. En el número seis¹³, el pintor ilustró los poemas de Sekine en un estilo surrealista que recuerda a Dalí o Ernst (Ashton, 1997, pp. 53-54).

Un año más tarde, en abril de 1949, el grupo *Seiki no kai* se integró en el grupo *Avantgarde Geijutsu Kenkyūkai* (Sociedad de Investigadores sobre Arte de Vanguardia) (アヴァンギャルド芸術研究会), que habían creado Hanada y Okamoto en septiembre de 1948 y que estuvo activo hasta mayo de 1951 (瀬木, 2000, 186). Como les ocurrió a los miembros de *Seiki no kai*, Hanada y Okamoto decidieron volver a sus ideas originales y crearon este grupo, en un intento de superar el estancamiento de *Yoru no kai*. En vista de que la mayoría de los participantes eran integrantes de *Seiki no kai*, para evitar una duplicidad inútil, *Seiki no kai* se integró en *Avantgarde Geijutsu Kenkyukai* (瀬木, 2000, p. 184). Este último periodo, que se prolongó hasta 1951¹⁴, fue uno de los más activos (瀬木, 2000, p. 190).

Los círculos vanguardistas de posguerra continuaron el legado de los artistas que ya se habían acercado a las vanguardias unas décadas antes, aunque observamos ciertas diferencias entre las dos épocas. Una de ellas es la influencia del pensamiento marxista. Señala Segi que la tendencia de entonces era contrastarlo todo con el marxismo¹⁵. Esta doctrina resultaba muy atractiva entre los jóvenes que anhelaban un cambio social y creían en una ideología que consideraban diferente del comunismo soviético y japonés

¹³ La revista se publicó entre septiembre y diciembre de 1950, siete números en total (Toba, 19-20).

¹⁴ Como veremos más adelante, en 1951 Abe, uno de sus líderes, experimentó un cambio de rumbo y pasó de interesarse más por la vanguardia política que por la artística (Toba, 21).

¹⁵ 何々対マルキシズム

de décadas anteriores, con sus purgas y restricciones, y querían convencerse de que el partido comunista de entonces no era como el de antes de la guerra (瀬木, 2000, p. 195). Para ellos, las teorías de Kurahara Korehito (蔵原惟人, 1902-1991)¹⁶, la política de Stalin y la doctrina Zhdanov eran algo ya superado y aspiraban a algo más revolucionario:

Nuestra generación se sintió atraída por las nuevas vanguardias que surgieron tras la revolución rusa y asimilamos sobre todo el significado del surrealismo, que marcó una época, y su agudo método de entender al hombre y la sociedad. Creímos que debíamos mudarnos a un realismo propio de la sociedad de nuestra época y dejando atrás las teorías de Kurahara, de una manera un tanto ingenua buscamos una nueva teoría unificadora (瀬木, 2000, p. 196)¹⁷.

Segi cita el ensayo “Un nuevo objeto requiere un nuevo espacio” (新しいオブジェは新しい空間を要求する) que publicó Katsuragawa en la revista *Seiki news* (世紀ニュース) en 1950 porque según él resume muy bien el pensamiento de este grupo de artistas. Katsuragawa reflexiona sobre el que debía ser su “nuevo objeto”, que debía reclamar un nuevo espacio social, y sobre el nuevo método que debían emplear para mirarlo y pensarlo. Ese método era precisamente el que proponen el arte abstracto y surrealista, el único según Katsuragawa capaz de librarse de una vez del psicologismo que viene arrastrando el arte. Segi destaca sobre todo la siguiente frase: “Si superamos la oposición entre el objeto y el soporte, y si unificamos la responsabilidad de seleccionar el objeto con el objeto y su soporte, conseguiremos un espacio de creación artístico independiente totalmente nuevo” (p. 196)¹⁸. Como señala el crítico, aunque Katsuragawa se centra en

¹⁶ Ver apartado siguiente.

¹⁷ しかし、ロシア革命のあとに西欧諸国に発生した新たな前衛芸術、とりわけシュールリアリズムの画期的な意義と人間や社会をとらえるその鋭利な方法に魅せられてそれを吸収した世代にとっては、蔵原理論はもはや過去のものでしかなく、私たちは私たちの時代なりの社会性のあるリアリズムへの脱皮の仕方があるはずだ、という考えからまことに幼稚ではあったが、新たな結合の理論を模索したのだった。

¹⁸ オブジェとかオブジェを支える場とかの対立を超えて、オブジェと場とがオブジェを選択した責任性において一致すると、われわれは全く新しい芸術独自の創造的空間を獲得しているのだ。

el concepto del objeto, lo que argumenta con gran énfasis es una de las características de los surrealistas originales, que es su aspiración de proyectar al exterior el resultado de la búsqueda interior y reubicarlo dentro de las relaciones que rigen la sociedad (p. 197). Este método de búsqueda, que trataba de poner en valor la subjetividad del artista, no era bien aceptado por el pensamiento marxista, que prefería reflexionar sobre los problemas sociales de una manera más directa y objetiva. Conscientes de las diferencias que los separaban, estos artistas se fijaron en el ejemplo francés y en el intento de muchos de sus protagonistas para compaginar el surrealismo con las ideas comunistas, como fue el caso de Louis Aragon, Paul Éluard o Tristan Tzara, que ya tuvieron que enfrentarse a la oposición del realismo socialista (p. 197).

2.2. Activismo político japonés

Como hemos señalado, muchos de los miembros de estos grupos vanguardistas de posguerra participaban también de movimientos más vinculados con la política. Hanada fue de hecho uno de los máximos defensores del compromiso político de los artistas y los exhortaba a unir las que entendía como dos vanguardias: la política y la artística (Ashton, 1997, pp. 49-50). Fue también el caso de Abe Kōbō, en cuyo activismo Toba distingue varias facetas: una más artística, en colaboración con pintores y poetas, a veces también en la soledad de su escritorio, y otra más política, en colaboración con trabajadores y miembros del Partido Comunista. Vamos a fijarnos en esta otra cara de la vanguardia, que nos permitirá entender de una manera más amplia y completa el panorama artístico y en concreto la producción de Abe.

2.2.1. Activismo político de preguerra

En Japón, el activismo político en literatura se materializó en la llamada Literatura Proletaria (プロレタリア文学). Este movimiento comenzó en la pequeña ciudad portuaria de Tsuchizaki, en Akita, en febrero de 1921, donde Komaki Oumi (小牧近江, 1894-1978) y un grupo de colaboradores fundaron la revista *Tane maku hito* (*El sembrador*) (種蒔く人). Komaki había pasado una temporada en Francia estudiando (1910-1919) y fue allí donde, a partir de su experiencia de la Primera Guerra Mundial, se interesó por el movimiento socialista y participó en el grupo de intelectuales contrarios a la guerra y al capitalismo liderados por Henri Barbusse, que se agrupó en torno a la

revista *Clarté*. Tras publicar tres números, la revista *Tane maku hito* se trasladó a Tokio, lo que favoreció el desarrollo de su actividad y de la literatura comprometida con los problemas sociales que trataban de promover. Sus colaboradores denunciaban la urgente situación que vivía la sociedad rusa, publicaban ensayos que reflexionaban sobre la lucha de clases, el movimiento obrero y la relación de las artes con estas cuestiones. En esos años surgieron también otras revistas de corte anarquista como *Aka to kuro* (*Rojo y negro*) (赤と黒), entre otras (分銅, 1980, pp. 239-240).

Tras el terremoto de Kanto, el desconcierto social y los turbios acontecimientos del asesinato del anarquista Ōsugi Sakae a manos de altos cargos del ejército (el llamado “Incidente Ōsugi Sakae” 大杉栄虐殺事件) o el arresto y asesinato por parte de la policía de diez activistas del movimiento obrero (“Incidente de Kameido” 亀戸事件), obligaron a los editores a cerrar la revista. En el último número denunciaron el asesinato de ciudadanos coreanos y el Incidente de Kameido durante el caos que reinó después del terremoto. A pesar del desánimo inicial, los miembros de *Tane maku hito* fundaron una nueva revista, *Bungei Seisen* (*Línea de batalla literaria*) (文芸戦線), en la que colaboraron, entre otros, Kurahara Korehito o Hirabayashi Taiko (平林たい子, 1905-1972) y surgieron otras más. Poco a poco, la Literatura Proletaria fue decantándose más por una ideología marxista que anarquista y, desde esta perspectiva, promovieron la creación en diversas disciplinas: literatura, teatro, bellas artes y música. Hacia 1926 el movimiento estaba bastante consolidado (分銅, 1980, pp. 240-241).

Cabe destacar asimismo el movimiento de la Pintura Proletaria, que se consolidó sobre todo en torno a los pintores Yabe Tomoe (矢部友衛, 1892-1981) y Okamoto Tōki (岡本唐貴, 1903-1986). En 1929 se formó la Confederación Japonesa de Artistas Proletarios (日本プロレタリア美術家同盟) y desde ese año y hasta 1932 se organizó La Exposición de Arte Proletario (プロレタリア美術展覧会), en la que se exponían cuadros de corte realista que representaban manifestaciones y otras actividades políticas, posters o mangas propagandísticos, entre otras obras. Si bien debido a la represión este

movimiento también duró poco, es cierto que ejerció una gran influencia y sirvió para dar visibilidad a los trabajadores y activistas (足立, 2014, p. 287).

En el aspecto teórico, destacan tres críticos principales que lideraban los debates dialécticos y que defendían el arte proletario desde diferentes perspectivas: Fukumoto Kazuo (福本和夫, 1894-1983), Yamakawa Hitoshi (山川均, 1880-1958) y Kurahara Korehito. Kurahara publicó en la revista *Senki* su ensayo “El camino hacia el realismo proletario” (プロレタリア・リアリズムへの道, 1928), en el que exponía la postura que debía adoptar el artista proletario ante la creación de ficción. El texto, que abordaba el problema de una manera muy contundente, tuvo mucho impacto entre los autores. Una de las ideas principales del ensayo era que los artistas debían describir la realidad tal como era, sin que mediara su subjetividad, rechazando el método abstracto del “realismo burgués” (祖父江, 1972, p. 13).

En una primera etapa, destacaron las obras, publicadas en *Tane maku hito* y *Bungei Seisen*, de autores como Maedakō Hiroichirō (前田河広一郎, 1888-1957), Kaneko Yōbun (金子洋文, 1893-1985), Nakanishi Inosuke (中西伊之助, 1887-1958), Imano Kenzō (今野賢三, 1893-1969) o Hosoi Wakizō (細井和喜蔵, 1897-1925). Sin embargo, fue con una segunda generación de autores, como Hayama Yoshiki (葉山嘉樹, 1894-1945), Satomura Kinzō (里村欣三, 1902-1945), Kuroshima Denji (黒島伝治, 1898-1943), Hayashi Fusao (林房雄, 1903-1975) o Hirabayashi Taiko, con los que la Literatura Proletaria alcanzó un mayor nivel de desarrollo entre los años 1926 y 1927 (分銅, 1980, pp. 245-246). Sin duda, la obra de este primer periodo del movimiento que más repercusión tuvo fue *El barco conservero* (蟹工船), escrita por Kobayashi Takiji (小林多喜二, 1903-1933) y publicada en 1929 en la revista *Senki* (*Bandera de Guerra*) (戦旗). A pesar de que fue censurada y se prohibió su venta y reproducción al poco tiempo de su publicación, la gran popularidad que alcanzó no impidió que llegara hasta un gran número de lectores. Como expresa

Sakai (1968), la importancia de esta obra, aparte de la simple trama y la pobre caracterización de los personajes, “se funda en el hecho de haber sido uno de los primeros intentos serios de aplicar el realismo proletario a la literatura” (p. 81). Más adelante fueron apareciendo más escritores que trataban de plasmar la situación de los trabajadores, algunos desde su propia experiencia, como es el caso de Tokunaga Sunao (徳永直, 1899-1958) o Sata Ineko (佐多稲子, 1904-1998), y otros que ahondaban en la dimensión más política y social del ser humano, como Miyamoto Yuriko (宮本百合子, 1899-1951) o Nakano Shigeharu (中野重治, 1902-1979), entre otros (祖父江, 1972, p. 19).

La Literatura Proletaria tuvo una corta vida a causa de la censura y la persecución ejercida sobre sus exponentes (Sakai, 1968, p. 79). El asesinato de Kobayashi Takiji en 1933 a manos de la policía fue un poderoso toque de atención para este grupo de escritores que trataban de promover la revolución social mediante sus escritos. Es muy ilustrativo el siguiente pasaje de *Hierba del viento* (風知草), de Miyamoto Yuriko:

A fin de establecer la Ley para el mantenimiento del orden público, habían asesinado a Senji Miyamoto y, luego, por esa misma ley, Takiji Kobayashi también había sido asesinado cruelmente, asimismo Masanosuke Watanabe había perdido la vida, y muchas otras personas. Cuando el rostro de Takiji Kobayashi muerto apareció en primer plano en la pantalla, a Hiroko se le erizó el vello por el terror y se le saltaron las lágrimas. Ella había visto esa cara con sus propios ojos. La madre de Kobayashi, abalanzándose sobre el hijo, acarició la herida de la sien con gran ternura, ¡cuánto había llorado! Se lamentaba: “Hijo mío, ¡cómo te han hecho sufrir!”, y lo acariciaba mientras lloraba. (Miyamoto, 2017, p. 364).

Muchos de estos autores fueron encarcelados, torturados y obligados a renunciar a sus ideas políticas, lo que consiguió silenciar (al menos durante unos años) sus voces y lo que dio lugar también al fenómeno de la *Tenkō Bungaku* o Literatura de Conversión (転向文学).

2.2.2. Activismo político de posguerra

El final de la guerra y la ocupación de Japón trajeron consigo, entre otros cambios, la restitución de muchas de las libertades de las que se habían visto privados los japoneses durante varios años. Poco después de que Japón y las Fuerzas Aliadas firmaran la Declaración de Postdam en julio de 1945, se abolió la Ley para el mantenimiento del orden público, lo que supuso la liberación de los presos políticos y la legalización de todos los partidos, incluido el Partido Comunista Japonés. Este hecho fue el punto de partida para que resurgieran los movimientos artísticos y el activismo político de preguerra. Según Takemae, esto supuso además que por primera vez en la historia de Japón el Partido Comunista pudiera entrar en la escena política de manera legal, lo que le permitió participar en el establecimiento de las nuevas reformas y también ejercer como freno a la deriva derechista del gobierno (竹前, 2002, p. 173).

Los intelectuales, entre los que destacó Maruyama Masao (丸山眞男, 1914-1996), reaccionaron con notable vigor teórico y asumieron el papel de *shinpoteki bunkajin* “hombres de letras progresistas” (進歩的文化人); todo intelectual que deseara ser tomado en serio debía apoyar la revolución democrática (Dower, 1999, p. 233). Este cambio de postura por parte de la mayoría de los intelectuales (salvo unos cientos de comunistas que se fueron al exilio o que fueron encarcelados, el resto había apoyado la guerra) fue tomada por muchos japoneses como hipócrita y oportunista, sin embargo, era el reflejo de lo que posteriormente Maruyama caracterizó como la “comunidad del arrepentimiento” (*kaikon kyōdōtai*, 悔恨共同体). La derrota y la ocupación suponía una mezcla de alegre esperanza por el futuro y un sentimiento de arrepentimiento por no haber sido capaces de resistirse al poder del estado (Dower, 1999, pp. 233-235).

Como explica Dower, para la mayoría de estos hombres de letras progresistas, el marxismo ofrecía un marco teórico y científico más que convincente para explicar el desastre reciente “en términos de remanentes feudales, contradicciones capitalistas, falsa conciencia e intrigas de la clase dirigente” (p. 235). Por otra parte, también contribuyó a reforzar un optimismo revolucionario: “la guerra, según los marxistas, evidenció la naturaleza incompleta de la ‘revolución’ Meiji, mientras que la derrota y la

liberación por las Fuerzas Aliadas claramente aceleraba la inevitable transición a una sociedad democrática y, en definitiva, socialista” (p. 236). Los comunistas que se opusieron a la guerra gozaban de un considerable estatus, y muchos presos políticos liberados, como Tokuda Kyūichi (徳田球一, 1894-1953), se hicieron célebres y fueron considerados héroes. Los líderes comunistas, como Tokuda o Nosaka Sanzō (野坂参三, 1892-1993) eran carismáticos y los auspiciaba un aura de integridad y agudeza. La derrota propició que tanto el marxismo como el Partido Comunista fueran considerados una fuente de principios claros, seculares y universales que trascendían los desastrosos valores imperiales (Dower, 1999, p. 236).

En este contexto, muchas editoriales comenzaron a publicar textos de autores extranjeros, como fue el caso de la revista *Sekai (Mundo)* (世界), cuyo primer número salió en diciembre de 1946, que puso en circulación traducciones nuevas o reediciones de textos de Tolstoy, Gorky, Chekov, Dostoevsky, Goethe, Balzac, Gide, Malraux, Anatole France, Stendhal, Platón, Kant, Spinoza, Rousseau, Locke, Adam Smith, Hegel, Marx, Engels, Lenin o Splenger. De esta manera, el marxismo se reintrodujo en el debate público (Dower, 1999, p. 238).

En el ámbito laboral y social, el caos del final de la guerra y la implantación de las primeras reformas favorecieron la aparición de movimientos más radicales de lo que los vencedores esperaban o deseaban. Los socialistas y los comunistas se movieron rápido y en seguida se formaron uniones de trabajadores, se organizaron huelgas y el partido atrajo la atención de los medios (Dower, 1999, p. 255). Sin embargo, con el comienzo de la Guerra Fría, las fuerzas de ocupación comenzaron a mostrar sus reservas ante la presencia y las actividades del Partido Comunista. Ya en mayo de 1946, George Atcheson, el consejero político del General MacArthur, pronunció un discurso anticomunista en la reunión del Consejo Aliado para Japón y unos días más tarde, el General MacArthur se mostró reacio a las manifestaciones del *May Day de la comida* (食糧メーデー) (en protesta por el sistema de racionamiento) (竹前, 2002, p. 178). Los acontecimientos en torno a la huelga general prevista para el 1 de febrero de 1947, organizada por el Partido

Comunista y otras fuerzas de izquierdas, en japonés “ni ichi suto” (二・一スト), dejaron al descubierto la nueva postura de las fuerzas de ocupación ante el movimiento comunista y supusieron también un punto de inflexión en el sentimiento antiamericano entre la izquierda japonesa. Li Yashirō (伊井弥四郎, 1905-1971), el coordinador de la huelga, se vio forzado a desconvocarla tras una tensa conversación con el General Marquat, el jefe la Sección de Economía y Ciencia. Su sentencia de que a veces hay que dar un paso atrás para dar dos hacia delante y su fotografía enjugándose las lágrimas se hicieron famosas. Li declaró años más tarde que este fue el momento en que se hizo evidente que los americanos eran hipócritas cuando hablaban de democracia (Dower, 1999, p. 269-270). Este manifiesto cambio de actitud por parte de las fuerzas de ocupación obligó al Partido Comunista a regresar a la clandestinidad (竹前, 2002, p. 178) y, un par de años más tarde, la creciente tensión internacional y nacional desembocaron en la “purga roja” (レッド・ページ), que supuso el despido de miles de trabajadores vinculados con movimientos de izquierdas o que fueran sospechosos de ello.

En el ámbito de la literatura, el movimiento de la Literatura Proletaria se reorganizó en torno a dos revistas que comenzaron a publicarse en enero de 1946: por un lado, varios escritores que habían cultivado la Literatura Proletaria y cuya gran mayoría había sufrido las consecuencias de la represión antes y durante la guerra por ello fundaron la Asociación Literaria del Nuevo Japón (新日本文学会) con el propósito de agrupar a todos los escritores democráticos y promover lo que ellos denominaban una “literatura democrática” (民主主義文学). Entre sus miembros destacan Miyamoto Yuriko, Nakano Shigeharu, Kurahara Korehito o Sata Ineko (古林, 1972, p. 228). Como explica Dower (1999), la “literatura democrática” debía ser internacional por naturaleza, pero debía prestar especial atención a la gente de China y Corea, que habían sido víctimas del régimen militarista japonés. Con estos objetivos comenzaron a publicar la revista *Shin Nihon Bungaku* (*Literatura del Nuevo Japón*) (新日本文学) y, por ejemplo, dedicaron el primer número a relatar la “Crónica del 15 de Agosto” y en otro número, el escritor

Odagiri Hideo (小田切秀雄, 1916-2000) causó polémica acusando a veinticinco destacados escritores de haber colaborado con la guerra (p. 174).

Por otra parte, surgió otro grupo de escritores de ideas de izquierdas que habían estado vinculados, aunque de manera menos directa, con la Literatura Proletaria de preguerra y que, una vez terminada la contienda, reconocieron la necesidad de reivindicar la autonomía de la literatura. Con esta aspiración, Honda Shūgo (本多秋五, 1908-2001), Hirano Ken (平野謙, 1907-1978), Ara Masahito (荒正人, 1913-1979), Haniya Yutaka (埴谷雄高, 1909-1997), Odagiri Hideo, Sasaki Kiichi (佐々木基一, 1914-1993) y Yamamuro Shizuka (山室静, 1906-2000) fundaron la revista *Kindai Bungaku (Literatura moderna)* (近代文学). Dos años más tarde se unieron al proyecto, entre otros, Hanada Kiyoteru y Noma Hiroshi y en 1948, Mishima Yukio (三島由紀夫, 1925-1970), Abe Kōbō, Takeda Taijun (武田泰淳, 1912-1976), Shimao Toshio (島尾敏雄, 1917-1986), Umezaki Haruo o Shiina Rinzō, entre otros. Estos autores criticaban que la literatura de izquierdas era demasiado política y abogaban por recuperar la dimensión literaria de las obras. Aunque profesaban una profunda conciencia sobre cuestiones sociales y políticas, como la literatura de conversión o la responsabilidad de los escritores en la guerra, demandaban una literatura más libre, que fuera independiente de los partidos políticos y que se debía respetar la originalidad e individualidad del espíritu creador de los artistas (古林, 1972, pp. 229-230).

En este contexto, fue originándose, alrededor de la revista *Kindai Bungaku*, la llamada Literatura de Posguerra (戦後派), cuyo espíritu resume Honda en la siguiente frase: “En la literatura de posguerra coexisten de manera indivisible el interés por lo social que la novela del yo, fiel al individuo, había dejado de lado y la mirada atenta al yo que la

literatura proletaria, centrada en lo social, había ignorado”¹⁹ (citado en 古林, 1972, p. 231). Es decir, por un lado, exploraron el tema central de la reconstrucción del individuo, a quien la guerra le había causado heridas difíciles de curar y, por otro, los movía el afán de superar los conceptos y las técnicas de la tradición realista de la literatura moderna japonesa, rechazando asimismo los rígidos preceptos del realismo socialista (古林, 1972, p. 231).

Como explica Kazuya Sakai en el prólogo a *El gran vacío* de Noma, una de las obras representativas de esta generación,

El propósito inmediato de este grupo fue el de analizar la literatura marxista y el realismo de pre-guerra y, tratando de evitar los errores anteriores, introducir en la literatura japonesa dos elementos cuya ausencia había llegado a ser característica: ideología y conciencia social.

La mayoría de los dirigentes de este grupo habían participado en el movimiento marxista de la década del 30, pero al ser perseguidos por las autoridades se vieron obligados a desistir de sus propósitos. En los largos años de silencio y de persecución, supieron meditar acerca del alcance de esta literatura ideológica y desde luego, madurar espiritualmente. Tuvieron conciencia de que la situación del país, después de experimentar la guerra, la bomba atómica y la ocupación de tropas extranjeras había variado fundamentalmente. De ahí que trazaron una línea divisoria con el comunismo y decidieron promover un movimiento independiente y liberal. No estaban de acuerdo con la rígida línea del partido, ni con el realismo literario que en Japón había dado lugar a una curiosa forma novelística autobiográfica (shishosetsu), ni tampoco con las novelas costumbristas (fuzokushosetsu). (Sakai, 1958, p. 10).

En esta línea, Andō Hiroshi apunta que la mayor parte de los representantes de la literatura de posguerra habían experimentado la frustración del movimiento de izquierdas antes de la guerra y posteriormente la represión durante la guerra los sumió en la oscuridad. Estas experiencias seguramente serían el origen de su postura de

¹⁹ 戦後文学には、私小説の自己忠誠がいつか見落としてきた意味の社会的関心と、プロレタリア文学の社会重視がいつか見忘れてしまった意味の自己凝視とが、不可分の形で同時に存在する。

búsqueda desde una perspectiva existencialista y filosófica del ser humano que se encuentra ante una situación extrema (安藤, 2016, p. 174), como veremos también en las obras de Abe Kōbō.

A este grupo se lo empezó a llamar en los medios Corriente de posguerra (アプレゲール派) y Hanada Kiyoteru bautizó la colección de novelas que comenzó a editar desde 1947, que se inauguró con *Pinturas oscuras* (暗い絵) de Noma Hiroshi, como *Après-guerre Créatrice* (アプレゲール・クレアトリス). A los autores como Noma, Shiina Rinzō, Umezaki Haruo, Nakamura Shin'ichirō (中村真一郎, 1918-1997) o Fukunaga Takehito (福永武彦, 1918-1979), que debutaron hasta 1950, se los considera como pertenecientes a la Primera Generación de Posguerra (第一次戦後派). Unos años más tarde, en el seno de una sociedad cambiante influida por el estallido de la Guerra de Corea en junio de 1950 y la firma del Tratado de Paz entre las Fuerzas Aliadas y Japón en septiembre de 1951, que devolvería la soberanía nacional a Japón en abril de 1952, comenzó a destacar una serie de escritores que, más que pertenecer a un grupo con características similares, se distinguían por su propio talento y originalidad. Es la llamada Segunda Generación de Posguerra (第二次戦後派). Entre sus representantes se encuentran Takeda Taijun, Hotta Yoshie (堀田善衛, 1918-1998), Ōoka Shōhei (大岡昇平, 1909-1988), Inoue Mitsuharu (井上光晴, 1926-1992), Shimaō Toshio, Hasegawa Shirō (長谷川四郎, 1909-1987) o Abe Kōbō, que en 1951 ganó el Premio Akutagawa por su novela *La pared. El crimen del Señor S. Karma*. Por su parte, los autores de la Primera Generación de Posguerra fueron abandonando su estilo hermético inicial y publicaron obras de una estructura más fluida, sin renunciar por ello a su espíritu reivindicativo, como la ya mencionada *El gran vacío* (1952) de Noma (古林尚, 1972, pp. 235-236).

2.3. Abe Kōbō y las vanguardias de posguerra

Tras este breve recorrido por el panorama de las vanguardias artísticas y políticas, vamos a situar con más detalle la posición que tomó Abe Kōbō para analizar después los cambios que se produjeron en sus obras a raíz de su implicación en estos movimientos. Para ello, en este apartado, teniendo en cuenta diversos datos biográficos²⁰ y examinando ensayos y tertulias en los que se refirió a estos temas, vamos a tratar de profundizar en la particular concepción que tenía Abe sobre las vanguardias y el que consideraba que debía ser el papel del artista.

La aproximación de Abe a las vanguardias presenta una triple vertiente: su interés por las vanguardias artísticas, su vinculación con el marxismo, que se intensificó a partir de 1951, y su bagaje filosófico, muy influido por lecturas de autores existencialistas²¹. Como señala Segi, Abe es un ejemplo de la situación que experimentaron muchos jóvenes artistas de la época, que se encontraban inmersos en una compleja disyuntiva: por un lado, buscaban referentes filosóficos entre autores como Rainer Maria Rilke, Franz Kafka, Max Weber o corrientes como el surrealismo y el existencialismo y, por otro, les resultaba difícil evitar el marxismo, muy presente en el debate social entonces y que se oponía a estas posturas (瀬木, 2000, p. 193).

2.3.1. Abe y las vanguardias artísticas de posguerra

Como hemos visto, Abe desempeñó un papel muy activo en los círculos de artistas vanguardistas de posguerra y era considerado un líder por los compañeros de su generación. Formó parte, entre otros, de *Seiki no kai*, que se creó gracias a su iniciativa y a la del poeta Sekine Hiroshi. Abe fue elegido presidente de este grupo en abril de 1949, casi dos años después de su fundación (鳥羽, 2007, p. 17) y siguió manteniendo una posición importante tras la fusión de este grupo con la Sociedad de Investigadores sobre Arte de Vanguardia. También asistió a las tertulias del grupo *Yoru no kai*, en el que los miembros más veteranos lo tenían en gran consideración. Takano Toshimi resume así este cambio de etapa de Abe:

²⁰ Hemos elaborado una cronología en la que presentamos estos datos de manera esquemática. Ver Anexo.

²¹ Profundizaremos en este aspecto en el siguiente capítulo.

En 1947 formó *Seiki no kai* con, entre otros, Teshigahara Hiroshi, Sekine Hiroshi y Segi Shin'ichi y eligió el camino de la vanguardia. En 1948 se unió a *Yoru no kai* (Hanada Kiyoteru, Okamoto Tarō, Noma Hiroshi, Haniya Yutaka, Sasaki Kiichi, Umezaki Haruo, Shiina Rinzō y otros) y por influencia de Hanada, se impregnó rápidamente del surrealismo y comenzó a relacionarse con el marxismo. Por esta época publicó *La acusación del hereje* (異端者の告発, 1948), *Dendrocacalia* y *La fuga de los sueños* (夢の逃亡, 1949). Abe Kōbō iba recorriendo, a una velocidad vertiginosa, el camino del existencialismo, cuyo sostén eran Rilke y Heidegger (高野, 1994, p. 16)²².

Para abordar la faceta vanguardista de Abe, vamos a destacar tres conceptos o debates que estuvieron muy presentes entre los artistas que frecuentaban estos grupos y que, como veremos en el apartado del análisis de sus obras de metamorfosis, se reflejaron de una manera más o menos explícita en sus escritos. Estos tres grandes temas son: la cuestión del eclecticismo o el arte multidisciplinar, el debate entre dar más importancia al aspecto interior o al exterior en el proceso creativo y la confrontación, muy relacionada con el tema anterior, entre el método vanguardista y el realismo socialista.

2.3.1.1. Búsqueda de un arte multidisciplinar

Ya hemos señalado que Teshigahara Hiroshi, que fue miembro de *Seiki no kai* y que colaboró en su publicación *Seikigun* (世紀群), destacaba que uno de los intereses del grupo era la colaboración entre artistas de diferentes campos para crear un arte “multidisciplinar” (Ashton, 1997, p. 53). Toba también hace referencia a la estrecha relación que se estableció en el seno de *Seiki no kai* y *Yoru no kai* entre distintas artes y apunta que tenían como meta ideal la cooperación o alianza entre la literatura y las bellas artes (鳥羽, 2007, p. 87). El grupo *Seiki no kai* incorporó en mayo de 1949 una sección de

²² 昭和二十二年には、「世紀の会」を、勅使河原宏、関根弘、瀬木慎らと結成し、アヴァンギャルドの道をえらんだ。昭和二十三年に「夜の会」（花田清輝・岡本太郎・野間宏・埴谷雄高・佐々木基一・梅崎春生・椎名麟三ら）に加わり、花田清輝の影響のもとに急速にシュールリアリズムにちかづき、マルクス主義と交渉しはじめている。この間に、「異端者の告発」（昭和23）、「デンドロカカリヤ」「夢の逃亡」（昭和24）などが発表される。きわめて早いスピードで、安部公房は、リルケとハイデッガーにささえられた実存の道を踏破しつつあった。

pintura (鳥羽, 2007, p. 17) y, en el caso de *Yoru no kai*, una de sus figuras más destacadas era el pintor Okamoto Tarō. Ya nos hemos referido también a los panfletos mimeografiados que publicaron los integrantes de *Seiki no kai*, en los que pintores como Teshigahara o Katsuragawa ilustraban las traducciones y obras de sus compañeros escritores o poetas.

Para demostrar el interés personal que profesaba Abe por la pintura, Toba destaca además el dato que aporta Segi Shin'ichi en su libro *Avant-garde geijutsu (Arte Vanguardista)* (アヴァンギャルド芸術, 1998). Por lo visto Abe era uno de los pocos privilegiados que poseía un ejemplar del tratado *El arte moderno* (近代芸術) de Takiguchi Shūzō. Este fue reeditado en 1949, pero Abe tenía la edición de preguerra. Como afirma Segi, este libro, que exponía las corrientes del cubismo, el dadaísmo, el arte abstracto o el surrealismo, sirvió de base a los artistas de vanguardia de posguerra, como Uemura Takachiyo y su grupo (鳥羽, 2007, pp. 87-88). Entre otros, Abe también poseía libros de pinturas de su admirado Picasso, a quien consideraba un referente del arte vanguardista y revolucionario. En sus ensayos “Las transformaciones de Picasso” (ピカソの変貌, 1951) y “La realidad de Picasso” (ピカソのリアリティ, 1952), que comentaremos más adelante, Abe analiza la significación de las transformaciones que se produjeron en la obra de Picasso a lo largo de su carrera que ha percibido admirando una y otra vez estos libros.

Abe hace referencia a estas reflexiones sobre el arte multidisciplinar en su discurso “La revolución del arte: los temas de la Literatura Contemporánea” (芸術の革命—現代文学の課題) que pronunció el 15 de septiembre de 1958 y que comienza con la contundente afirmación de que la revolución en la literatura pasa por romper los géneros existentes (p. 247)²³. Más adelante, tras considerar la situación específica de la literatura

²³ 芸術なら芸術という、広い、一般的な総合概念にたちもどってみることを自体が、文学の革命でもあるという意味で、ジャンルをこわす必要ということから順次お話しします。

japonesa de entonces, que se encontraba en la desgraciada oposición entre la llamada “literatura pura” (純文学) y la “literatura de masas” (大衆文学) que, según Abe, había impedido hasta la fecha que se desarrollara en Japón una literatura moderna, se pregunta por el cambio que debía producirse para que hubiera una auténtica revolución en la literatura japonesa. Para ello declara que antes de pensar en cómo renovar la literatura era necesario replantearse el concepto de arte en todas sus variaciones: literatura, música, teatro (p. 250)²⁴. Se pone a sí mismo como ejemplo de artista multidisciplinar pues, exceptuando cine y teatro²⁵, ha hecho de todo y se lamenta de que lo hayan considerado por eso un caso anómalo. Confiesa que sin esas otras experiencias tampoco se habría dedicado a la literatura. Abe opina que no debería considerarse extraño que un autor escriba novelas y obras de teatro, como ocurre en Europa con escritores como Sartre o Pirandello (p. 250). Y concluye:

En resumen, el arte es una única gran ruta dentro de la cual hay diversas vías. Existe la vía de la novela, la del teatro o la de la poesía y uno se expresa a través de estas vías, de manera que lo primero que debe haber es un impulso de expresarse artísticamente. Más que el impulso de escribir una novela, si no existe antes el impulso de crear arte, jamás podremos romper el muro tras el que se ha situado a la literatura (p. 251)²⁶.

Un poco más adelante afirma que cuando uno sea capaz de resolver la cuestión de “¿qué es el arte?”, entonces podrá escribir cualquier cosa (p. 252).

2.3.1.2. El conflicto entre entes opuestos

Ya nos hemos referido a la reflexión que publicó el pintor Katsuragawa a propósito del objeto artístico y al análisis que Segi hace de sus palabras, que identifica con el objetivo de los surrealistas originales de proyectar al exterior el resultado de la búsqueda interior

²⁴ これを考えるのに、では、新しい文学をどうつくるかということを考えるよりも、むしろ、文学とか音楽とか演劇全部につうずる芸術という概念を、もう一度つかみなおすことが必要だ。

²⁵ Terminaría explorando igualmente esos dos géneros años más tarde.

²⁶ つまり、芸術という大きな一本のコースがあって、そのいろんな断面がある。その断面が、あるいは小説という断面であったり、演劇という断面であったり、詩という断面であったり、いろんな断面です。このいろんな断面でもってじぶんを表現してゆく、ということであって、そのもとには芸術的表現の衝動というか、それがまずなければいけない。小説がかきかいという衝動よりも、芸術をつくりたいという衝動が前にあるのでなければ、いま、われわれがおかれている、文学の壁というものは、到底、打破することができないだろうと思うわけだ。

y reubicarlo dentro de las relaciones que rigen la sociedad (瀬木, 2000, p. 197). Vamos a retomar la cuestión del conflicto entre interior y exterior, que se puede extender a un conflicto más amplio entre entes que son en un principio opuestos o antagónicos, pues encontramos consideraciones similares en dos de los referentes de la vanguardia de pre y posguerra. Como recoge Toba, el tratado *El arte moderno* (近代芸術) de Takiguchi Shūzō, contenía la siguiente reflexión:

Últimamente los surrealistas, ante las doctrinas políticas, como la inclinación a la derecha de Aragon o el incidente de la toma de posición forzada por parte de la Reunión de Escritores de 1935 en París, defienden un frente de batalla único en la poesía y la pintura porque creen que, para solucionar las contradicciones consciente-inconsciente, razón-sinrazón o exterior-interior, hay que recorrer inevitablemente el mismo camino que conduce a la solución de la cuestión de la esencia humana. (鳥羽, 2007, p. 88)²⁷.

En este pasaje del tratado que leyeron los miembros de *Seiki no kai* en sus reuniones, el pintor se refiere a la necesidad de que las distintas disciplinas artísticas hagan un frente común dado que persiguen los mismos objetivos y sugiere que la solución de problemas, en un principio propios del ámbito artístico, conducirán a esclarecer inevitablemente la esencia de la humanidad. Esta idea coincide con las reflexiones sobre el arte multidisciplinar que hemos señalado un poco más arriba. Y uno de estos tres problemas que señala es la contradicción interior-exterior.

Esta unión de contrarios a la que se refiere Takiguchi es el fundamento mismo del movimiento surrealista, como expresa Breton en el Segundo Manifiesto Surrealista:

Todo nos induce a creer que existe un punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos como contradictorios. Sería vano buscar en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar ese punto. De aquí se desprende claramente cuán absurdo resultaría adjudicarle una orientación exclusivamente destructora o

²⁷ シュルレアリストが最近、アラゴンの右傾、一九三五年の巴里に於ける文化擁護の作家大会に対して独自の立場を取ることを余儀なくされた事件等、政治主義に対して、詩と絵画の「ユニックな戦線」を張っているのは、意識と無意識、合理と不合理、外部と内部の矛盾の解決が、人間性の解決に通ずる不可避な路であることを信じているからに他ならない。

constructora: el punto en cuestión es *a fortiori* aquel en que la construcción y la destrucción dejan de ser blandidas la una contra la otra. (Breton, 2001, p. 84).

La máxima pretensión de estos artistas era, como vemos, expresar el funcionamiento real del pensamiento, apoyándose en “la creencia de que existe una realidad superior de ciertas formas de asociación ignoradas, en el poder absoluto de los sueños y en el juego desinteresado del pensamiento” (Chavot, 2001, p. 8). Como recoge José Jiménez en *El surrealismo y el sueño*, André Breton declara en el *Manifiesto del surrealismo* (1924) que cree en un ámbito en que la conciliación del sueño y la realidad es posible: “creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se puede llamar” (Jiménez, 2013, p. 22). Antes de la publicación del manifiesto, entre 1919 y 1922 Breton, Giorgio de Chirico, Robert Desnos y otros artistas ya habían comenzado sus indagaciones en torno a los sueños en sus reuniones de escritura automática y de sesiones de sueño relacionadas con el espiritismo, pues consideraban que el estado psíquico de los sueños era una alternativa a la lógica y al racionalismo, y además lo vinculaban con la imaginación, siendo ambos (los sueños y la imaginación) las vías para alcanzar la plena libertad del hombre (Jiménez, 2013, p. 20). Aragon también se refirió a esto en su texto *Una ola de sueños* (1924): “hay otras relaciones distintas a lo real que el espíritu puede alcanzar, y que son también primarias, como el azar, la ilusión, lo fantástico, el sueño. Estas diversas especies están reunidas y conciliadas en un género que es la surrealidad” (Jiménez, 2013, p. 23). Para los surrealistas, la imagen visualizada a través del sueño o de la imaginación no es una mera ilusión, sino aquello de carácter maravilloso que constituye la otra parte de la realidad (Jiménez, 2013, p. 23). Y el sueño, ese misterioso estado que parece estar a caballo entre la consciencia y la inconsciencia, irá cobrando importancia dentro del movimiento surrealista. Como explica Jiménez (2013):

La importancia del sueño en el proyecto surrealista de liberación seguirá acentuándose en los años siguientes. Un paso decisivo será la publicación, en 1932, de *Los vasos comunicantes* (*Les Vases communicants*), de André Breton. Cuando el surrealismo se ha puesto, desde 1929, “al servicio de la revolución”, en un texto que busca conciliar los planteamientos surrealistas con el materialismo dialéctico marxista, se indica al revolucionario, al hombre de acción, que debe soñar, que debe amar, que existe un hilo

conductor que permite rastrear la unidad del mundo exterior y del mundo interior, que sería alcanzada por *el poeta del futuro*: “El poeta del futuro superará la idea deprimente del divorcio irreparable de la acción y el sueño” (p. 24).

Volviendo al contexto japonés, vamos a comentar un par de ensayos del libro *El espíritu del renacer* (復興期の精神, 1959) de Hanada Kiyoteru, considerado como la biblia de la corriente literaria de posguerra. En “La elipse-Villon” (楯円-ヴィヨン, 1943) Hanada encuentra en esta figura geométrica la representación de la unión ideal de los opuestos y argumenta por qué la elipse es más bella y más preferible que el círculo. Frente al círculo, considerado desde siempre una figura perfecta y homogénea, en la que no destaca ningún foco sobre otro, Hanada se pregunta por qué no unimos los dos focos que de hecho existen en todos nosotros y dibujamos una elipse, en vez de empeñarnos en ignorar uno de los focos para tratar de dibujar un círculo. La elipse posee la cualidad de unir estos opuestos: “dormir despierto y estar despierto en sueños, reír llorando y llorar riendo, dudar creyendo y creer dudando; esto es lo que significa la elipse” (p. 221)²⁸.

Antes de analizar el caso de François Villon, que fue según Hanada el primero en observar la elipse en la tierra, menciona el siguiente relato de Edgar Allan Poe:

Poe, en *El retrato oval*, describe un retrato que representa a un muerto viviente y a un vivo que está muerto. Algo que ya de por sí es satisfactorio lo enmarca en una elipse. El cuadro, enmarcado en una bella elipse dorada, con detalles al estilo Moore, está envuelto en la penumbra de un candelabro (p. 221)²⁹.

Hanada valora este relato de Poe no solo como un hermoso ejemplo del uso de la elipse, sino también como otro testimonio de un autor que halla en esta forma geométrica una representación de conceptos opuestos. En este sentido, Villon es el máximo exponente pues, por ejemplo, en su obra *El Legado* fue capaz de aunar con gran fuerza y de una

²⁸ 楯円が楯円である限り、それは醒めながら眠り、眠りながら醒め、泣きながら笑い、笑いながら泣き、信じながら疑い、疑いながら信ずることを意味する。

²⁹ ポーは、その『楯円の肖像画』において、生きたまま死に、死んだまま生きている肖像画を示し-まことにわが意を得たりというべきだが、それを楯円の額縁のなかに入れた。その楯円の額縁は、うつくしい金いろで、ムーア風の細工がしてあり、燭台の灯に照され薄闇のなかで仄かな光を放っていた。

manera muy viva la tristeza y la alegría de un alma escindida en una época de cambios³⁰. Y concluye que, a pesar de que entonces se consideraba que había que desechar una de las dos cabezas de Hermes, Villon fue el primero que, audaz e intrépido, dibujó una elipse delante de los propios ojos de los apóstoles del círculo (p. 223)³¹.

En su ensayo “Historias de metamorfosis” (変形譚), publicado en la revista *Kindai Bungaku* en 1946 y posteriormente recogido en el citado libro, Hanada analiza varias obras que tienen como tema central la metamorfosis. El crítico argumenta que estima decepcionantes, entre otras, *La dama que se transformó en zorro* de David Garnett, *La metamorfosis* de Kafka o *La desaparición de Honoré Subrac* de Apollinaire, porque ninguna de ellas trata el fenómeno de la transformación de manera científica, al ocultar deliberadamente el proceso de la metamorfosis. Hanada pone como ejemplo a seguir la obra de Goethe y hace un llamamiento a tratar la metamorfosis de una manera más rigurosa, con un nuevo método de cognición (p. 231)³². En este ensayo reaparece el concepto de la elipse, al describirse la transformación como un proceso elíptico, resultado de movimientos de estiramiento y encogimiento.

(Goethe) se convirtió en una hoja e ingirió la savia que, contrayéndose y expandiéndose, recorre sin cesar el interior de la planta. Por su parte, la planta echó raíces en el interior de él y se transformó con vigor. Este mecanismo es extremadamente simple, pero encierra al mismo tiempo una dificultad insólita. Y es que, en el delicado equilibrio de la dinámica entre cada contracción y expansión, mientras uno no sea el hombre que se siente ser por dentro, el objeto al que se aplica este método traerá un resultado desastroso sin falta. En Goethe, no solo las plantas, sino también los animales, los

³⁰ 『遺言詩集』は、白と黒、天使と悪魔、犬と猫—その他の、地上においてみとめられる、さまざまな対立物を、事実、一つの構図のなかに纏めあげており、転形期における分裂した魂の哀歓を、かつてないほどの力づよさで、なまなましく表現しているように思われる。222

³¹ ヴィヨンはこれらの円の使徒の眼前で、大胆不敵に、まず、最初の楕円を描いてみせたのである。

³² Se ha considerado que este ensayo de Hanada seguramente tuvo una gran influencia en el hecho de que Abe y otros autores de posguerra escribieran por entonces historias de metamorfosis. El crítico Takemori Ten'yū (竹盛天雄, 1928-2019) recoge en su artículo “El estado de la literatura de posguerra” (戦後文学の様相, 1981) las siguientes obras con este tema: *Metamorfosis* de Fukunaga Takehito (福永武彦, めたもるふおおぜ, 1947), *Sensación de derrumbamiento* de Noma Hiroshi (崩解感覚, 1948), *Lo cotidiano de los sueños* de Shimaō Toshio (夢の中での日常, 1948) y *Dendrocacalia* de Abe Kōbō (citado por Toba, 284).

minerales, hasta la luz, se transforman y todo vuelve después fácilmente a la forma humana, sin embargo, esto no es más que el trazado de una elipse en la que se mantiene el equilibrio dinámico (p. 234)³³.

Toba también destaca este fragmento (p. 86), en el que encontramos una clara referencia a la deseada armonización de contrarios. Hanada interpreta que Goethe, al observar a las plantas, se observaba a sí mismo y que, al identificarse él mismo con las transformaciones que experimentan las plantas, consecuentemente se transformó en planta para volver a ser hombre. Para Hanada era esencial mantener el equilibrio entre las fuerzas *élan vital* y *frein vital* y, el hecho de que en las obras de metamorfosis que critica los personajes que sufren una transformación acaban muriendo se debe a que sus autores solo creían en el *élan vital*, ignorando por tanto el *frein vital* y rompiendo el equilibrio dinámico entre las dos fuerzas.

Unos años más tarde, Hanada retoma esta cuestión en su ensayo “Consideración a propósito de una manzana” (林檎に関する一考察, 1950), que también fue publicado en la revista *Kindai Bungaku*. Toba (2007) destaca este fragmento:

He considerado la relación entre el mundo interior y el mundo exterior, teniendo en cuenta su diferenciación y su uniformidad, y creo que el método vanguardista, que se ha usado hasta ahora para dar forma a la expresión de la realidad interior, debe reconsiderarse para dar forma a la expresión de la realidad exterior. Si no se hace, me da la sensación de que la figura de una manzana tal cual jamás podrá sacudir nuestros ojos (pp. 56-57)³⁴.

³³ かれは、一枚の葉となって、植物の中に侵入してゆき、絶えず液汁を吸ひあげて、収縮し、拡張し、続けたが、植物もまた、かれの内部に根をはつて、澁刺と変形し続けたのだ。この方法のからくりは至極単純だが、その操作には異常な困難が伴ふ。何故といふのに、収縮と拡張との間の微妙な力学的均衡を、つねにかれ自身のうちに感じてゐる人物でない限り、この方法の対象への適用は、必ず惨憺たる結果を招くにいたるからである。ゲーテは、植物のみならず、動物や鉱物や光にまで変形し、再び易々として人間の姿に立ち戻つたが、これは、かれが、終始、力学的均衡を保ちながら、楕円を描いてみたからにはほかならない。

³⁴ 要するに、わたしは、内部の世界と外部の世界との関係を、その差別性と統一性においてとらえた上で、これまで内部の現実を形象化するためにつかわれてきた、アヴァンギャルド芸術の方法を、外部の現実を形象化するために、あらためてとりあげるべきではないかと思うのである。さもなければ、わたしには、あるがままの林檎のすがたが、われわれの眼にふれる機会など、永久にこないかもしれないという気がするのだ。

La idea clave de este ensayo es la reivindicación que hace Hanada de aplicar la mirada vanguardista al exterior, de cambiar el objeto del método de observación consciente del interior al exterior. Como señala Toba, esta reflexión generó el caldo de cultivo que culminó en la creación de documentales, empresa en la que Abe participó con entusiasmo y que veremos más adelante (p. 57).

Si bien Toba no cree que estos ensayos de Hanada influyeran de una manera tan determinante en los relatos de Abe como han considerado otros críticos³⁵, hemos visto que la cuestión de dirigir la mirada al interior o al exterior estaba muy presente en los debates entre los artistas vanguardistas de posguerra. En esta investigación, no nos interesa señalar con exactitud cuál fue la fuente concreta de inspiración de Abe para la creación de sus cuentos de metamorfosis, pero damos importancia a este debate porque uno de los objetivos es identificar o rastrear ideas que se reflejan en las obras para poder analizarlas e interpretarlas. Veremos en el apartado del análisis que la metamorfosis es empleada por Abe como un método vanguardista que posibilita un cambio de mirada y un cambio, radical en ocasiones, del equilibrio entre las dimensiones interior y exterior de los individuos.

Abe trata la cuestión de la oposición entre el interior y el exterior de manera muy directa en su ensayo “Notas sobre el arte experimental. Experimento sobre los efectos del LSD” (実験美学ノート - 「LSD」服用実験をみて, 1965) (ya citado en el capítulo anterior). El autor reflexiona, a propósito de los efectos del LSD, sobre la cuestión de la dimensión interior y exterior del individuo. Considera que esta droga tiene la capacidad de romper temporalmente y de manera artificial la barrera entre el interior y el exterior y esto se podría usar como método para analizar obras y corrientes de arte. Abe cree que esta ruptura es la que propicia la crítica y añade que solo la crítica y el arte que no aspira a una correspondencia total entre interior y exterior tiene la posibilidad de producir algo

³⁵ Toba argumenta que *Henkeitan* no es el antecedente único y determinante de *Dendrocacalia* porque la intervención de Abe en *Yoru no Kai*, “El momento creativo” (創造のモメント) deja entrever que no ha digerido del todo las ideas de Hanada y concluye que la relación de influencia entre los dos no era tan simple ni tan unidireccional como se ha pensado hasta ahora (pp. 86-87).

interesante. Sin embargo, advierte: para que la locura pueda criticar, hace falta que haya a la vez cordura.

Aunque la correspondencia interior-exterior sea compleja, sin la tensión y el movimiento de ida y vuelta entre ellas, no pueden formarse ni el arte ni la crítica. (Esta es la diferencia entre las pinturas de surrealistas y locos. (...) Las pinturas de los locos contienen una crítica aún inconsciente) (p. 78)³⁶.

Un poco más adelante analiza el momento histórico presente en términos interior y exterior:

La historia espiritual de la humanidad es también la historia en que las funciones exterior e interior se van haciendo cada vez más complejas. De una época en la que lo exterior y lo interior estaban en concordancia, y sus funciones eran primitivas y sencillas, se pasó a un estado en que quizá no existía tanta diferencia entre la cordura y la locura. (...) Sin embargo, en una sociedad más compleja, a medida que lo exterior se va haciendo más grande, lo interior queda cada vez más reducido. De esta manera, los dos se van diferenciando claramente y el otrora fácil intercambio entre ambos va perdiendo eficacia. La conservación de cierta tensión entre lo exterior y lo interior es a la vez un rasgo y un distintivo del hombre contemporáneo (p. 79)³⁷.

Volviendo a la propiedad del LSD de separar el interior del exterior, y quizá motivado por su conocimiento médico, el experimento que proponía Abe era formular la función interior-exterior y medir esa correspondencia de manera científica. El siguiente paso sería conseguir la fórmula interior-exterior de cada obra de arte, de una novela suya, por ejemplo. Y vaticinó que también podría ofrecer la solución del significado del arte en cada época y dar por ejemplo respuesta a los debates sobre el realismo o el acierto o fracaso

³⁶ 内部と外部の対応が、いかに複雑であろうと、その間の緊張と往復運動なしは、芸術も批判も成り立ちはないのである。（狂人の絵と、シュールリアリストの絵とのちがひ。（...）狂人の絵にはまだ、意識されない批判がある）。

³⁷ 人間の精神の歴史は、いわば内部と外部の函数の複雑化の歴史でもあった。その函数がごく素朴で単純だった時代、内部と外部がほとんど一致していたような時代から、正気と狂気も、さほどちがひがなかったかもしれない。（...）しかし社会の複雑化は、外部を増大していくと同時に、内部をも成長させていった。それは、はっきりと文化され、容易には置きかえがきかなくなってくる。内部と外部の緊張の保持は、いわば現代人の資格であり、しるしでもあるわけだ。その緊張の放棄が、どんなものも創造しえないのは、すでに明らかなことではないだろうか。

de las vanguardias. Incluso en un futuro sería posible usar la droga para hacer tratamientos que fomenten la creatividad. Dejando a un lado el evidente tono humorístico de este ensayo, sí podemos extraer las reflexiones del autor en torno a la cuestión que estamos comentando. Abe concluye que la locura no es sólo destrucción y deja así abierto el campo de experimentación que proponían también las vanguardias.

Por otra parte, en “Los temas de la literatura vanguardista” (アヴァンギャルド文学の課題), Abe reflexiona en estos términos desde una visión más política:

Como dice Hanada, la literatura moderna ha evolucionado de fuera hacia dentro, pero a partir de ahora, valiéndonos de lo anterior, debemos superar de nuevo al mundo exterior. Lo que creo que quiere decir es que hay que reorientar al exterior la mirada reformista que miraba al interior. Ahora los académicos y literatos recopilan firmas para abolir la Ley contra las acciones subversivas, pero si se levantaran con verdadera mirada reformista, dejarían esa oposición subjetiva y se dedicarían a luchar con sus obras como artistas. Así como las necesidades del pueblo hacen moverse a los escritores (p. 199)³⁸.

2.3.1.3. La confrontación entre el realismo vanguardista y el realismo socialista
Según explica Toba, las ideas de Takiguchi calaron hondo entre los jóvenes artistas miembros del grupo *Seiki no kai*. Toba recoge la siguiente cita del diario del pintor Ikeda Tatsuo (池田龍雄, 1928-), que reconocía el tratado de Takiguchi como una guía hacia lo contemporáneo para los pintores: “La realidad en el siglo XX no es la verdad (lo real) que se aprecia a simple vista. Se refiere más bien a la unión con ‘la realidad’ conceptual” (pp. 88-89)³⁹. Toba reconoce en esta frase la conciencia de realidad “vanguardista” que compartían los miembros del grupo (鳥羽, 2007, p. 89).

³⁸ 近代文学は外部から内部へと発展したが、今度は今迄のものを使って再び外部の世界を克服しなければならない、と花田清輝氏が言っているが、それは内部に向けることで変革するものになった目を外部に向けようということだと思う。今学者や文学者が破防法反対のための署名や決議を行っているが、若し彼らが本当にその変革する目をもって立上るなら、もはやそれは主観的な抵抗であることをやめ芸術家として作品で闘うところまで進むにちがいない。これは大衆の要求が作家を動かすことです。

³⁹ 二十世紀に於けるリアリティは、単に見えるままの視覚的「真（リアル）」を意味しない。いわば観念的な意味での「真実」との一致を指すのではないか。

Abe, uno de los líderes de *Seiki no kai* como ya hemos dicho, escribió en febrero de 1949 una crítica para contribuir al proyecto “La independencia de la crítica artística” (美術批評のアンデパンダン) en el periódico Yomiuri. En ella rechazaba el realismo socialista que profesaba el pintor Uchida Iwao (内田巖, 1900-1953) y se decantaba por el arte de vanguardia de Okamoto Tarō. Toba señala que Abe ya mostraba por entonces cierto acercamiento hacia el comunismo. Sin embargo, esto no supuso en su caso que terminara abrazando el realismo socialista o democrático y su postura era más afín a la de Picasso, a quien admiraba y que consideraba un ejemplo de pintor que promovía la revolución social a través de la revolución artística (鳥羽, 2007, p. 89).

Abe dedica dos ensayos al pintor español, “Las transformaciones de Picasso” (ピカソの変貌, 1951) y “La realidad de Picasso” (ピカソのリアリティ, 1952), en los que hace énfasis en la condición de comunista del pintor y lo presenta como una característica inseparable de su condición de artista revolucionario. Para Abe, una faceta no se entendería sin la otra. Sin embargo, recalca al mismo tiempo que su actitud era la de un auténtico realista que desarrolló su arte al margen de las convenciones impuestas por las diferentes escuelas.

En ambos ensayos, Abe reflexiona sobre las etapas en la carrera del pintor en el contexto de los cambios políticos, sociales y artísticos de la época, que define como convulsa en todos los ámbitos y que explica así:

El surrealismo y el abstracto y también el dadaísmo, el futurismo o el expresionismo son movimientos, en cuyo eje se combinan método de creación y una impetuosa conciencia revolucionaria, que reflejan un esfuerzo intelectual por comprender la época contemporánea, que se ha mostrado descarnadamente y que es tan compleja y extraña, un mundo tan misterioso en el que no sorprendería que una mesa echara a andar, en palabras de Marx. Reflejan la intensidad de la realidad, sin doblegarse ante sus

contradicciones y enfrentándose a las contradicciones en tanto que contradicciones, reivindicando una lógica científica. (ピカソのリアリティ, p. 174)⁴⁰.

Dada esta situación, lo que caracteriza a la época moderna es la preocupación por captar y mostrar la realidad en su totalidad, sin descartar sus posibles incoherencias, hasta el punto de que: “La esencia de la época moderna, en confrontación con el naturalismo, está más allá del desarrollo del realismo, que trata de aprehender la verdadera forma de la realidad; es reflejar la ininteligibilidad inherente a la realidad” (ピカソのリアリティ, p. 174).⁴¹.

Para Abe, las transformaciones de Picasso representan la búsqueda del método artístico que experimentó la propia historia del arte, de manera que: “Hablar de Picasso es como hablar del arte a partir de la época moderna en su totalidad” (ピカソの変貌, p. 54)⁴². Y destaca su espíritu, profundamente comprometido y abnegado en descubrir la realidad:

Picasso, aunque a veces sacrificara la realidad en pos del método (como en su época cubista), con una vehemente alma de artista que nunca pierde la realidad, siempre procuró aproximarse al descubrimiento de una nueva realidad. La intensidad de Picasso es una cicatriz fruto de la lucha contra las contradicciones de la realidad. (ピカソのリアリティ, p. 174)⁴³.

⁴⁰ シュール・リアリズム、抽象派をはじめ、ダダイズム、未来派、表現派等々、すべて強烈で革命的な認識ならびに創作方法を軸として結合した運動であり、それはマルクスが言ったようにもはや机が逆立して歩いても不思議でない世界が、ついに衣をぬいで赤裸々な姿を現した、その奇怪で複雑な現実を、いかにして理解するかという知的な努力の反映であった。現実の激しさは、いかなる矛盾にも屈しない、矛盾を矛盾として直視する強い科学的な論理を要求した。

⁴¹ 近代の本質は、あくまでも自然主義に対決して現実の真の姿をとらえようとする、リアリズムの発展の上であり、その難解さは、ひとえに現実そのものの難解の反映だと見るべきである。

⁴² ピカソについて語ることは、殆ど近代以降の芸術全体について語ることに同じだと言っても過言ではない。

⁴³ ピカソは、しばしば方法のためにリアリティをギセイしながらも（たとえば立体派の一時期）、現実を見失うまいとする激しい芸術家魂をもって、ついに新しいリアリティの発見に接近して行ったのである。ピカソの激しさはその矛盾との苦闘でうけた傷跡ではなからうか。

Vamos a tratar de indagar un poco más en la noción de realidad y realismo de Abe. Para ello vamos a retomar las citas de su ensayo (que ya reproducimos en el Capítulo 1) “Mi novelística” (私の小説観, 1954), en las que el autor formula que el cometido del escritor es el de “explorar la realidad hasta las profundidades, descubrir lo que ha escapado al sentido común y revelar a los lectores, aunque sea en lo mínimo, un punto de vista nuevo, una nueva forma de pensar” (pp. 282-283). Según Abe, “los novelistas deben ser especialistas de los asuntos relacionados con el alma” y por tanto ser capaces de “explorar, observar y teorizar todo cuanto se refiera a la interacción entre el sujeto y el objeto, entre los sujetos, entre el sujeto y la sociedad, y expresarlo mediante el uso más diestro del idioma” (p. 283). El autor valoraba el realismo por encima de todo, pero es importante insistir en que desdeñaba el realismo socialista y prefería el método de búsqueda que proponían las vanguardias. En su ensayo “Mi teoría sobre el método de la novela” (僕の小説方法論, 1952) descarta el realismo naturalista, que pretende explicar la naturaleza y al hombre sometiéndolos y en su lugar aboga por el surrealismo como medio de búsqueda para comprender la compleja realidad. Para Abe, el romanticismo, el simbolismo, el psicologismo y después el surrealismo son hipótesis que han ido surgiendo a lo largo del siglo XX como maneras de profundizar en el realismo. Al final de este ensayo, concluye:

Debemos revalorizar el surrealismo como triunfo frente al realismo naturalista. (...) Es una búsqueda de la realidad que se basa en un método científico (Freud) que ahonda en los territorios del inconsciente y no se queda en los resultados superficiales de la consciencia. Por ello saca a la luz condiciones humanas hasta entonces olvidadas, y el hombre, liberados sus instintos reprimidos, queda horriblemente al desnudo. Esto es, sin duda, una resistencia frente a la sociedad del momento, una manifestación contra la cultura burguesa. Sin embargo, existía un límite. Fue tan orgánico que quedó encerrado en las cuestiones internas; asomaba la cola del naturalismo (pp. 179-180)⁴⁴.

⁴⁴ 自然主義リアリズムの克服としてシュール・リアリズムを、われわれはもっと再評価しなければなるまい。(…)それは現実を、意識の表層に現れた結果だけで見ずに、もっと意識下の領域にまで掘り下げて追求しようとする科学的な方法（フロイド）にもとづいていた。これによって、今まで忘れられていた人間の条件が、明るみに出され、人間は、みぐるしいまで赤裸々に、その抑圧された本能をはきだしてみせた。これは一つには、明らかに当時の社会に対するレジスタンス、すなわち反ブルジョア文化のデモンストレーションであった。だが、ここにも限界

Aunque reconoce que el surrealismo es limitado, encuentra en él las claves para guiar al método realista, que debe seguir evolucionando. La manera de mirar también al exterior era, según Abe, fijar la mirada en los trabajadores.

A modo de recapitulación, la vanguardia era para Abe un espíritu cuya motivación debe ser la búsqueda de la realidad. El cometido del artista es formular hipótesis que permitan comprender la realidad y aportar claves para que el pueblo, la masa de la gente, acceda a esa dimensión o aspecto de la realidad que no se percibe a simple vista; el artista debe aportar esa mirada rompedora que permita asomarse de una forma novedosa y esclarecedora a la realidad que nos rodea. Abe pasó de una defensa de la vanguardia más entusiasta en los primeros años, como uno de los jóvenes integrantes del grupo *Seiki no kai*, entre los que proclamó: “¡La revolución en el arte debe ser el arte de la revolución!”⁴⁵ y, más tarde, en coloquios y ensayos posteriores fue explicando su singular visión de la vanguardia de manera más pausada y argumentada. Resulta particularmente aclaratorio su ensayo “La vanguardia” (アヴァンギャルド, 1959), que ya citamos en el punto 1.3.7, en el que a propósito de los guiones radiofónicos, Abe reflexiona sobre la deriva superficial de las vanguardias en el Japón de posguerra y defiende el que él entiende que es el verdadero espíritu vanguardista. Abe denuncia en este ensayo:

A raíz del éxito del ikebana vanguardista, entre otros, el estilo vanguardista se convirtió en lugar de paso fácil y llegó a ser una mera pose. La búsqueda del estilo es muy importante, pero si se olvida que el estilo es el espíritu de la hipótesis para descubrir la realidad, entonces no conduce a ningún sitio (p. 235)⁴⁶.

Y frente a esto declara: “Para mí, el arte vanguardista es un método, un espíritu, y estoy convencido de que no tiene nada que ver con un estilo acabado o perfeccionado” (p. 232)⁴⁷. Para Abe, el estilo y el método tienen el mismo peso relativo en una obra que su

があった。これはあまりにも生物主義的であり、且つ内部の問題に閉じこもり過ぎていた。生物主義は、やはり自然主義のシッポをぶらさげたものだ。

⁴⁵ 「革命の芸術」は「芸術の革命」でなければならぬ！（1949）

⁴⁶ 前衛生花の流行などによって、前衛的スタイルはすこぶる通りのよいものになり、一種のモードにさえなってしまった。様式の追求は大事だが、それが現実発見のための仮説の精神であることを忘れては、なんにもならないわけだ。

⁴⁷ 私は前衛芸術というものは、方法ないしは精神であり、出来上がった様式とは無関係だと信じている。

significado y su contenido y en su caso (y en el de los artistas vanguardistas), el papel del estilo es crear esa ruptura que provoque enfrentarse a la realidad con una mirada renovada y más clarividente. “El recurso del estilo no es un mero recurso. Es un intento de romper el concepto generalizado de la regla de las cosas y, mediante una nueva regla, reconstruir la realidad. Quizá se parece a establecer una hipótesis en el ámbito de las ciencias” (p. 234)⁴⁸. Y en cuanto a la capacidad de establecer hipótesis novedosas, el arte vanguardista ofrecía más posibilidades de éxito:

Cabe la posibilidad de que, frente a un concepto fijo de la realidad, la realidad inesperada que se nos revela a través de una hipótesis osada sea la imagen de la realidad en todo su frescor. ¿Acaso no es esta una actitud mucho más entusiasta ante la realidad y no solo un mero recurso? (p. 234)⁴⁹.

Como hemos visto, Abe reconoció la aportación clave de las vanguardias a las artes y al pensamiento contemporáneos, ya que consiguieron romper con lo tradicional, con su manera ya agotada de explorar y expresar la realidad, abriendo el camino a un método novedoso de búsqueda y expresión. Sin embargo, es cierto también que su adscripción a este movimiento no fue ingenua y que pasó por una profunda reflexión crítica. Su actividad literaria comenzó un par de décadas después del apogeo surrealista en Francia y, a pesar de que compartía sus postulados, también señaló sus deficiencias y, lo que es más importante, formuló hipótesis para superarlas que aplicó en sus obras.

Abe aceptó el fracaso o la caducidad de los movimientos vanguardistas que se desarrollaron en Europa a principios de siglo también en otros ensayos. En “Crítica del surrealismo” (シュールリアリズム批判, 1949) expone que, si bien uno de los cometidos del surrealismo era profundizar en la conciencia de la realidad, en muchas ocasiones los artistas surrealistas se perdieron en expresiones ambiguas que cayeron en

⁴⁸ スタイルの工夫は単に工夫のための工夫ではなく、物事の法則についての常識的な概念をうち破り、新しい法則によって現実を再構成する試みにほかならない。それはいくぶん、自然科学における仮説の設定に似ているかもしれない。

⁴⁹ ありのままの現実という固定観念などよりは、大胆な仮説によって浮かび出てくる意外な現実のほうが、はるかに生々とした現実の姿を伝えているという場合もありうるのだ。工夫のための工夫どころか、このほうがはるかに現実に対する意欲的な態度ではないのだろうか。

el misticismo, lo trascendental o lo metafísico y terminaron pareciéndose en este sentido a los dadaístas (148). El fracaso de la vanguardia para Abe fue separarse de la masa y para recuperar su espíritu original debía volverse a ella. En el ya comentado “La realidad de Picasso” hace referencia a esta necesidad: “La vanguardia ha cedido el camino a algo más nuevo. Es una necesidad intrínseca de la vanguardia negarse a sí misma en pos de alcanzar la condición de popular” (p. 175)⁵⁰. Guiado seguramente por sus ideas de izquierdas, Abe abogaba por una literatura que fuera a la vez vanguardista y política. Sin embargo, como aclara en “Los temas de la literatura vanguardista” (アヴァンギャルド文学の課題), no se refería a que las obras artísticas debían seguir la línea de un partido político, “sino a pensar en lo que necesita la masa del pueblo en la realidad contemporánea y, siguiendo esa necesidad, reformar la realidad” (p. 199)⁵¹. Una de las propuestas principales de Abe era, como hemos visto, que la vanguardia recuperara el vínculo con el pueblo, la masa, y esto sería posible a través de su afán realista, de su cometido de mostrar la realidad. Este planteamiento enlaza con la faceta más política de Abe, que vamos a comentar en el punto siguiente. Sin ella, no se podría entender en toda su complejidad la obra y el pensamiento de este autor pues, como hemos visto, él mismo dejó claro que pretendía aunar sus inquietudes políticas, de manifiesta tendencia comunista, y sus indagaciones artísticas, de marcada influencia vanguardista.

2.3.2. Abe y las vanguardias políticas de posguerra

Abe ingresó en el Partido Comunista en mayo de 1951, por mediación de Noma Hiroshi, junto con sus compañeros de *Seiki no kai* Teshigahara y Katsuragawa (鳥羽, 2007, p. 23).

Fue a partir de este año cuando Abe comenzó a interesarse más por la vanguardia política que por la artística y empezó a involucrarse en un activismo más político (鳥羽, 2007, p.

21). Como cuenta Abe Neri, Abe organizó círculos literarios en zonas de fábricas como parte del programa de actividades culturales del partido. Entre otros grupos, Abe,

⁵⁰ アヴァンギャルドは、より新しい新しさに道をゆずった。大衆性の獲得によって自己否定するのがアヴァンギャルドの内的必然である。ピカソもその例外ではない。

⁵¹ 政治と云っても政党のカケヒキと云ったようなケチな政治ではなく、大きな意味での政治、つまり大衆が今の現実に置かれて何を必要としているか、その現実にふれそれをつかみ、大衆の要求に従って現実を革命すること。

Teshigahara y Katsuragawa frecuentaron el *Shimo Maruko Bunka Shūdan* (*Colectivo Cultural Shimo Maruko*) (下丸子文化集団), que lideraba Takahashi (高橋元弘, quien había sido despedido con motivo de la “purga roja” poco antes). Consiguieron crear una relación cercana con los trabajadores y resultó una actividad muy fructífera. Por lo visto, fue en una de sus estancias en este lugar donde Abe se enteró a través de la radio de que había sido galardonado con el Premio Akutagawa (安部ねり, 2011, p. 108). Abe también formó parte del *Jinmin Geijutsu Shūdan* (*Colectivo Cultural Arte del Pueblo*) (人民芸術集団) junto con Teshigahara, Katsuragawa, Ikeda Tatsuo o el pintor Fukuda Tsuneta (福田恒太, 1925-2003), que fue fundado en junio de 1951 con la idea de reunir artistas comprometidos con la vanguardia política.

En esta época, Abe concebía ambas luchas, la política o social y la artística, como un todo indivisible. En este párrafo de uno de los ensayos dedicados a Picasso queda muy claro su posicionamiento:

No se concibe una conciencia revolucionaria que no conlleve a la revolución social, como tampoco se concibe una revolución del arte que no conlleve una revolución social. Para un artista, la revolución del arte y el arte revolucionario debe sentirse como una única energía. Mientras estos dos no se unifiquen, es que ninguno de los dos es auténtico. Por eso podemos considerar novedoso a Picasso, pero no a Matisse ni al academicismo ruso. Por supuesto, las transformaciones de Picasso no son únicas en la actualidad, pero sí son sin igual. Debemos estudiar la manera en que este magnífico realista, sin limitarse al marco de ninguna escuela, captó las transformaciones tal cual y a través de ellas se relacionó con la realidad y cómo sus transformaciones son una copia reducida de la evolución de la historia del arte. ¿Será exagerado decir que a través del revolucionario pintor Picasso y a través de sus obras como el *Guernica*, *La Paloma de la paz* o las obras que presentó en el Salon de Mai, se ha vencido por primera vez a al modernismo? ¿Será exagerado decir que tenemos aquí un pilar para el arte de una nueva era, verdaderamente liberada? (ピカソの変貌, p. 57)⁵².

⁵² 社会の変革を伴わない意識の変革がありえないように、社会の変革を伴わない芸術の変革もまたありえない。芸術家にとって、芸術の革命と革命の芸術とは一つの主体的エネルギーとし

Otro de los referentes de Abe en cuanto a la manera de denunciar la situación social era Sartre. En el coloquio que se celebró en agosto de 1952 con el título “Un asunto urgente: los literatos de hoy” (切実なもの-今日の文学者), en el que participó junto al crítico y escritor Usui Yoshimi (臼井吉見, 1905-1987), Umezaki Haruo, Noma Hiroshi, Takeda Taijun y el escritor Shimba Eiji (棒葉英治, 1912-1999), expresó lo siguiente:

Pronto hay unas elecciones generales. Es un asunto muy grave. Yo siento que debo tomar parte activamente como escritor. Pero no limitarme a pronunciar discursos, sino que creo que debo actuar con una obra literaria. Por supuesto, no hay necesidad de expresarlo de manera directa... En ese sentido, admiro mucho a Sartre. Es tremendamente actual, aunque quizá no haya escrito nada muy parecido a una novela... (pp. 272-273)⁵³

Abe se refería a las elecciones generales que se celebraron del 1 de octubre de 1952, en las que Yoshida fue nombrado Primer Ministro y en las que el Partido Comunista no obtuvo ningún voto, debido al problema de la división interna que arrastraba desde 1950. Aunque entre la fecha del citado coloquio y las elecciones no publicó nada, si bien participó en otros coloquios y reuniones, es muy evidente el sentido político de muchas de sus obras de estos años como, por ejemplo, *Vida de un poeta* (詩人の生涯) (octubre

て感じられるはずだ。それが一つのものにならない限り、どちらもまだ本物ではない。われわれがピカソを新しいと呼べても、マチスを新しいと呼べないのはそのためだ。同様に、ソヴェトのアカデミックな絵を新しいということはできない。むしろ、ピカソの変貌が、現代に関係する唯一の仕方であるとは言えないが、しかし、これは比類のない変貌だ。いたずらにピカソをエコールの枠にとじこめようなことはせずに、その変貌をありのままにとらえ、それを通じてこのすぐれたリアリストが現実といかに関係したか、そしてその変貌がいかに見事な芸術の歴史的発展の縮図であったかを学ぶべきだろう。革命画家ピカソによって、<ゲルニカ>、<平和の鳥>、及びサロン・ド・メエの作品によって、はじめて近代主義が克服されたと言っ
ては言いすぎであろうか。ここに、実に解放された、新しい時代の芸術への道標があると言っ
ては、言いすぎであろうか。

⁵³ 今度総選挙があるでしょう。痛切な問題だと思うんですよ。そこで文学者としての積極的な行動というものが要求されるわけですね。しかし、そういうときに、それに対してただ講演して歩くということだけじゃなく、作品の中でやはり活動しなければいかんと思うのです。むしろ、直接そのことを書く必要はないが……。僕はそういう点でサルトルなんか非常に興味するんですよ。非常に今日的だ、小説らしいものはあまり書いていないかも知れないが……。

de 1951), cuyo protagonista, hijo de una pobre trabajadora de una fábrica, se rebela con sus poemas, *Los intrusos* (闖入者) (noviembre de 1951), en el que una familia muy numerosa invade el piso de un joven alegando que lo hacen en pos de la democracia⁵⁴, *La trampa de Plutón* (プルートーのわな) (junio de 1952), en el que el feroz gato Plutón engaña a Orfeus, el líder de una pacífica república de ratones⁵⁵, o *El juicio de Esopo* (アイソップの裁判) (diciembre de 1952), que narra, en clave mitológica, la lucha de un pueblo esclavo griego por liberarse de sus gobernantes.

Abe Neri (2011) matiza que, a pesar de la colaboración de Abe en actividades culturales del Partido Comunista, él no estaba de acuerdo con la línea del partido en estas cuestiones y tenía la esperanza de poder modificarla. Sin embargo, su sueño político probó ser poco acorde con la realidad y Abe llegó a declarar que ser militante del Partido era como una fiebre (p. 108)⁵⁶. En 1956 fue enviado como representante de Japón a una reunión de escritores que se celebró en Europa y esto motivó un creciente intercambio de Abe con el extranjero que le permitió descubrir el horrible giro totalitario que había dado Stalin. A su vuelta a Japón, Abe manifestó sus críticas contra el comunismo soviético y el japonés, que fue fuertemente rechazado por otros miembros del Partido. A raíz de estos acontecimientos, Abe fue perdiendo el interés en la política y se centró de nuevo en actividades más estrictamente culturales (安部ねり, 2011, pp. 108-109). Toba también señala que, pese a que no fue expulsado del Partido hasta 1960, su activismo político cesó en 1956 (鳥羽, 2007, p. 35).

Fue también una discrepancia política en torno al comunismo la que separó definitivamente a Abe de Hanada Kiyoteru. Abe firmó en 1967 un manifiesto en contra

⁵⁴ En un coloquio que tuvo lugar en agosto de 1952 (切実なもの—今日の文学者), ante la pregunta de Umezaki Haruo de si este relato representaba la ocupación de Japón por parte de los americanos, Abe admitió que pensaba en el sistema de Naciones Unidas.

⁵⁵ Según Toba, este cuento representa los obstáculos a los que se enfrentaba el movimiento pacifista (p. 28).

⁵⁶ しかし政治的には、現実的ではない夢を持っていたらしく、後になって黨員であったことを「熱病のようなものだった」と語った。

de la Revolución Cultural China junto con Ishikawa Jun, Kawabata Yasunari y Mishima Yukio, mientras que Hanada sí apoyó la Revolución y esto supuso el final de su relación (安部ねり, 2011, p. 106). Años más tarde, la relación de Abe con sus compañeros de los movimientos artísticos se deterioró tras la publicación de *La Cuarta Edad Interglaciaria* (1959), que estos criticaron duramente para gran asombro de Abe, según cuenta su hija (p. 200)⁵⁷.

Aunque se sale del objeto de este estudio, no podemos dejar de referirnos al interés de Abe por los reportajes. Este nuevo espacio de creación fue el tercer pilar del activismo político y artístico de Abe. Como explica Toba, en la década de 1950 la palabra *kiroku* (記録) (que podría traducirse como registro o crónica) cobró una gran importancia entre los artistas japoneses y el afán por dejar constancia de la realidad presente se desarrolló en diversos ámbitos: el surgimiento del cine documental (記録映画), el arte reportaje (レポート・アート) o la literatura documental (記録文学) son prueba de ello. La tensión creciente entre el sentimiento antiamericano en Japón y el endurecimiento de la censura de los medios y autores de izquierdas o comunistas, la incipiente mejora de la economía y el consecuente desarrollo social generaron la necesidad entre los artistas de documentar los intensos cambios políticos, económicos y sociales que estaba experimentando el país (鳥羽, 2007, p. 48).

En este sentido, el grupo *Genzai no kai* (Grupo de Actualidad) (現在の会) se convirtió, a partir de finales de 1951, en un lugar esencial de activismo para Abe. El grupo, una asamblea orientada al reportaje, se había estado preparando desde el invierno de 1951 y su primera reunión tuvo lugar en marzo de 1952. El perfil de sus miembros era heterogéneo en un principio, había literatos más o menos neutros, otros que profesaban

⁵⁷ ラジオドラマ執筆のころから、芸術運動の仲間とは疎遠になった。彼らは『第四間氷期』を酷評し、公房はショックを受けた。

ideales vanguardistas y otros que tenían un pensamiento de izquierdas, aunque la orientación política se fue acentuando con el tiempo (鳥羽, 2007, p. 27).

La actividad de escritor de reportajes de Abe coincide prácticamente con los 11 años de su militancia en el Partido Comunista, desde su ingreso en marzo de 1951 hasta su expulsión en diciembre de 1961. El año anterior a su ingreso, 1950, fue el año en que se clausuró *Akahata*. Es muy simbólico que Abe ingresara al año siguiente de la desaparición del periódico del Partido Comunista Japonés y de la imposición de discurso. Sus reportajes, con intención de contribuir a la reforma social y alimentados también por una desconfianza hacia el periodismo, están muy influidos por la situación de entonces (鳥羽, 2007, p. 169)⁵⁸.

A propósito de uno de sus primeros reportajes, *Shinjuku 5-30* (新宿五・三〇), que escribió a raíz del llamado “Incidente 5-30” (五・三〇事件), una manifestación organizada por el Partido Comunista en conmemoración del Movimiento del 30 de mayo, en la que se creó un gran tumulto que terminó con algunos muertos, Abe reconoció que fue un fracaso ante la crítica de Umezaki Haruo. Sin embargo, añadió: “El reportaje es algo muy complicado. Por un lado, presenta a simple vista una cara completamente opuesta a lo que yo venía haciendo, aunque por supuesto no lo veo como una ruptura, sino como parte de mi búsqueda” (切実なもの—今日の文学者, p. 268)⁵⁹.

Como hemos visto en estas páginas, Abe tenía un concepto muy amplio de las vanguardias y del arte. Por un lado, consideraba que las vanguardias artísticas y la vanguardia política eran un todo inseparable y que la implicación en una de las luchas debía conllevar inevitablemente el compromiso con la otra. Por otro lado, Abe entendía

⁵⁸ 日本共産党入党の一九五一年三月から一九六一年一二月に党を除名されるまでの一年間は、安部公房のルポルタージュ作家としての活動時期にほぼ重なっている。入党前年の一九五〇年は『アカハタ』発行停止の年である。日本共産党の新聞が消滅し、言論が封じられた翌年に彼が入党したということは、象徴的な意味を持っている。彼のルポルタージュが、社会変革への志向と同時に、ジャーナリズムへの拭いがたい不信感をもっているのには、この頃の事情も影響しているのである。

⁵⁹ ルポルタージュってやつは、相当大変なことだと思うんですよ。特に今までの僕なんかのやり方と一見非常に逆な面ももっていると同時に、しかしむろん全然の断絶ではなくて、さらにその追求として考えているのです。

la creación artística como una actividad en la que no había que distinguir entre géneros o disciplinas y más bien abogaba por la colaboración entre ellos. El germen de una obra debía surgir del espíritu vanguardista de explorar la realidad, búsqueda en la que Abe experimentó con elementos fantásticos o que pueden resultar inverosímiles según una concepción convencional de la realidad. En el siguiente apartado vamos a analizar los cuentos de metamorfosis de esta etapa de la carrera novelística de Abe con el fin de identificar estos conceptos y, a la luz de ellos, interpretar estas obras y sobre todo la significación de este recurso estilístico o temático de la transformación.

2.4. La metamorfosis como recurso vanguardista

En este apartado vamos a analizar los cuentos de metamorfosis de Abe desde la perspectiva de las vanguardias política y artística, teniendo en cuenta el contexto histórico y social y las diversas influencias que recibió el autor que hemos descrito en los puntos 2.1, 2.2 y 2.3. Hemos visto que Abe compartía ideas y propósitos de izquierdas, en concreto marxistas, con otros artistas y literatos que pretendían reformar el panorama literario japonés de posguerra dotándolo, por un lado, de una conciencia social más comprometida, pero diferenciándose de una literatura estrictamente política, por el otro. Abe siempre fue muy crítico con el realismo socialista y sus métodos rígidos y doctrinarios y podemos decir que encontró en las vanguardias artísticas los recursos expresivos para llevar a cabo este doble objetivo. Es muy significativo en este sentido que la aparición del tema de la metamorfosis coincida con los primeros años de activismo de Abe en círculos vanguardistas. Sin embargo, no podemos ignorar que fue crítico también con las vanguardias artísticas y señaló que muchos de sus representantes cayeron en el misticismo o en la ambigüedad, alejándose de la gente. Para evitar esto, las obras no debían dejar a un lado el trasfondo social o político. Abe trató de buscar este término medio en sus primeras obras y veremos que encontró ciertas soluciones que después se mantuvieron a lo largo de su carrera.

2.4.1. *Dendrocacalia*

En *Dendrocacalia*, su primer cuento de metamorfosis, podemos identificar un intento satisfactorio de aunar las dos vanguardias. Ateniéndonos a los elementos más evidentes, por un lado, la primera versión (abril 1949) hace referencia al poeta futurista Marinetti

cuando se describe la sensación de Komon mientras escudriña la calle a la espera de K. El chico quiere estar preparado para poder salir corriendo tras ella en cuanto aparezca y librarse del hombre que amenaza con estropearlo todo. En estos momentos de angustia su percepción comienza a tener dificultades para captarlo todo:

Poco a poco los movimientos de fuera se le antojaron más violentos y su conciencia, más lenta. Si su conciencia trataba de seguir los movimientos del mundo exterior, estos se iban traduciendo en un estado de parálisis; qué malestar. Y es que todos los movimientos continuaban tal cual como rastros imprecisos en el interior de su conciencia. Parecía un cuadro de Marinetti. Este estado se podría describir como un mareo (p. 241)⁶⁰.

En la versión de agosto de 1949 desaparece la frase “Parecía un cuadro de Marinetti”, pero el resto del párrafo permanece igual. Se mantiene por tanto esa descripción que hace énfasis en la velocidad vertiginosa que adquiere el mundo exterior, imagen que sin duda habría sido del gusto del artista italiano, para transmitir esa sensación que experimenta la percepción de alguien que trata de concentrarse en un paisaje en movimiento. Creemos que el hecho de borrar el nombre de Marinetti en la segunda versión puede deberse a un intento de Abe de simplificar el texto y prescindir de elementos que podían hacerlo más pesado. Un poco más adelante ocurre igual con una cita a la Novena Elegía del Duino, de Rilke: la primera versión hace referencia al título y al autor, mientras que la segunda conserva únicamente el fragmento del poema (p. 243 versión abril, p. 251 versión agosto).

Por otro lado, el contrapunto social del relato podemos encontrarlo en el conflicto que traslucen las explicaciones del director del jardín botánico. La dendrocacalia es, según explica, una planta originaria del archipiélago de Ogasawara y resulta rara en el territorio de la metrópoli (内地). Tampoco se nos debe escapar el detalle de que su jardín botánico cuenta con el respaldo del gobierno, dato que el hombre le repite a Komon hasta en tres ocasiones. Los investigadores Toba Kōji y Oh Mijung han analizado a fondo diversas lecturas políticas que pueden hacerse de esta obra. Para Toba, la planta dendrocacalia,

⁶⁰ 次第に外の動きが激しく思われ、ともすれば意識が遅れがちに思われた。意識が外界の動きに充分追いついていれば、どんな動きも静止状態に翻訳されてしまうのだが、どうも具合悪い。すべての動きが追いつけないでいる意識の中にぼんやり動きのままの尾を引くんだからね。マリネッチの絵にあるだろう。眼がまわる、というのはこんな状態の形容なのだろうか。

de fuera y que el director del botánico pretende arrancar con un cuchillo de la marina, representa la memoria de guerra “negativa” (en latín *dendrocacalia crepidifolia* significa “planta diabólica” 極悪の植物) que debe ser extirpada y custodiada por el gobierno (鳥羽, 2007, pp. 95-96). Para Oh, la imagen de planta poco vistosa y con hojas parecidas a las del crisantemo en que se transforma Komon alude claramente a la situación del Emperador Hirohito. La transformación más importante de esta época fue la que experimentó el emperador, que pasó de ser una figura divina a ser un hombre corriente y Oh interpreta que la transformación en planta puede ser un paralelismo con su nueva identidad como entidad que no tiene ningún poder efectivo (呉, 2009, p. 67). Otra lectura interesante que hace Oh es la de considerar la transformación en planta de Komon, que se produce durante la “semana del cambio verde” (緑化週間), como una metáfora de las purgas contra los comunistas (呉, 2009, p. 73). Nosotros añadimos otra posible lectura de denuncia política y social. Teniendo en cuenta el paralelismo que existe en japonés entre las palabras “planta” (植物) y “colonización” (植民) y que la transformación que sufre Komon es el resultado de que se inviertan su interior y su exterior, podría interpretarse que el relato describe de manera metafórica la situación de Japón tras la derrota en la Segunda Guerra Mundial, que pasó de ser un país con colonias a ser ocupado por las fuerzas aliadas.

Quisiéramos señalar otros elementos que sugieren la influencia vanguardista que presenta *Dendrocacalia*. Ya nos referimos a que los surrealistas, tanto los europeos como los japoneses, debatieron sobre el conflicto entre opuestos y sobre que el arte debía proporcionar una solución, que podía conducir a esbozar una “surrealidad” que superara la realidad presente, incapaz de conciliarlos. Este conflicto está expresado de una manera muy directa en este relato en el proceso de transformación que sufre Komon: “El rostro de Komon se había dado la vuelta. (...) Imagina el aspecto de una máscara del revés. (...) El interior y el exterior de su rostro estaban invertidos por su límite” (p. 236)⁶¹. Abe

⁶¹ コモン君の顔は裏返しになっていたんだ。(…) おめんを裏返しにつけた格好を想像してごらん。(…)顔を境界面にして内と外がひっくりかえる。

expresó esta cuestión teórica, la oposición entre el interior y el exterior, de una manera física, a través de un proceso de metamorfosis. En cuanto al porqué de esta referencia, ya hemos apuntado que hay discrepancia en cuanto a si los escritos de Hanada Kiyoteru pudieron motivar que Abe se expresara en estos términos. Fuera por influencia de Hanada o no, lo cierto es que este debate estaba presente en los grupos vanguardistas de la época. Y para cerrar por ahora el tema del posible influjo de Hanada, hay otra concordancia entre el ensayo “Historias de metamorfosis” (1946) que hemos citado en el punto 2.3.1. y el relato *Dendrocacalia* que queremos destacar. Resulta muy interesante la coincidencia entre la crítica que Hanada hacía acerca del tratamiento poco científico del fenómeno de la metamorfosis en obras de Garnett, Kafka o Apollinaire y la sugerencia que le hace el director del jardín botánico a Komon cuando este le habla de sus teorías sobre la mitología griega. “No, señor Dendrocacalia, los mitos griegos son poco científicos, ¿no cree? Son inútiles. ¿Me permite hablarle de algo más interesante? ¿Ha leído *Vida de la planta*, de Timiriázev?” (p. 250)⁶². La referencia a este botánico, el mayor defensor de la Teoría de la Evolución de Darwin en su país, podría ser igualmente un guiño al artículo de su amigo y uno de sus mentores en cuestiones artísticas. Recordemos además que uno de los ejemplos que elogiaba Hanada en su ensayo era el estudio de Goethe, que es precisamente a quien recuerda Komon cuando se enfrenta a su rostro interior (p. 243), si bien esta referencia fue descartada en la segunda versión de la obra (p. 251).

2.4.2. *La fuga de los sueños*

Su siguiente cuento de metamorfosis, *La fuga de los sueños* (1949), aunque como hemos señalado en el Capítulo 1 presenta rasgos que lo emparentan más con sus primeras obras, más filosóficas y alegóricas, que con el resto de los cuentos de metamorfosis, sí permite un análisis desde la doble perspectiva vanguardista que estamos planteando. Ya hemos señalado en el apartado 2.3.1. que el crítico Takano Toshimi (1994) sitúa este relato entre los que Abe escribió cuando comenzó a frecuentar la tertulia *Yoru no kai*, donde recibió la influencia del surrealismo y el marxismo (p.16). En cuanto a los elementos surrealistas, es muy significativo el papel que juegan los sueños en la historia, del que destacamos dos

⁶² いや、デンドロカカリヤさん、ギリシャ神話とは少し非科学的ですね。そいつは有害無益ですよ。もっと面白いことをお話ししましょうか？ティミリヤーゼフの植物の生活を読みましたか？

episodios, además del mismo título. En primer lugar, el anciano que acoge a Sancha y a Chiyo en la ciudad les explica que hubo una rebelión protagonizada por gente pobre que se hartó de su vestimenta y que entonces las bestias aprovecharon para ocupar los sueños: “El mundo de los sueños no es más que el lugar donde habitan las bestias o el campamento base de su rebelión” (p.306)⁶³. Sin embargo, las bestias no se conformaron con ese espacio y quisieron expandirse, saliendo a la realidad. Un ejemplo es lo que le ocurrió a aquel chico que escribía cartas a diario a su amada y que terminó convertido en buzón de correos frente a la casa de ella, tal como había soñado en una ocasión (p. 306). Algo parecido le pasó al propio Sancha, que una noche de trabajo se topó con su doble: “No hace falta decir que ese hombre eran las bestias de Sancha que, transformadas en sus sueños, habían huido a la realidad” (p. 317)⁶⁴. El anciano, que en este punto de la historia es el médico, advierte a Sancha de que su caso es especialmente peligroso, pues trabaja de noche y eso provoca que su ciclo de sueño y vigilia se altere. Le recomienda que vuelva a su casa a descansar y a vigilar sus sueños (p. 322). Sin embargo, Sancha no consigue controlar a su otro yo y este termina separándose definitivamente de él, lo que tiene como consecuencia la desaparición de Sancha y el eterno vagar del doble cada noche para reunirse con la voz de Chiyo que lo llama. Como vemos, Abe desarrolla en este relato la concepción más puramente surrealista de los sueños, que pertenecen a una dimensión que los hombres no pueden controlar, y relaciona las transgresiones descritas en el mundo onírico con el fenómeno de la metamorfosis en el mundo real.

Hay otro elemento que consideramos que puede leerse también en clave vanguardista y es el reloj que engulle el doble de Sancha con el fin de independizarse de él. El reloj, originalmente posesión de la jefa de la empresa de taxis en la que trabaja Sancha, funciona con retraso y eso provoca que los movimientos del doble tras comérselo sean lentos. El final del relato sugiere que está condenado a deambular cada noche, el tiempo de los sueños, a un ritmo extremadamente tardo; es posible que incluso se pare por completo a causa de una avería en los engranajes (p. 326). Esta manera caprichosa de transcurrir del tiempo causada por un reloj recuerda al famoso cuadro de Dalí, “La

⁶³ 夢の世界は獣の住家、あるいは反逆の陣地にほかならない。

⁶⁴ 言うまでもなく、この男は、夢になって現実に逃出してきたサンチャの獣たちだった。

persistencia de la memoria” (1931), en el que hay varios relojes derretidos repartidos por uno de esos ambientes característicos del pintor que evocan una atmósfera onírica. Para este cuadro, Dalí se inspiró en la teoría de la relatividad de Einstein (Bolaño, 2017) y es cierto que estos relojes de consistencia fundida dan la sensación de que el tiempo transcurre de una manera pegajosa y blanda, como experimenta el doble de Sancha.

En cuanto a las vanguardias políticas, *La fuga de los sueños*, como otros relatos de metamorfosis, presenta a un personaje principal que vive una situación laboral muy precaria. Sancha sale de casa cada mañana a las diez y regresa a las once de la noche, cuando ya ha pasado el último tren, por lo que debe regresar a pie. Además, cada cuatro días debe hacer el turno de noche. Tras un año trabajando, aún no ha conseguido el dinero para comprarle la ropa que le prometió a Chiyo (p. 310). Un tiempo más tarde la jefa de la empresa de taxis, a quien llaman Madame, despide a tres de los ocho conductores y le propone a Sancha hacer él todos los turnos de noche, además de su horario normal. Uno de sus argumentos es: “Mientras se es joven, hay que trabajar todo lo que se pueda. Así hacen todos” (p. 313)⁶⁵. La oferta provoca en él una división interna: “Los ojos de Sancha se nublaron de tristeza, pero su rostro brilló de alegría. ‘Mi vida’, pensó, ‘¡la perderás!’ gritaron las bestias, ‘¡comenzará!’ añadió a continuación el nombre” (p. 313)⁶⁶. Desde entonces, solo está en casa de ocho de la mañana a una de la tarde y duerme a ratos en un taburete del garaje (p. 313). Esta situación provoca la queja de Chiyo, que le recrimina que esa no es manera de vivir y que son infelices (p. 314). Abe nos describe a un hombre explotado por su patrona opresora seguramente influido por las ideas marxistas de las que comenzaba a empaparse por entonces.

2.4.3. *Capullo rojo*, *La inundación* y *La tiza mágica*

Los siguientes cuentos de metamorfosis son, como ya dijimos, las tres fábulas *Capullo rojo* (赤い繭), *La inundación* (洪水) y *La tiza mágica* (魔法のチョーク), publicadas por primera vez en 1950, cuando Abe ya frecuentaba los círculos vanguardistas, tanto

⁶⁵ 若いうちは、働けるだけ働くものさ。みんなそうしてきたんだからね。

⁶⁶ サンチャの眼は悲しげに曇ったのに、顔はうれしげに輝いた。「生活は・・・、」と思うと、獣が「失われた！」と叫んだのに、名前は「始まるんだ！」と続けて言った。

artísticos como políticos. Como veremos, en los tres relatos encontramos elementos directamente relacionados con estos ambientes. La reivindicación política aparece de manera más evidente en *La inundación*, en la que la acción coordinada de la clase obrera mundial, bajo la forma de hombres líquidos, lo anega todo hasta acabar con la clase dirigente y con Noé y su arca, los últimos supervivientes. En este sentido, es muy significativa la manera en la que empiezan estas metamorfosis masivas:

Por todo el mundo había comenzado la transformación en líquido de obreros y pobres. Era especialmente llamativo que se trataba de transformaciones colectivas. En las grandes fábricas, las máquinas se paraban de repente y los trabajadores se licuaban a la vez, se convertían en un único cuerpo líquido y en forma de riachuelos se colaban por las rendijas de las puertas o de las ventanas, tras subir por las paredes. A veces se invertía el orden y tras licuarse, los obreros activaban sin ton ni son las máquinas de fábricas desiertas, provocando en ocasiones su colapso (p. 495-496)⁶⁷.

Los obreros se mueven de manera organizada y son capaces de causar un gran impacto con sus acciones. Aunque en este relato las consecuencias son extremas (se extingue la humanidad), es clara la alusión a la reivindicación de la lucha obrera. No podemos dejar de señalar que son los hombres ricos los que más sufren los efectos de las inundaciones (p. 496). Por ejemplo, hubo dueños de fábricas que murieron ahogados al beberse un café o un vaso de whisky y esto provocó que muchos ricos enfermaran de fobia al agua (pp. 496-497). Este avance de los hombres líquidos, que obliga a los ricos y dirigentes a retirarse a zonas elevadas (p. 497), representa la lucha entre explotadores y explotados, inevitable por la diferencia de intereses entre las dos clases sociales, que proclama el marxismo. El relato tampoco pasa por alto la actitud de los periódicos, complaciente y al servicio de los dirigentes, cuando explica que tardaron tiempo en admitir el carácter preocupante de las inundaciones y que más tarde se limitaban a referir sus consecuencias, ignorando sus causas (p. 498).

⁶⁷ 事実世界のいたるところで、労働者や貧しいものたちの液化が始まっていた。特にいちじるしいのは集団的な液化であった。大きな工場で機械の運転が不意に停止し、労働者たちがいっせいに液化して、ひとかたまりの液体になり、小川になって戸の隙間から流れ出したり、壁を這い上がって窓から流れ出したりした。またあるときは順序が逆になり、労働者たちが液化にしまった後、無人の工場で機械だけが無茶苦茶に運転をつづけ、最後に崩壊してしまうこともあった。

En *Capullo rojo* y *La tiza mágica* estas referencias son más sutiles, dado el carácter más metafórico de estos dos relatos. Como apunta Takahashi Tatsuo, el contexto histórico es imprescindible para comprender *Capullo rojo* y hace referencia en concreto a la purga roja que ocurrió unos meses antes de la publicación de este relato. Los trabajadores purgados no podían volver a sus residencias ni a sus casas, los echaban de las salas de espera de las estaciones de tren y de las pensiones, al igual que le sucede al narrador (高橋, 2004, p. 45), que no tiene una casa donde ir y al que un señor no le permite quedarse en un banco del parque. Takahashi también encuentra una relación directa entre el capitalismo y la democracia que impusieron los Aliados durante los años de ocupación, en los que se fomentó la propiedad privada y el principio de competencia, y las actitudes de los personajes del relato. Según Takahashi, la mujer que le asegura al narrador que esa es su casa y por eso no puede ser la de él, representa el estado del pueblo japonés, que bajo la ocupación asumió sin lógica la provocativa democracia y la conciencia amplificada de la propiedad privada. Por su parte, el narrador representa al que se queda perplejo ante eso y alberga cada vez más dudas hacia la lógica evidente de la posesión, y también el rechazo hacia la sociedad que no tolera a la minoría, en este caso, los purgados (p. 47-48). Y en cuanto a la transformación en capullo, Takahashi ofrece una interpretación novedosa con respecto a las que se habían hecho hasta entonces, que consideraban el capullo como un lugar donde aislarse de la sociedad. Teniendo en cuenta que se trata de un espacio donde la crisálida está un tiempo para prepararse para el cambio posterior, el capullo puede significar una resistencia que posibilitará una eclosión (p. 51), es decir, en este caso es un lugar desde donde ejercer la resistencia política y social; que esté teñido de rojo sugiere además que se trata de una resistencia de tendencia comunista (p. 52). Conociendo la afición por los insectos de Abe, esta interpretación, que tiene en cuenta el proceso real que ocurre en el interior de un capullo, nos parece muy acertada. Además, el hecho de que dentro del capullo siempre brille la luz rojiza del atardecer aunque fuera esté oscuro, sugiere cierta esperanza, en este caso, en la actividad política comunista, como sin duda albergaba Abe en esos años.

Murakami Fuminobu (1996) también se refiere a la influencia de ideas marxistas en este cuento. En su libro analiza los conceptos de *rinjin* y *tanin* en las novelas *La mujer de la*

arena, *El rostro ajeno* y *El mapa calcinado* y para ello toma como referencia las dos corrientes de pensamiento occidentales de las que Abe bebió para escribirlas, el existencialismo y el marxismo, y sobre la segunda destaca el término autoenajenación, que es la que experimenta el trabajador en la actividad del trabajo mismo, que define Marx en *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*. Según Murakami, el narrador de *Capullo rojo* se aliena de sí mismo a través del proceso en que su cuerpo se transforma en hilo y ve en el acto de extraer el hilo de seda de un capullo un símbolo del trabajo (p. 51). Si bien en este relato la referencia a este término marxista puede resultar un tanto peregrina, en *La inundación* resulta mucho más evidente. Los obreros, alienados por su trabajo, se transforman en hombres líquidos que actúan unidos para rebelarse contra sus opresores. Es también lo que experimenta la trabajadora de *Vida de un poeta* (1951). En esta historia, la mujer agotada por su trabajo en un telar se convierte en una madeja de hilo. En consonancia con la interpretación de Murakami, en la metamorfosis de *Vida de un poeta* podemos identificar dos de las cuatro categorías de la enajenación que describe Marx. Por un lado, la que supone el producto del trabajo con respecto al trabajador, ya que la mujer se transforma en el hilo con el que teje las chaquetas y, por otro, la enajenación con respecto al trabajo, o autoenajenación, que señalaba Murakami.

Volviendo al color del atardecer que tiñe el capullo, es importante destacar que roja es también la tiza con la que Argón dibuja en la pared en *La tiza mágica*. Con esa tiza roja Argón primero se procura alimentos, pero después se da cuenta de que puede cambiar el mundo desde su habitación (de nuevo, un reducto de resistencia, como era el capullo). Sin embargo, el caso de Argón deja menos espacio para la esperanza, a diferencia de la posible eclosión del capullo, ya que su intención se ve truncada al terminar él mismo como un dibujo de la pared. Se lamenta de su fracaso: “El mundo no se puede reconstruir con una tiza” (p. 509). Esta exclamación puede aludir por una parte a la postura crítica que mantenía Abe con respecto al arte que promulgaba el comunismo, el realismo socialista, cuyos dogmas no dejaban espacio a la creatividad del artista, y por otra a la concepción de Abe de que lucha política y artística deben ir de la mano y que una no tiene sentido sin la otra, de manera que el arte por sí solo, los dibujos en la pared, no conseguirá resultados satisfactorios.

En la elección del nombre de este pobre pintor también subyace una reflexión en torno a la función del arte. En un breve escrito titulado “Apuntes. *La tiza mágica*” (覚え書-『魔法のチョーク』) de 1969, Abe dice que Argón puede parecer de primeras un nombre occidentalizado, pero reconoce que en realidad se trata de algo mucho más soso:

Argón, es decir, Ar. Constituye más o menos un uno por ciento de la atmósfera, es monoatómico y monomolecular, de valencia cero, un gas raro, incoloro e inodoro, de punto de ebullición bajo y químicamente inactivo.

El arte contemporáneo solo puede formarse a partir de la auto negación del propio arte. La lágrima es el punto final del arte perdido (p. 446)⁶⁸.

Según estas palabras, Abe quiso establecer un paralelismo entre la insignificancia del gas argón y la necesidad del arte contemporáneo de ser consciente de sus limitaciones y de estar dispuesto a rehacerse desde cero. Para Abe, arte y conciencia política debían actuar juntos. En este sentido, la manera de actuar de los hombres líquidos, en grupo, recuerda a las actividades culturales en zonas de fábricas que Abe lideraba y que comentamos en el punto 2.3.2. En cuanto al papel del arte, nos parece relevante reseñar la reflexión que hace Takahashi sobre el uso de técnicas vanguardistas por parte de Abe en *Capullo rojo*. Según Takahashi, Abe recurrió a estos métodos, que resultan en principio difíciles de comprender para el lector, como símbolo de reacción a la censura. El arte de vanguardia subvirtió el orden que pretendía establecer la censura con sus métodos alternativos y resultó para Abe la manera de plasmar lo que debía ser la revolución del arte (高橋, 2004, p. 54).

2.4.4. *El crimen del señor S. Karma*

En *El crimen del señor S. Karma* encontramos igualmente importantes referencias tanto a la vanguardia política como a la artística. Comenzaremos por las referencias más directas a la cuestión política. Cuando S. Karma llega a su oficina, descubre allí a su otro

⁶⁸ アルゴン-すなわち、Ar。空気中に約一パーセント含まれている、一原子一分子、原子価0の稀元素であり、無色無臭、沸点低く、科学的に不活性。
現代の芸術は、芸術そのものの自己否定からしか成立ちえないのだ。涙は失われた芸術の句点である。

yo y, tras unos momentos de confusión, se da cuenta de que es su tarjeta de visita y prueba a observarla mirando alternativamente por cada ojo:

Probé a cerrar alternativamente el ojo derecho y el izquierdo con rapidez y descubrí el origen de esa imagen doble. Con el ojo derecho veía claramente mi propia imagen como reflejada en un espejo, pero con el izquierdo veía sin duda un trozo de papel (p. 10)⁶⁹.

Un poco más adelante, reflexiona: “Es bastante ridículo ver algo diferente con el ojo derecho y con el izquierdo. Seguro que esto es por influencia de Marx” (p. 11)⁷⁰. Según señala Toba, en el primer manuscrito del relato esta referencia era a Valéry, pero en la edición definitiva Abe cambió la frase. Para Toba, esta modificación podría leerse como una declaración de intenciones, pues Abe ingresó en el Partido Comunista unos meses después de su publicación (鳥羽, 2007, pp. 128-130). Siguiendo con el relato, esa noche S. Karma es testigo de una insólita revolución: sus objetos personales, liderados por su tarjeta de visita, cobran vida y se declaran en rebeldía. Dicen estar hartos de una vida como esclavos, leen un manifiesto, entonan varios himnos, se dirigen uno a otro como “camarada” y finalmente deciden organizar una huelga general que consistirá en impedir a S. Karma llegar a tiempo a su cita con la mecanógrafa Y a la mañana siguiente (pp. 41-46). La manera de actuar de la tarjeta y los objetos es una clara analogía al Partido Comunista.

Partiendo de la referencia a Marx que hemos citado, Toba ofrece en su libro sobre Abe una lectura en clave marxista de este relato que nos parece muy oportuno reseñar aquí. El investigador interpreta que Abe se inspiró en diversos conceptos de *El capital*, que leyó en ocasiones de manera literal y otras de manera bastante particular, para idear las metamorfosis que experimentan los distintos personajes. La transformación de los objetos de S. Karma en entes animados que se rebelan contra él que hemos señalado se corresponde, según Toba, con el pasaje en el que Marx explica el concepto del fetichismo de la mercancía.

⁶⁹ ぼくは急速に右の眼と左の眼を交互に閉じてみて、この二重の影像の理由をつきとめました。右の眼では、はっきり鏡にうつしたようなぼく自身のうつし絵でしたが、左の眼には、まぎれもない一枚の紙片にすぎないのでした。

⁷⁰ 「しかし、右の眼と左の眼とではちがったものに見えるなんて随分滑稽なことだ。おそらくマルクスの影響にちがいない。」

En cambio, la forma mercancía y la relación de valor de los productos del trabajo en que esa forma cobra cuerpo, no tiene absolutamente nada que ver con su carácter físico ni con las relaciones materiales que de este carácter se derivan. Lo que aquí reviste, a los ojos de los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre objetos materiales no es más que una relación social concreta establecida entre los mismos hombres. Por eso, si queremos encontrar una analogía a este fenómeno, tenemos que remontarnos a las regiones nebulosas del mundo de la religión, donde los productos de la mente humana semejan seres dotados de vida propia, de existencia independiente, y relacionados entre sí y con los hombres. Así acontece en el mundo de las mercancías con los productos de la mano del hombre. A esto es a lo que yo llamo el fetichismo bajo el que se presentan los productos del trabajo tan pronto como se crean en forma de mercancías y que es inseparable, por consiguiente, de este modo de producción. (Marx, pp. 180-181).

Los objetos y S. Karma sufren una transformación inversa, pues este, al contrario que sus objetos, se va transformando a lo largo del relato en una mercancía. El proceso comienza cuando ve a su otro yo de manera doble: con el ojo izquierdo ve la tarjeta como mercancía y con el derecho, la ilusión de su yo. Abe hace un uso literal de las palabras de Marx para crear esta imagen (鳥羽, 2007, p. 129)⁷¹. A partir de este momento, S. Karma se va convirtiendo en un ente cada vez más pasivo, por ejemplo, cuando una rata lo muerde en el pie durante la conferencia sobre el fin del mundo y es su zapato, y no él, el que reacciona ante el dolor (鳥羽, 2007, p. 134). Otra alteración definitiva se produce en el punto en que la narración pasa de la primera a la tercera persona después de que S. Karma atraviese la pantalla: “Esto supone el paso del hombre, que narraba su historia con sus propias palabras como sujeto, al lado de los objetos, cuya historia es narrada por los hombres. Se trata de otro paso más en su conversión a un objeto” (鳥羽, 2007, p. 134)⁷². La metamorfosis final de S. Karma en pared supone su transformación definitiva en una mercancía, sin embargo, no hay nadie para hacer un pedido. Esto representa, según Toba, un mundo en el que no hay comprador ni vendedor, en el que ha

⁷¹ しかし安部はそれを字義通りに用い、左の眼で名刺という商品を、右の眼で幻を見る「ぼく」を描く。

⁷² これは人間の言葉を語る主体サブジェクトであった人間が語られる客体＝物体オブジェクトの側に回るということであり、物の側へまた一歩近づいたことになる。

desaparecido la alienación porque ya no es necesario el salto mortal de la mercancía a través del intercambio por dinero (que Marx explica en el epígrafe “Primera metamorfosis de la mercancía o venta” en *El capital*), en definitiva, un mundo en el que ha vencido la revolución de la tarjeta y el resto de mercancías (鳥羽, 2007, p. 136)⁷³.

El uso que Abe hace de *El capital* de Marx en *El crimen del señor S. Karma* es, como señala Toba, poco ortodoxo. Toba considera que Abe leyó *El capital* como un texto literario y que forzó sus metáforas para introducirlas en *La pared* (鳥羽, 2007, p. 130)⁷⁴. Esta lectura tan libre está en consonancia con la crítica al realismo socialista que también encontramos en este relato, al igual que en los ya comentados. Durante la rebelión de los objetos se proponen varios himnos y, entre ellos, la agenda improvisa el siguiente:

Campana, anuncia el mediodía / Revienta los tímpanos de aquellos que *sueñan que están dormidos* / Si preguntan por qué debes sonar así / Responde que porque querías que te lo preguntaran / Riámonos de aquellos que sueñan que no pueden dormir / Riámonos de aquellos que se quejan de insomnio en sus pesadillas / Riámonos al son de la campana (pp. 43-44)⁷⁵.

La tarjeta, que hace las veces de líder, lo rechaza diciendo: “Hm, me parece que tiene algo de antirrevolucionario” (p. 44)⁷⁶. Si bien el himno es bastante absurdo (como comentábamos en el Capítulo 1) y quizá no tendría mucho sentido analizarlo en profundidad, sí nos parece significativo que el líder censure una canción que habla de sueños y de reír, dos recursos íntimamente relacionados con el surrealismo y las vanguardias artísticas. También se puede interpretar como una crítica a la organización

⁷³ 「ぼく」は結末において、曠野で無限に成長していく商品に変貌する。いわばマネキンへの「初愛」が成就したような形だが、しかしここではマネキンが呼びかけていたような「注文」をする人は誰もいない。これはもはや貨幣との交換という「命がけの飛躍」（『資本論』一四一頁）を必要としない、買い手も売り手も誰もいない世界での疎外の解消の姿であり、名刺たち商品による革命が完了した世界の姿である。

⁷⁴ 安部は『資本論』をも文学テキストと同じように読み、その隠喩を拉致して「壁」に導入しているのである。

⁷⁵ 鐘よ、正午を鳴らせ／眠っている夢を見ている奴の鼓膜をぶち破れ／なぜそんなに鳴るのかと聞かれたら／そう聞かれたかったからだと言ってやれ／眠れない夢を見ている奴を笑おうよ／悪夢の中で不眠をかこつ奴を笑おうよ／鐘といっしょに笑おうよ

⁷⁶ 「ふん、だが何処か反革命的な感じがする。」

política del partido las ridículas comisiones que proponen organizar los objetos: la Comisión de búsqueda del himno original o “原革命歌探索協議会”, que sugiere crear el sombrero ante la falta de acuerdo entre los diversos himnos (p. 45), y la Comisión de investigación de la capacidad de seducción o “誘惑能力審査協議会”, que sugiere crear la pluma estilográfica ante las quejas de que sea solo la tarjeta la encargada de seducir a la mecanógrafa Y, que les gusta a todos (p. 46). Sin duda, Abe compartía muchos postulados comunistas y por eso ingresó en el partido, pero es evidente, a la luz de los ensayos comentados y de estas referencias, que no comulgaba con todos ellos y que en el terreno artístico abogaba por la libertad del artista a la hora de inspirarse y crear su obra.

En cuanto a la influencia de las vanguardias artísticas, en este relato encontramos también una referencia a uno de sus pintores más representativos. Cuando S. Karma está en la sala de espera del hospital, hojea una revista sobre España. Puesto que no entiende español, se limita a mirar las fotografías y a leer los nombres propios de las explicaciones. Una de ellas es una “calavera de Salvador Dalí” (p. 14)⁷⁷. Sin embargo, sin duda la influencia más significativa es el uso de ilustraciones. Como señalamos en el punto 2.1.2.1 a propósito de la publicación del grupo *Seiki no kai*, sus miembros buscaban una manera de expresión “multidisciplinar” y, entre otras actividades, acompañaban de dibujos algunos relatos, como por ejemplo *La tiza mágica* y *La empresa* de Abe, que ilustró Teshigahara Hiroshi. Para la publicación de 1951 de *El crimen del señor S. Karma* en la editorial Getsuyō Shobō (月曜書房), Abe contó con la colaboración de Teshigahara, que ilustró la portada (fig. 1), y de Katsuragawa Hiroshi, que ilustró varios pasajes del relato (figs. 2-8)⁷⁸.

⁷⁷ サルヴァドール・ダリの骸骨

⁷⁸ Estas ilustraciones no aparecen ni en la edición de las obras completas ni en la edición de bolsillo que hemos consultado. Nosotros las hemos obtenido del libro 『運動体・安部公房』 de Toba Kōji (鳥羽, 2007, pp. 109-111), pues no hemos tenido acceso a ningún ejemplar de la edición de Getsuyō Shobō.

か見えていないこともあり、隠れているような不安を感じ、想を喚起する役割も果たしている。ベッドとスリッパが描かれて、食生活と共に、「ぼく」の洋生活している。「ぼく」の胸に吸い込まれた「ぼく」の指の間から砂がさらさらと落ちて、雲のようによつと人々の

Fig. 2



図版 2

として描いている。さら空洞を飛び越えて体の外とで、メビウスの輪のよっている「ぼく」の世界を
 図版 3 (全集 393 下 17 ~ 394
 眼は誰、唇は誰、頭の格出せるが全体としては誰細工のような連中」を、頭だけでできている人物

Fig. 3

Fig. 1

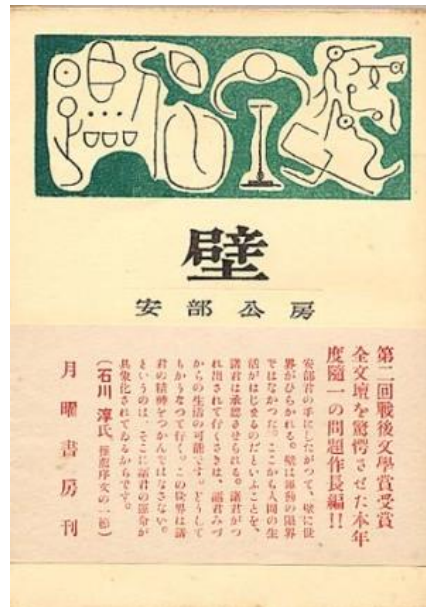




Fig. 4

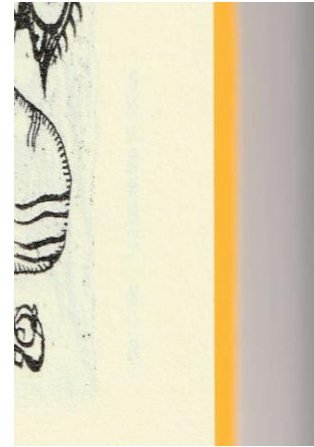


Fig. 5

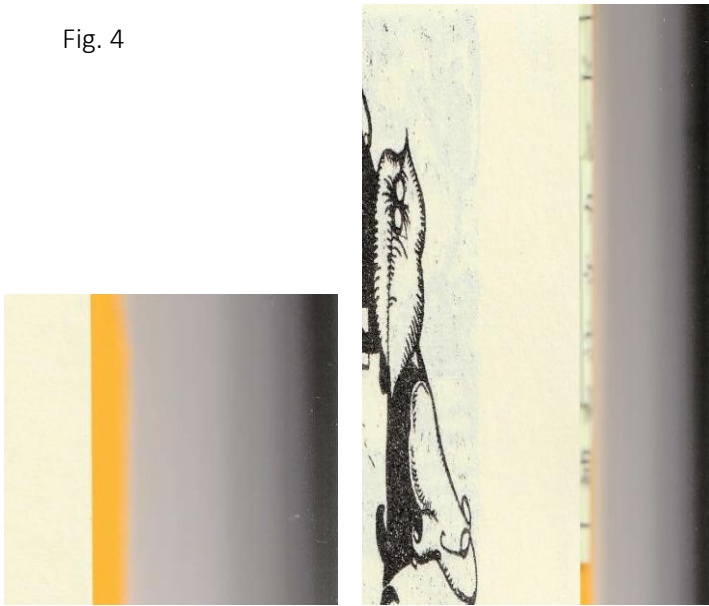


Fig. 6

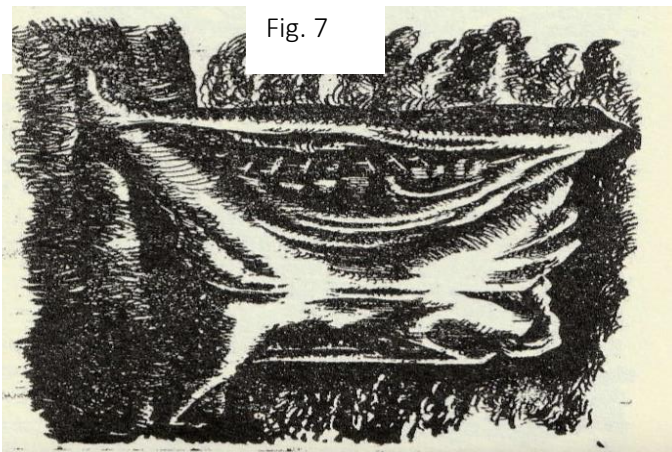


Fig. 8

En la primera ilustración (fig. 2), que muestra al narrador la mañana en que se levanta sintiendo un vacío en el pecho, destaca su gran ojo derecho, de igual manera que en el texto, donde la palabra ojo (目) está escrita con un tipo de letra más grande que el resto (p. 7). La segunda (fig. 3) acompaña al momento en que S. Karma absorbe la llanura que

había en la revista de la sala de espera del médico debido a la presión negativa que ejerce su pecho vacío. La tercera (fig. 4) representa a los cinco miembros del jurado de manera bastante cómica, que S. Karma describe destacando esas partes de su fisonomía:

Entró un grupo de personas cuyas caras me sonaban. Primero entró uno cuya nariz, otro cuyos ojos, otro cuyos labios, otro cuya forma de la cabeza... Quizá por separado podía recordarlos, pero en conjunto formaban un mosaico en el que no podía reconocer a ninguno (p. 23)⁷⁹.

La cuarta (fig. 5) representa a la agenda cuando está entonando el himno que hemos citado más arriba. En su portada se distingue la silueta de una fábrica, que puede ser una alusión a la condición de trabajadores esclavizados en la que denuncian encontrarse los objetos. La quinta (fig. 6) es un dibujo del jorobado que, tras transformarse en un hombre gigante al sonido de los aplausos de S. Karma, se va replegando sobre sí mismo mientras pronuncia la conferencia sobre el fin del mundo hasta terminar enrollado como una ensaimada. La ilustración contribuye a crear el efecto cómico del texto, que se refiere al personaje como “señor ensaimada” (ロール・パン氏, p. 67). La sexta ilustración (fig. 7) es el retrato mitad mujer mitad maniquí que está colgado en el bar al que S. Karma llega tras bajar por las escaleras que salen de la pared de la llanura. El texto describe que una de las mitades está triste y la otra, contenta, como se ve en el dibujo. Además, aparece S. Karma tumbado en el suelo. Tiene clavado en el pecho el bisturí con el que pretenden diseccionarlo el doctor y el profesor, aunque esta escena no llega a producirse en el relato. Por último, la séptima ilustración (fig. 8) representa a S. Karma transformado en pared; aún pueden distinguirse varias partes de su cuerpo desnudo.

Por una parte, la portada y la inclusión de estos dibujos es una muestra más de la idea que tenía Abe sobre el arte, que consideraba, como hemos señalado en el apartado 2.3.1.1., una gran ruta con diversas ramificaciones. El juego que se establece entre el texto y las ilustraciones (como la figura 2, que representa de manera gráfica la tipografía especial del texto, las figuras 4 y 6, que enfatizan las situaciones cómicas descritas en el

⁷⁹ 入ってきたのは全部見覚えのある顔ぶればかりでした。最初に入ってきたのは、鼻は誰、眼は誰、唇は誰、頭の格好は誰と、別々には想出せるが全体としては誰かはっきりしない寄木細工のような連中でした。

texto, o la figura 7, que representa una escena que finalmente no se produce en el relato, desconcertando quizá al lector) son una manera eficaz de comunicación entre las distintas disciplinas, pintura y literatura en este caso. Por otra parte, salvo las más cómicas (fig. 4 y fig. 6), el resto de las ilustraciones representan momentos clave del relato (fig. 2, fig. 3, fig. 5 y fig. 8) o a personajes que sufren una transformación (fig. 6 y fig. 7) lo que contribuye a destacar el fenómeno de la metamorfosis, uno de los temas y figuras retóricas principales de esta obra.

En la edición de bolsillo de Shinchō Bunko se incluyen ilustraciones obra de Abe Machi, la esposa del escritor (figs. 9-12) y otras que aparecen también en las obras completas de Shinchōsha (edición de 1972) (figs. 13-15). Si bien estas tres últimas cumplen una función meramente decorativa, las de Machi son una interpretación más libre y creativa de las situaciones que describe el texto y por tanto podemos considerar que fueron creadas con el mismo espíritu de diálogo entre literatura y pintura, al igual que ocurría con las ilustraciones de Katsuragawa.

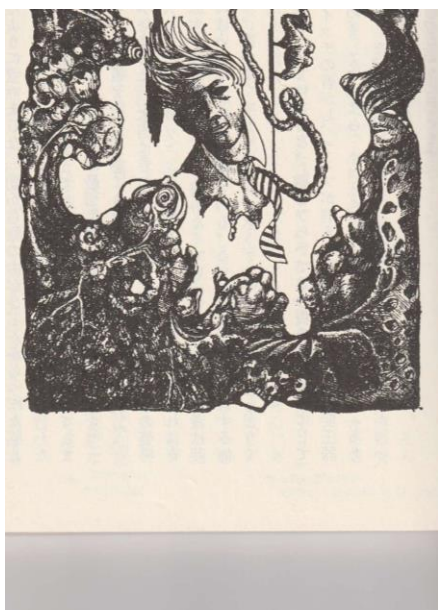


Fig. 9



Fig. 10

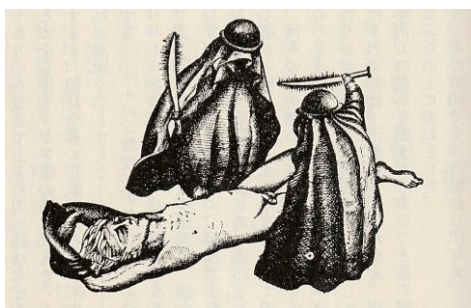


Fig. 11

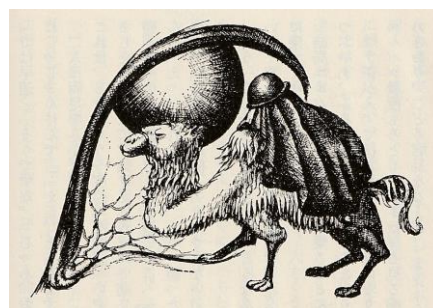


Fig. 12

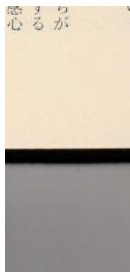


Fig. 13

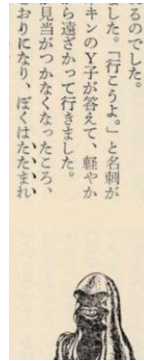


Fig. 14



Fig. 15

Para terminar el análisis de este relato, abordaremos la cuestión del conflicto entre entes opuestos que comentábamos en el apartado 2.3.1.2, que en *El crimen del señor S. Karma* se representa de dos maneras diferentes, una más metafórica y la otra más directa. En el primer caso nos referimos a la apariencia dual de dos de los personajes principales: el otro yo-tarjeta de visita de S. Karma y la mecanógrafa Y-maniquí. Ambos personajes se transforman totalmente en objetos en ciertos episodios (cuando la tarjeta lidera la revolución de los objetos o cuando está en el zoo y cuando Y está en el zoo con la tarjeta o cuando le pide la entrada a S. Karma en la puerta del cabaret), pero es significativo que S. Karma sea capaz de ver su apariencia doble en dos ocasiones (cuando observa a su otro yo en la oficina y ve con el ojo derecho a su otro yo y con el izquierdo a su tarjeta y cuando se encuentra por última vez con Y en el bar y esta es como en el retrato, mitad mujer mitad maniquí). En el caso de Y contamos además con el elemento visual de la ilustración de Katsuragawa (fig. 7), que refuerza la imagen descrita con palabras en el texto. Frente a la situación dividida de estos dos personajes, S. Karma, como viajante al fin del mundo, tiene una misión unificadora que culminará con su transformación en pared. En el discurso del jorobado encontramos la clave que permite la unión de los opuestos. Según explica el personaje, al ser el mundo redondo, el fin del mundo tiene una característica importante: “el concepto de los dos polos” (両極という概念, p 66). Y continúa:

¿Comprenden? La relación entre el Polo Norte y el Polo Sur es un buen ejemplo de esto. Por lo tanto, hay que pensar que el fin del mundo también es naturalmente una unidad dialéctica de dos polos. Dicho más concretamente, al descubrir en sus habitaciones los extremos opuestos del fin del mundo, el verdadero fin del mundo emergerá por primera vez. Nosotros lo resumimos en los siguientes términos filosóficos. Quienes viajen al fin

del mundo, no solo saldrán de este mundo, sino que, al mismo tiempo, serán los enviados de la importante misión de unir los dos polos... es decir, se ofrecerán ellos mismos como mensaje (p. 66)⁸⁰.

S. Karma atraviesa la pared de su habitación y accede al fin del mundo, donde crece una pared en medio del paisaje de la llanura que hay en el interior de su pecho, y termina transformándose en la propia pared, que es el elemento que, paradójicamente, actúa como vínculo que une fuera y dentro. Tal como vaticinaba el jorobado, se ofrece a sí mismo como mensaje. Sasaki Kiichi, en el epílogo a *La pared* que recoge la edición de bolsillo de Shinchō Bunko, lo expresa así:

El espacio que queda separado en el interior de las paredes y el espacio que se extiende fuera de ellas es exactamente el mismo espacio, formado por una misma materia homogénea.

El descubrimiento de que fuera y dentro son homogéneos, que implica un movimiento de ósmosis entre ellos y que permite una transformación libre de uno a otro, es una característica original de la literatura de Abe (佐々木, 2013, p. 260)⁸¹.

Teniendo en cuenta todos los elementos comentados, nos aventuramos a hacer una interpretación más sobre el relato. El nombre del personaje principal, S. Karma, podría ser otra alusión al pensador comunista mediante un juego con las sílabas: si leemos de manera inversa, es decir, opuesta, las sílabas de S. Karma (ma-ru-ka-s) obtenemos el apellido Marx (que en katakana se transcribe “ma-ru-ku-su”). Es cierto que en el texto se ofrece una interpretación del nombre del personaje. Durante el juicio, la mecanógrafa Y insiste en que su compañero de trabajo es inocente porque se trata precisamente de él, de S. Karma. Entonces los juristas deciden buscar la palabra “karma” en el diccionario. Uno de los filósofos la encuentra: “Aquí está. Karma significa pecado en sánscrito” (p.

⁸⁰ お分かりでしょうね。北極と南極との関係がそのいい例です。したがって、世界の果も自然二つのポールの弁証法的統一と考えざるをえなくなる。これを具体的に申しますと、つまり、みなさんの部屋もそれに対立する極としての世界の果を発見することによって、はじめて真の世界の果たりうるといふわけなのであります。そこでわれわれは次のような哲学的意味附を要約しうるのであります。すなわち、世界の果に旅立つものは、単にこの世界から脱出する者であるのみならず、同時に、この二つのポールを結びつけるという重大な使命を帯びた使者である・・・あるいは、自己をメッセージとして自己に贈りとげる使者である！

⁸¹ 内部と外部の同質性

29)⁸² y, aunque observan que este hecho se contradice con el testimonio de la testigo, la invitan a explicarse. Este juego, que por un lado añade una situación cómica al juicio (se quiere decidir si el acusado es culpable o inocente) y que, por otro, hace referencia al título del relato, no es incompatible con nuestra interpretación, pues al añadir la inicial “S” los elementos simplemente se complican un poco más. Teniendo en cuenta todo lo anterior, la misión de este álter ego de Marx sería la de unir los dos polos opuestos, un enunciado que podría aludir a numerosas reivindicaciones, entre ellas, la que Abe expresó en varias ocasiones como hemos señalado en el punto 2.3, que es la necesidad de unir las dos caras de la vanguardia, la artística y la política.

2.4.5. *El tanuki de la Torre de Babel*

En este relato también encontramos referencias al marxismo, aunque son más indirectas que en *El crimen del señor S. Karma*. Tras serle arrebatada su sombra y volverse invisible, K. Anten, un poeta al que le gusta idear planes imaginarios, comienza a divagar sobre un nuevo mundo en el que, gracias a sus investigaciones y descubrimientos, los hombres son capaces de desprenderse de su sombra y recuperarla para hacerse invisibles y visibles a su antojo. Teniendo en cuenta la relación de causa y efecto entre la sombra y los cuerpos, no sería difícil modificar las sombras para que, al recuperar los hombres su corporeidad, consiguieran tener cuerpos diferentes, moldeados a su gusto, y así: “Todos los seres humanos del mundo sin excepción serían bellos cual ángeles” (p. 93)⁸³. Este hecho tendría una importante consecuencia:

Si el cuerpo de los hombres se hiciera variable, entonces las diversas relaciones humanas accesorias se harían variables también. Por tanto, desaparecería la propiedad privada y las ideas particulares. ¿Acaso no sería un mundo sorprendente? Una perfecta libertad. Una redistribución perfecta y eterna. ¡Hombres como ángeles en una sociedad igualitaria! (p. 93)⁸⁴.

Este mundo utópico recuerda a los ideales que promulga el comunismo, en el que los hombres viven en igualdad al prescindirse de la propiedad privada y los anhelos

⁸² 「ありました。カルマというのはサンスクリットで罪業という意味です。」

⁸³ 世界中の人間が、ことごとく天使のように美しくなるにちがいない。

⁸⁴ 人間の肉体が可変のものとなれば、それに附随する様々な人間関係も可変になる。従って、所有権などというものも消滅し、個人の観念が消滅してしまうのだ。驚くべき世界ではないか。完全な自由だ。完全な、そして永遠の再分配だ。平等な社会の天使のような人間！

innecesarios, un mundo en el que sería posible una redistribución equitativa de la riqueza y los recursos. Asimismo, el uso del término “variable” (可変) para describir la nueva naturaleza de los hombres tampoco parece casual y puede leerse como una alusión al concepto de “capital variable” (可変資本) acuñado por Marx. Estaríamos de nuevo ante una lectura particular y libre de Abe de los conceptos explicados en *El capital*. El capital variable, que se refiere al valor que añade un obrero al producto de su trabajo, reaparecerá de manera alegórica en el relato *Vida de un poeta*, como comentaremos más adelante.

Hay otro episodio que puede relacionarse con el ambiente comunista y es la Ceremonia de Ingreso a la Torre. Tras atravesar el muro de la torre con el método surrealista, el tanuki de K. Anten le anuncia que lo siguiente que deben hacer es asistir a una ceremonia en la que los tanukis veteranos les darán la bienvenida. Llama la atención en primer lugar el evidente juego de palabras entre “ingresar en la torre” (入塔, *nyūtō*) e “ingresar en el partido” (入党, *nyūtō*), que son términos homófonos en japonés. En segundo lugar, si consideramos el contexto en que fue escrito este relato (publicado en mayo de 1951), es posible establecer un paralelismo también entre, por un lado, la manera en que K. Anten entra en la torre y la ceremonia a la que asiste y, por otro, las circunstancias en que entraban entonces los japoneses en el partido comunista. Si bien con el comienzo de la ocupación el partido comunista dejó de ser una formación ilegal, el recelo hacia este partido y sus militantes se hizo cada vez más notorio en los años siguientes. Ingresar en el partido era aún algo que debía meditarse con cautela porque podía acarrear consecuencias. Era frecuente también entrar por mediación de una persona de confianza. El caso de Abe lo recoge Toba en su ya citado libro. Noma Hiroshi fue quien presentó a Abe al entonces responsable del comité de Tokio, Masuyama Tasuke (増山太助, 1913-2007), a principios de verano de 1951. El encuentro tuvo lugar en la residencia del difunto escritor Kataoka Teppei (片岡鉄兵, 1894-1944) y estuvieron presentes además Machi, la esposa de Abe, Teshigahara Hiroshi y Katsuragawa Hiroshi. Aunque en un principio en el partido desconfiaban de Noma por su relación con el arte moderno y de vanguardia,

reservas que se extendían también a Abe, ese rechazo cesó en algún momento y Masuyama accedió a conocerlos y además hizo de aval para Abe, Teshigahara y Katsuragawa, que ingresaron en el partido después de esa reunión (鳥羽, 2007, p. 23).

En la ficción, es el tanuki el que hace las veces de mediador y el que va guiando a K. Anten. Sin embargo, los métodos de este animal y el mundo de la Torre de Babel no solo recuerdan al partido comunista; desde las primeras explicaciones que el tanuki le da a K. Anten, las referencias directas a las vanguardias y, en concreto, al surrealismo, son abundantes. Para empezar, el mundo de la Torre de Babel es el lugar donde se materializan los sueños de los seres humanos y los tanukis que consiguen bajar a la Tierra son el vínculo entre los dos mundos. K. Anten, guiado por el suyo, se dispone a acceder a la torre, el centro neurálgico de ese mundo, y lo hace de la siguiente manera: “El método surrealista. Es decir, la entrada a la torre está en el lugar oscuro de la conciencia de quien pretende atravesarla. El mundo del inconsciente es un pasadizo” (p. 109)⁸⁵. Los tanukis han desarrollado con éxito el camino iniciado por los artistas surrealistas, que se dedicaron a explorar el ámbito del inconsciente como hemos comentado en el apartado 2.3.1.2 y, según explica el de K. Anten, han conseguido encontrar ese pasadizo gracias a los descubrimientos de Freud y las investigaciones de Breton.

Breton, en forma de tanuki, desempeña un papel primordial en la Torre de Babel. Es su embajador y también su filósofo más notable, ya que fue el primero que le dio una interpretación contemporánea a la Torre de Babel (p. 111). Es además uno de los que toman la palabra en la Ceremonia de Ingreso a la Torre de K. Anten. En su discurso, elogia los inventos del poeta, que han aportado grandes mejoras a la vida en la torre. También declara que es el momento de publicar el Décimo Manifiesto Surrealista, con el que pretende actualizar lo que dijo en el segundo:

Hace tiempo escribí sobre las torres de Babel en el Segundo Manifiesto, escribí también sobre el infranqueable muro del dinero salpicado de sesos y que se debía dudar de la admiración a los hombres. Sin embargo, ahora la situación ha cambiado. La Torre de

⁸⁵ シュール・リアリズムの方法だって。つまり塔の入り口は、通過しようとする各人の意識の暗がりなんだ。下意識の世界が通路なのさ。

Babel es una sola, el muro se puede franquear y los tanukis han reemplazado a los hombres. He rectificado varias veces lo que escribí en el Segundo Manifiesto y por fin se ha hecho necesario el Décimo, que nace aquí mismo (p. 115)⁸⁶.

Estas frases son una alusión a los primeros párrafos del Segundo Manifiesto Surrealista, en los que Breton declara que el objetivo principal del surrealismo es crear “una *crisis de conciencia* de una índole lo más general y lo más grave posible” (Breton, 2001, p. 83) y que, entre otros medios, se valieron de algunas imágenes:

El espantajo de la muerte, los cafés cantantes del más allá, el naufragio de la más bella razón en el sueño, la abrumadora cortina del porvenir, las torres de Babel, los espejos de la inconsistencia, el infranqueable muro del dinero salpicado de sesos, todas esas imágenes tan impresionantes de la catástrofe humana no son quizás sino imágenes (p. 83).

Abe aplica aquí la misma técnica creativa que en *El crimen del señor S. Karma* y, al igual que hizo con algunos términos de *El capital*, en este relato hace su lectura particular del Segundo Manifiesto Surrealista y elabora una fantasía a partir de las imágenes del texto de Breton.

La última referencia directa al surrealismo es la sala del Museo de la Torre de Babel que está dedicada a este movimiento artístico. En la sala anterior hay esculturas de piernas de mujer de cada periodo o corriente artística (arte primitivo, minoico, griego, renacentista, romano, naturalista y abstracto) y en la sala dedicada al surrealismo, en vez de esculturas hay agujeros en la pared y complejas fórmulas matemáticas de la curvatura de las piernas de mujer, como las que K. Anten anotaba en su cuaderno (pp. 124-125). Abe imagina, con una gran dosis de humor, cómo habría representado cada corriente el objeto de deseo y de obsesión de su personaje y al surrealismo le dedica la más difícil de descifrar. El propio personaje admite que trató de resolver la fórmula del agujero que parecía más profundo para huir por él de los tanukis que lo perseguían pero que todas

⁸⁶ かつて第二宣言において私は沢山のバベルの塔と書き、脳味噌を塗りこめられた銀の通過できないと書き、人間崇拜は疑わるべきと書きましたが、今や事情は変わっております。バベルの塔は一つになり、壁の通過は可能となり、人間の代りにとらぬ狸が存在するのであります。第二宣言は幾度も書きあらためられ、ついに次の第十宣言が要求され、ここにそれが生まれました。

eran muy complejas y finalmente optó por el agujero de la fórmula más incomprensible (p. 125).

En este relato se presentan una vez más las dos vanguardias, la política y la artística, íntimamente unidas. Podríamos decir que el peso de la política era más preponderante en *El crimen del señor S. Karma* y que en *El tanuki de la Torre de Babel* predominan las referencias a la vanguardia artística, como hemos visto. En este segundo relato, la presencia del arte visual no solo la encontramos en el citado episodio del museo, sino que, como ocurría en *El crimen del señor S. Karma*, Abe también contó con Fig. 16 colaboración de ilustradores. En la revista *Ningen* y en la edición de *La pared* de Getsuyō Shobō, el texto se publicó acompañado de las ilustraciones de Katsuragawa Hiroshi. En esta colaboración, ambos artistas dieron un paso más en la interacción entre literatura y pintura. Cuando aparece el extraño animal en el parque, K. Anten primero trata de describirlo comparándolo con otros animales (gatos, perros, zorros, tanukis), pero al no encontrar ningún referente válido, resuelve: “Más que explicarlo con palabras, es mucho más efectivo que miréis este dibujo” (p. 86) (fig. 16)⁸⁷. El dibujo en este caso pasa de ser un complemento adicional, a integrarse por completo con el texto. En una entrevista que el pintor concedió a Toba, le contó que hizo el dibujo antes de reunirse con Abe y que a este le gustó mucho (鳥羽, 2007, p. 113). La revista incluye otra ilustración más de Katsuragawa que reproduce Toba en su libro (fig. 17), que representa la llegada al mundo de la Torre de Babel del tanuki subido al ataúd de K. Anten acompañado por los ojos de este, su única parte visible. Toba considera esta colaboración entre los dos artistas como una “ósmosis mutua” fruto de su actividad en el grupo *Seiki no kai* que mencionamos en el punto 2.3.1.1 y añade que si *La pared* fue considerada como una obra representativa de la literatura de posguerra (戦後文学, *sengo bungaku*) por críticos como Haniya Yutaka o Honda Shūgo fue precisamente por el carácter heterogéneo que le imprimen a la obra elementos como este (鳥羽, 2007, p. 114).

⁸⁷ 口で説明するよりも、手っとり早く次の絵を見ていただくことにしましょう。

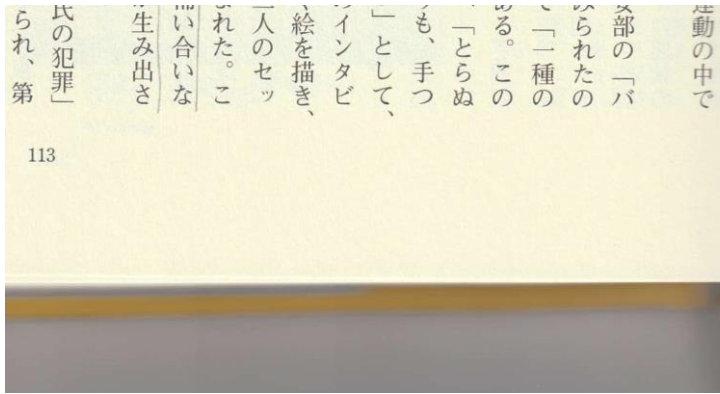


Fig. 17

En la edición de bolsillo de Shinchō Bunko, tanto el dibujo del tanuki como de la Torre de Babel son obra de Abe Machi (figs. 18 y 19).

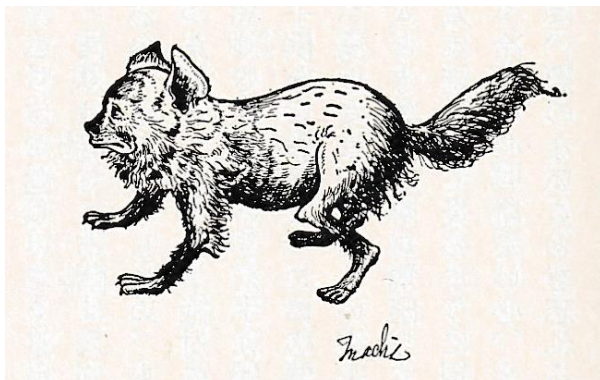


Fig. 18



Fig. 19

En este punto queremos comentar un último elemento que se repite en varios de los cuentos de metamorfosis: los juegos de palabras con términos o expresiones coloquiales. Como veremos, los juegos de palabras suelen provocar transformaciones físicas en los personajes. Este recurso ya lo encontramos en *La fuga de los sueños*, cuando las bestias abandonan el cuerpo de los hombres y se transforman en nubes con forma de cúmulo, llamadas en japonés *jindōkumo* (人道雲), palabra que, como dijimos en el Capítulo 1, puede leerse de manera literal como “las nubes del camino de los hombres”. En *El tanuki de la Torre de Babel* los juegos se producen con expresiones relacionadas con el tanuki y

con la sombra, dos elementos clave en el desarrollo de la trama. En primer lugar, encontramos el título del cuaderno de K. Anten. Él lo llama “piel del tanuki no cazado” porque todo lo que anotaba en él eran quimeras o planes incompletos (p. 86). Se trata de una alusión a la expresión “取らぬ狸の皮算用” que literalmente podría traducirse como “el cálculo de la piel del tejón que aún no se ha cazado” y que significa, según el *Gran Diccionario de la Lengua Japonesa*, hacer planes a partir de algo que aún no es definitivo y que finalmente estos sean en vano (日本国語大辞典, Tomo 8, p. 1051). En español, equivaldría a la expresión “vender la piel del oso antes de matarlo”. Sin embargo, para sorpresa de K. Anten, el tanuki y los planes que escribía en el cuaderno son reales en el mundo de la Torre de Babel.

Más adelante, K. Anten recurre a otra expresión para explicar el medio de transporte en el que viene volando hacia él el animal del parque. Observa con su telescopio que está subido a una caja y, cuando se acerca un poco más, comprueba que se trata de su propio ataúd (puede leerse la inscripción “K. Anten’s coffin”, p. 98). Entonces recuerda la expresión “影がうすい” (literalmente, sombra tenue), que significa que la muerte está cerca y concluye que, puesto que él no tiene sombra es porque ya está muerto y que el animal habrá venido buscar su cadáver (pp. 98-99)⁸⁸. Acto seguido, el animal se presenta como “el tanuki no cazado” y K. Anten reacciona diciendo que eso no es más que un juego de palabras. El tanuki le reprocha: “Claro. Tú estabas deseando que los juegos de palabras se hicieran realidad” (p. 100)⁸⁹. K. Anten le pide clemencia y el tanuki le responde que no entiende por qué teme, que ser invisible es algo maravilloso, pues: “Cuando se dice que uno no tiene sombra, ¿qué crees que significa? ¿Acaso no quiere decir que esa persona es alegre y que tiene un carácter puro?” (p. 100)⁹⁰. Por último, una de las pruebas que presenta el tanuki para justificar que K. Anten quería ser invisible es el hecho de que admirara a poetas como Rilke o Valéry, considerados como “transparentes” por la crítica:

⁸⁸ 影がうすいというのは、死が近づいているということだ。すると、影がないのは、死んだということじゃないか。

⁸⁹ 「そうさ、君は言葉の遊戯が現実化することをねがっていたんだから・・・。」

⁹⁰ 一般に、あの人は影がない人だという時、何を意味しているだろう？ 明るい、純粋な性格の持主だということではないだろうか。

“¿Qué significa decir que un poeta es transparente? ¿Acaso no es un adjetivo que expresa la excelencia de un poeta?” (p. 100)⁹¹. Vemos que, en los cuatro casos, Abe juega con la lectura denotativa y la lectura literal de estas expresiones para crear una situación fantástica, igual que hacía con los términos de Marx o las metáforas de Breton. Mediante este recurso, explota, por un lado, la dimensión más lúdica del lenguaje y, por otra, desarrolla una de las técnicas de los artistas vanguardistas, que también experimentaron con el lenguaje en busca de nuevos significados y realidades que permanecen latentes. Este recurso nos permite además relacionar de nuevo la obra de Abe con la de Lewis Carroll, uno de los representantes del denominado género del Sinsentido que, entre otras características, usa juegos de palabras para crear situaciones jocosas o absurdas. En el relato de Abe, los juegos de palabras y sus consecuencias parecen ocurrir bajo el influjo de la Torre de Babel, que es, según la Biblia, el origen de las diferentes lenguas y de la confusión entre los hombres.

2.4.6. *Vida de un poeta*

En este relato son también muy significativas las referencias a las vanguardias política y artística. Para empezar, los protagonistas de este texto son, como ocurría en *La inundación*, obreros que en este caso trabajan en unas condiciones de semi esclavitud:

Una anciana de treinta y nueve años, que casi parecía una máquina que llevaba una piel humana, pisaba sin descanso el pedal del torno de hilar, de un negro cristalino por el aceite, desde temprano por la mañana hasta bien avanzada la noche, tomando apenas un corto tiempo para dormir (p. 74)⁹².

Su hijo, que también trabajaba en ese lugar, había sido despedido por repartir panfletos en los que se quejaba por los despidos y el consecuente aumento del trabajo y demandaba una subida de salario (pp. 74-75). Es probable que Abe se inspirara en los círculos culturales de zonas obreras que había empezado a frecuentar ese verano, como comentamos en el punto 2.3.2. También es posible que escogiera como primera protagonista a una mujer tejedora fijándose en su propia madre, como sugiere Abe Neri. Yorimi, la madre de Abe, tenía un taller de costura en Hokkaidō y sus alumnas decían que

⁹¹ 透明な詩人という言葉は何を意味する？素晴らしい詩人という形容じゃないかね。

⁹² 三十九歳の老婆は油ですきとおるようになつた糸車を、朝早くから夜ふけまで、ただでさせ短い睡眠をいっそう切りつめて、人間の皮をかぶつた機械のように踏みつづける。

tejía tan bien que sus jerséis parecían hechos a máquina. La historia de un poeta que recupera el aliento arropado por la chaqueta en la que se había transformado su madre puede ser un homenaje a la propia Yorimi, que en ocasiones le enviaba jerséis (安部ねり, 2011, p. 90). Nosotros añadimos una última posibilidad, que no necesariamente descarta las anteriores. En *El capital*, uno de los ejemplos de trabajador que usa Marx repetidamente es el de los hilanderos y los tejedores.

En este sentido, la metamorfosis que experimenta la mujer tejedora puede interpretarse de nuevo como el resultado de una lectura literal por parte de Abe de este texto de Marx, como sugería Toba que ocurre con las transformaciones de los personajes de *El crimen del señor S. Karma*. En el capítulo en el que explica los conceptos de capital constante y capital variable, llama la atención este fragmento:

Es su trabajo productivo racional, el hilar, el tejer, el forjar, el que con su simple contacto hace resucitar a los medios de producción de entre los muertos, les infunde vida como factores del proceso del trabajo y los combina, hasta formar con ellos productos. (Marx, p. 581).

De forma literal, la mujer infunde vida al hilo pues ella misma se transforma en el producto de su trabajo. Con ese hilo, una compañera teje una chaqueta que parece conservar la presencia de la mujer cuando va a vendérsela a una persona por la calle, que advierte: “Es verdad, aún está tibia”. “Pues claro, es lana pura. El hilo ha sido extraído, en una granja, de ovejas laneras vivas” (p. 76)⁹³. Incluso tras la intensa nevada, cuando la ratona muerde la chaqueta que ha estado varios meses en un almacén, esta empieza a sangrar, porque: “Casualmente, los colmillos de la ratona se clavaron justo en el corazón de la anciana que se había transformado en hilo” (p. 81)⁹⁴.

Siguiendo con los elementos marxistas que presenta este relato, de nuevo son evidentes los paralelismos que podemos establecer con *La inundación*. En *Vida de un poeta* los pobres oprimidos actúan de manera coordinada igual que hacían los obreros del relato

⁹³ 「ほんとに、まだ、生ぬるいね。」 「そうとも、これは、純毛だよ。百姓家で、生きているめん羊から切りとった毛だよ。

⁹⁴ 偶然老婆の糸になった心臓の真上に、鼠の牙がつきささったのだ。

anterior. En este caso son los sueños, las almas y los deseos ignorados de los pobres los que se evaporan y primero forman nubes que tapan el sol, provocando así que baje la temperatura, y después se cristalizan en copos de nieve que cubren por completo la ciudad. En esta historia también se refiere la manera privilegiada con que los ricos hacen frente a la situación. Ellos, que sí pueden comprar chaquetas (aunque las compran de importación, desdeñando las que se producen en la fábrica de la ciudad) y que tienen combustible para la calefacción, son los últimos en quedarse a oscuras y en congelarse. Cuando su situación comienza a ser desesperada, deciden pedir ayuda al extranjero y encargan chaquetas nuevas (en vez de tratar de reactivar la fábrica local) (p. 80). Sin embargo, en este relato sí hay esperanza. Mientras que *La inundación* terminaba con la extinción del ser humano por la Segunda Gran Inundación, en *Vida de un poeta* la nieve, que era la cristalización de los sueños, las almas y los deseos ignorados de los pobres, se derrite cuando el joven poeta los escucha y les da voz a través de sus poemas. Desaparecida toda la nieve, la ciudad, incluida la fábrica y los trabajadores, reanuda con alegría su actividad al grito de “¡Chaqueta!” (p. 83). El poeta que expresa los sentimientos olvidados de los pobres es una clara metáfora del concepto que tenía Abe del papel del escritor y de la literatura, que debían contribuir a mostrar la realidad desde una conciencia revolucionaria, aunque siempre sin perder la libertad artística.

Como ya hemos dicho varias veces, Abe entendía que las dos vanguardias, la política y la artística, debían ir de la mano. Así, en este relato encontramos también elementos de la segunda. Cuando el narrador trata de explicar lo fría que estaba la nieve, recurre a uno de los artistas más representativos de la vanguardia:

¿Qué ejemplo se podría dar para contar con palabras esa frialdad? ¿Como la nieve que cayó en la frente ardorosa de los amantes que juntan sus mejillas en el parque helado de Verlaine? Los dos se quedarían paralizados como las esculturas en color de Dalí (p. 78)⁹⁵.

Abe evoca una impactante imagen aunando dos referentes del simbolismo y el surrealismo, en un ejercicio de creación totalmente original y libre.

⁹⁵ その冷たさを語るために、どんな例をあげたらいいものだろうか？ヴェルレーヌまがい、凍てつける公園に頬をすりよせる恋人たちの熱い額に降った雪のことをか？—二人はダリの色つき彫刻のように固く動かなくなった。

Hay otros dos recursos que queremos comentar. Ya hemos mencionado el uso de los juegos de palabras como método de experimentación con el lenguaje, recurso que también explotaron los artistas vanguardistas. En *Vida de un poeta* una de las metamorfosis es consecuencia de un juego de palabras. La “anciana de treinta y nueve años” se transforma en hilo tras exclamar que se siente “tan cansada como el algodón” (p. 74). Esta expresión se define según el *Gran Diccionario de la Lengua Japonesa* como: “Quien ha perdido toda la fuerza corporal y está extenuado, ya no le quedan energía ni vigor. Califica al que está muy cansado” (日本国語大辞典, Tomo 13, p. 1300)⁹⁶. Esta manera de referirse a su agotamiento parece tener una implicación y un significado literales para esta mujer, que trabajaba casi sin descanso frente a un telar. Por último, nos referimos en el punto 2.1.1 al uso de la tipografía por parte de los poetas surrealistas para recrear efectos visuales en un texto. En *El crimen del señor S. Karma* la primera palabra del relato, “ojo”, aparecía escrita en un tamaño más grande. En *Vida de un poeta*, cuando se enumeran los lugares que va cubriendo la nieve, Abe utiliza la sangría de manera que aparece un lugar en cada línea y en progresión descendente (fig. 20). El texto así dispuesto contribuye a evocar la caída de la nieve.



Fig. 20

⁹⁶ 身体から力が抜けてぐったりとし、張りも気力もなくなってしまったさま。多く、ひどく疲れたさまの形容に用いる

2.4.7. *El palo*

La metamorfosis del personaje principal de este último cuento que vamos a comentar le sirvió a Abe como ejemplo para reflexionar sobre la búsqueda del método de creación vanguardista en su ensayo “La vanguardia”, que ya hemos citado en los puntos 1.3.7 y 2.3.1.3. Como comentamos en el punto 1.3.7, Abe explicó en este ensayo que la imagen irreal de un hombre que se transforma en palo le pareció la más adecuada para tratar el tema de la alienación del ser humano en la sociedad contemporánea. En las líneas siguientes, reflexiona sobre el proceso de creación de una obra, que entendía como un proceso que no se rige por la lógica y que, por tanto:

No es que pensara en el tema y que tras profundizar en él llegara a esta imagen de manera lógica. Quizá, antes de ser consciente del tema, me vino de pronto la viva imagen de un triste hombre que cae desde la azotea de unos grandes almacenes y se convierte en palo. Puede que simplemente esa escena tan potente se me grabara a fuego y no pudiera librarme de ella. Por lo general, las imágenes exitosas se presentan así.

Aunque parezcan simples ocurrencias, las ideas vanguardistas (por lo pronto diremos que *El hombre que se convirtió en palo* es una obra vanguardista) parecen ser únicamente artificios de estilo y puede que así sea. Sin embargo, para llegar a una ocurrencia así, en mi interior yo he pasado por una larga etapa de búsqueda en la que rastreaba un método. En el fondo de esa búsqueda también había una base bastante consciente y lógica. Para ver la realidad desde una ruptura como esta hace falta una tenaz tensión consciente y esta tensión no es solo una cuestión de gustos estilísticos, sino que obedece a motivos más activos (p. 233)⁹⁷.

⁹⁷ まずテーマを思いつき、それをつきつめていって、論理的にこのイメージにたどりついたというわけではない。もしかすると、テーマの自覚よりも先に、棒になってデパートの屋上からころげ落ちる、哀れな男の姿が、突然、事実であるかのように目にうかび、それが心の奥に焼きついて、その強烈な光景からのがれることが出来なくなったというだけのこともかもしれないのだ。大体、成功した形象というものは、そんなふうにしてやってくるものなのである。という、いかにも単なる思いつきのように見え、前衛的発想（私の『棒になった男』が、一応前衛的作品であるとして）なるものも、要するに様式の上の工夫にすぎないのではないか、ということにもなりかねないが、しかしこうした思いつきに到るまでには、私の内部では方法を追求するための長い模索の段階があったのだ。そしてその模索の背景には、かなり意識的な論理的裏づけもあった。こんなふうには断絶を通して現実を見るためには、絶えざる意識の緊張が必要だが、この緊張は、単に様式に対する好みといったものではなく、もっと積極的な理由があったわけなのである。

La imagen del hombre que se convierte en palo al inicio de esta radionovela la usó por primera vez en el cuento *El palo*, por lo que podemos extender esta reflexión también al texto que nos ocupa. Además, teniendo en cuenta que volvió a usar la imagen en la obra de teatro *El hombre que se convirtió en palo*, podemos decir que Abe no pudo librarse de esa potente escena en varias décadas.

Como afirma el propio autor, este relato es un ejemplo concreto de una obra que ha sido creada desde un espíritu vanguardista. Abe, como los artistas de los círculos que frecuentaba, buscaba un estilo e imágenes impactantes con la intención de provocar una ruptura en la percepción de la realidad del lector que lo condujera a dirigirse a la realidad con una mirada renovada que permitiera obtener nuevas conclusiones. Denunciar la alienación a la que se enfrentan las personas en la sociedad contemporánea a través de una historia realista era quizá un método más directo e inequívoco, mientras que usar la imagen de un hombre que se transforma en palo, el arquetipo de instrumento como afirmaba Abe, tenía el riesgo de no ser comprendida de manera inmediata. Por eso los defensores del realismo socialista no comulgaban con los métodos vanguardistas. Sin embargo, hemos visto que Abe no concebía la lucha política en el arte si no se respetaban las inclinaciones artísticas de los autores. Y para terminar con este ensayo, no podemos dejar de señalar que en este texto Abe también criticó a la vanguardia que perdió su razón de ser y que se convirtió en una experimentación frívola con estilos e imágenes (ver punto 2.3.1.3). En su caso, aunque pudiera parecer que se valía de imágenes extrañas por el simple hecho de serlo, Abe afirmó que tras el proceso de creación había una etapa de reflexión consciente y una búsqueda de métodos vanguardistas.

2. 5. Conclusiones

A partir del análisis de las obras realizado en el punto anterior podemos extraer varias conclusiones que nos permiten profundizar en los postulados que exponíamos al principio de este capítulo. Hemos identificado en los textos diversos elementos que nos conducen a afirmar que la metamorfosis que plantea Abe es un recurso en perfecta sintonía con los ideales de las vanguardias artística y política que profesaba el autor y que fue además un importante medio a través del cual desarrolló su propia concepción de la literatura, durante la efervescencia de la etapa inicial de su carrera creativa, cuando se

encontraba en plena búsqueda de estilo y de métodos de expresión narrativos. Esta etapa estuvo marcada por la vinculación activa de Abe con círculos de artistas vanguardistas (desde 1947) y con la vanguardia política, es decir, con el Partido Comunista, en el que comenzó a militar en 1951, guiado en parte por estos artistas y en parte por sus propias convicciones. En los cuentos que hemos analizado encontramos el reflejo de las inquietudes de este joven escritor con respecto a las vanguardias y los diferentes debates y cuestiones que estas aspiraban a resolver.

En cuanto a los problemas que trató de señalar la vanguardia política, Abe, como escritor convencido de que el artista debía tomar parte activa en la denuncia y en la búsqueda de soluciones, expresó muchos de ellos en sus obras, aunque, como hemos visto, no lo hizo necesariamente de manera directa. Es evidente la intención de denuncia social en la creación de varios de los personajes de los cuentos de metamorfosis que sufren una situación laboral precaria (Sancha en *La fuga de los sueños*, los obreros de *La inundación*, el pintor pobre de *La tiza mágica* o los trabajadores y los pobres de *Vida de un poeta*), en la existencia como instrumento del hombre que se transforma en palo o en las ensoñaciones de K. Anten, que imagina una sociedad en la que todos viven en igualdad. Sin embargo, no lo son menos las reflexiones en clave más indirecta que también hemos señalado, como la conversión en capullo o reducto de resistencia del narrador de *Capullo rojo* y la alusión a la purga roja que sugiere este cuento o la transformación inversa (hombre-objeto o mercancía) que experimentan S. Karma y sus enseres personales, que hemos interpretado como una lectura libre y creativa por parte de Abe de los conceptos marxistas. No en vano uno de los referentes de Abe era Picasso que, según expresó en sus ensayos sobre el malagueño, supo desarrollar su alma de artista sin perder la perspectiva del que está comprometido con explorar y mostrar la realidad. Abe también dio rienda suelta a su imaginación, lo que no encontraba incompatible, sino más bien complementario, con sus convicciones políticas.

El acercamiento por parte de Abe a las vanguardias artísticas y su uso de recursos que pueden ser catalogados como tal fue el fruto de un largo proceso de búsqueda consciente y de reflexión lógica, como explicó en su ensayo "La vanguardia". En los cuentos de metamorfosis, los sueños, esa dimensión misteriosa que se mueve entre la consciencia y

la inconsciencia que exploraron los surrealistas, tienen una presencia preponderante. En *La fuga de los sueños* estos son el lugar donde habitan las bestias; en *El tanuki de la Torre de Babel* los tanukis representan el vínculo entre el mundo de los sueños y el mundo real y el método surrealista se presenta como válido para acceder a la Torre de Babel, que es el centro del mundo de los sueños; en *Vida de un poeta* los sueños olvidados de los pobres provocan una catastrófica nevada, y en *El crimen del señor S. Karma* de nuevo se presenta un espacio en el que el mundo de los sueños y el mundo real pueden unirse, que es el fin del mundo, esa atmósfera onírica a la que accede S. Karma cuando traspasa la pantalla y llega a la llanura de su pecho donde se extiende la pared.

Los juegos de palabras que hemos comentado, las expresiones coloquiales y las frases o conceptos de Marx y Breton que, leídos de manera literal o libre son los causantes de metamorfosis, son otro recurso fuertemente relacionado con la experimentación vanguardista. Para analizar estos juegos de palabras es interesante tener en cuenta las teorías del lenguaje de Saussure, que también inspiraron a los surrealistas. El descubrimiento de que el lenguaje es un sistema de signos y de que los signos están formados por un significante y un significado unidos por una relación arbitraria abrió la puerta a transgresores experimentos con las palabras. Los surrealistas, aplicando sus propios métodos a este descubrimiento, trataron de liberar la dimensión inconsciente de las palabras, ese significado que siempre había estado ahí, pero que había permanecido oculto o reprimido. En el caso de los cuentos de metamorfosis de Abe ocurre también que las palabras no solo tienen el poder de evocar imágenes, sino que son ellas mismas las que abren el camino hacia una realidad transformada. El lenguaje entendido como elemento lúdico y la palabra concebida como objeto experimental responden a una concepción transgresora y profundamente vanguardista de la literatura.

Hemos podido constatar también la influencia de las vanguardias por un lado en las numerosas referencias a sus artistas más representativos, (el cuadro de Marinetti en *Dendrocacalia*, el tanuki de Breton, el método surrealista para atravesar el muro y la sala surrealista del museo en *El tanuki de la Torre de Babel*, las esculturas en color de Dalí en *Vida de un poeta* o la calavera del mismo artista en *El crimen del señor S. Karma*). En este último relato, la llanura en la que se extiende la pared infinita en el interior del pecho de

S. Karma y a la que accede tras atravesar la pantalla evoca asimismo los paisajes desolados y misteriosos, con una perspectiva que se pierde en el horizonte lejano, que aparece en el fondo de algunos cuadros surrealistas del mismo Dalí. Por otro lado, Abe contó con la colaboración de pintores vanguardistas japoneses, como Katsuragawa o Teshigahara, que ilustraron algunas de sus obras de esta época (como *La tiza mágica*, *La empresa*, *El crimen del señor S. Karma* o *El tanuki de la Torre de Babel*). Estas colaboraciones son un ejemplo del “arte sintético”, en palabras de Hanada Kiyoteru, que aspiraban crear los jóvenes artistas del grupo *Seiki no kai* y son también un reflejo de la aproximación multidisciplinar con que Abe abordó su creación artística y que quiso plasmar en sus obras narrativas ya desde sus comienzos como escritor. Por último, atendiendo exclusivamente a los fenómenos de metamorfosis, las descripciones (minuciosas, deteniéndose en los detalles) que hace Abe de los procesos de transformación evocan en la imaginación del lector potentes imágenes de un gran impacto visual. Podemos afirmar por tanto que su uso de la metamorfosis tiene una capacidad de perturbar al lector similar al efecto que los cuadros de Magritte, Dalí o de otros maestros de la pintura surrealista provocan en un espectador.

Sin embargo, no podemos obviar la posición crítica que Abe mantenía hacia las dos vanguardias y que su adscripción a ambos movimientos no fue ingenua, pues señaló sus puntos débiles y reflexionó sobre cómo superarlos en ensayos y charlas con otros artistas. Esto también lo expresó en sus cuentos de metamorfosis, que permiten una lectura en clave de parodia. En este sentido, la extinción de la humanidad por la acción de los hombres líquidos, obreros del mundo unidos contra la opresión en *La inundación*, puede entenderse como un ejemplo extremo de un activismo desmesurado. También hemos señalado en el análisis de *El crimen del señor S. Karma* la crítica que recibe el himno que entona la agenda, que es tachado de antirrevolucionario por la tarjeta, y las diferentes comisiones absurdas que sugieren algunos de los objetos. Estos comportamientos son una clara crítica a los dogmas cerrados y a la manera de organizarse del partido (que procura siempre el consenso grupal y la toma de decisiones horizontal). La Ceremonia de Ingreso a la Torre a la que asiste K. Anten en *El tanuki de la Torre de Babel* es otro ejemplo de caricaturización del Partido Comunista. Por último, las escenas finales de *Vida de un poeta*, en las que los pobres exclaman felices “¡Chaqueta!” y los obreros retornan alegres

a sus trabajos puede entenderse como una crítica a la ineficacia o al conformismo del movimiento obrero, pues parece que estos se contentan solo porque alguien haya escuchado sus deseos ignorados hasta entonces.

En cuanto a la parodia de la vanguardia artística hemos descrito la sala del Museo de la Torre de Babel dedicada al surrealismo, donde la representación de las piernas de mujer es la más incomprensible de todas. También hemos comentado la exclamación de Argón cuando se transforma en dibujo en la pared, “El mundo no se puede reconstruir con una tiza” (p. 509), que puede entenderse como una crítica al realismo socialista, cuyos dogmas no dejaban espacio a la creatividad del artista, o también como una llamada a que la lucha política y la artística actúen juntas. En *El tanuki de la Torre de Babel* hay otra referencia a un artista vanguardista que no hemos comentado todavía. K. Anten, al saber que es transparente, describe así lo que siente ante su nuevo aspecto: “Sí, soy una existencia extraña. Una existencia que da más miedo que el monstruo de Notre Damme, el bonzo de un solo ojo o que los hombres-mueble de Dalí” (p. 94)⁹⁸. Y es que, para Abe, Dalí era un ejemplo de la parte vanguardista que fracasó, como expuso en su citado ensayo “Los temas de la literatura vanguardista”:

La evolución de los acontecimientos y la popularización de la conciencia revolucionaria pusieron de manifiesto las contradicciones internas de la vanguardia. Así, al mismo tiempo que hubo quienes superaron la vanguardia, como Picasso, Mayakovski o Aragon, hubo quienes no pudieron, como Dalí o una parte de los autores abstractos, que ejercieron un papel reaccionario, caldo de cultivo del nihilismo y el fascismo (p. 198)⁹⁹.

De esta manera, el peculiar mundo de la Torre de Babel (habitado por los tanukis, cuyo tamaño depende de la cantidad y calidad de sueños, la propia torre, cuyo muro solo puede traspasarse con el método surrealista, el discurso del tanuki de Breton) puede ser tanto un homenaje al surrealismo como una caricatura.

⁹⁸ そうだ、ぼくは奇怪な存在。ノートルダム怪物よりも一つ目小僧よりも、ダリ人間家具よりも恐怖に満ちた存在なのだ。

⁹⁹ 情勢の発展と革命意識の大衆化が、アヴァンギャルドの内部にあった矛盾を大きく表面化したということ。だからピカソ、マヤコフスキー、アラゴン等のように、アヴァンギャルドをコクフクして行ったものがあると同時に、それができなかったものは、たとえばダリや一部の抽象派の作家のようにかえって反動的役割を果たし、それがニヒリズムにつながって社会ファシズムの温床になる。

Hemos dicho también que el recurso de los juegos de palabras es el reflejo de una concepción transgresora y profundamente vanguardista de la literatura por parte de Abe. Sin embargo, este los emplea de una manera diferente a los surrealistas, ya que en sus obras adquieren una dimensión constructiva. Es decir, superados los experimentos dadaístas, como los poemas simultáneos, que pretendían una ruptura radical con el significado, o los experimentos surrealistas, como la escritura automática, que se consideraba un método para liberar el inconsciente, los juegos de palabras de Abe tienen como consecuencia una metamorfosis, que nos lleva a una realidad que estaba más allá. Así, al tomar de manera literal el significante de la expresión del tanuki, K. Anten viaja al mundo de los sueños, que es precisamente Babel, el origen de todas las lenguas.

Por último, hablamos del conflicto entre opuestos, que era una de las cuestiones centrales que trataron los artistas de vanguardia. Las diferentes fórmulas con las que Abe lo expresó, como la inversión del interior y el exterior del rostro de Komon, reflejan hasta qué punto caló en él la estética vanguardista. La representación más conseguida de este conflicto es sin duda la metamorfosis de S. Karma. Esta ocurre en el fin del mundo, ese lugar donde confluyen los polos opuestos; quien viaje hasta allí tiene la misión de unirlos, como le explican en la conferencia sobre el fin del mundo. S. Karma se transforma allí en pared, ese elemento que separa el interior del exterior que, paradójicamente, están formados por una misma materia homogénea. La pared es al mismo tiempo la separación y la unión de los espacios opuestos. Varios críticos, como Sasaki Kiichi o Ishikawa Jun se han referido al “método de la pared” que acabamos de describir y que Abe aplicó en el resto de las obras del libro *La pared* y que también identificamos en su obra posterior. En *La mujer de la arena*, por ejemplo, la arena supone en un principio una prisión para Niki Jumpei, pero acaba por transformarse en un refugio del que ya no quiere escapar. O las técnicas de búsqueda del detective de *El mapa calcinado* (mirar la foto del desaparecido invertida o ponerse en el lugar del desaparecido y tratar de perseguirse a uno mismo), que lo llevan a identificarse por completo con el propio desaparecido o a convertirse en él. Volviendo a los relatos analizados en esta tesis, la propuesta artística de Abe es la expresión de la unión de elementos opuestos a través de un proceso de metamorfosis. La transformación en pared es la materialización de esta imagen de separación y de unión

de entes opuestos o reversibles. Con ese mismo espíritu, Abe trató de aunar la vanguardia artística y la política, pues no concebía la una sin la otra y además estaba convencido de que juntas conseguirían mejores resultados.

En definitiva, hemos visto que la metamorfosis es un recurso temático y estilístico que permite mirar la realidad de una manera renovada, una mirada que es a la vez rompedora y creadora de nuevos significados. La vanguardia era para Abe un método o un espíritu que debía provocar una ruptura con el fin último de enfrentarse a la realidad desde una perspectiva diferente. El hecho de que la mayor parte de estas historias de metamorfosis terminen en el momento en que los personajes se transforman es también muy significativo, pues dejan la puerta abierta a esa realidad que está más allá y que no percibíamos a simple vista. Además, la metamorfosis como recurso que se enmarca en las dos vanguardias le confiere un papel muy significativo dentro del conjunto de la obra de Abe. Esta doble influencia que Abe plasmó en sus cuentos de metamorfosis es muy marcada en las obras de esta época y se va suavizando en su obra posterior, aunque nunca llega a desaparecer. Por eso también en este punto debemos resaltar la importancia de estos relatos como obras experimentales en las que Abe encontró soluciones satisfactorias que lo acompañarían el resto de su carrera.

3 DIMENSIÓN FILOSÓFICA DE LA METAMORFOSIS

*“Pienso que el hecho de que la posguerra
coincidiera con mi inicio como escritor fue una suerte.
Porque, si la juventud es un espejismo,
no hay condición más idónea para la juventud que una juventud en ruinas”.*
Abe Kōbō

En este capítulo vamos a estudiar el tema de la metamorfosis desde una perspectiva filosófica con el objetivo de analizar los conflictos en torno al yo que sugiere este fenómeno fantástico (o, en este caso, teniendo en cuenta lo argumentado en el primer capítulo de la tesis, neofantástico). Veremos que, en estos relatos, la metamorfosis se plantea como una metáfora que representa ciertas luchas internas y puede entenderse como un recurso para reflexionar sobre las consecuencias que la modernidad, en toda su complejidad, ejerce sobre el individuo y más concretamente para expresar las crisis que sufre el hombre moderno a propósito de su identidad.

Para ello, tendremos en cuenta el contexto histórico y social en el que Abe Kōbō escribió estas obras, una situación profundamente marcada por el conflicto bélico en el que Japón estuvo inmerso durante un par de décadas y también por su experiencia como colono en Manchuria y como repatriado tras la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial. Atenderemos también a su bagaje literario personal, influido por lecturas de autores existencialistas, como él mismo explicaría en diversos ensayos. Por último, analizaremos los procesos de transformación y los personajes que los sufren con el objetivo de identificar estos elementos y ofrecer una interpretación de la metamorfosis que complete las de los capítulos anteriores añadiendo esta tercera dimensión filosófica.

3.1. El existencialismo como intento de respuesta a los conflictos de la modernidad

3.1.1. La modernidad y el existencialismo

Una de las corrientes que ha marcado el pensamiento del siglo XX es sin duda el existencialismo. El propio Abe, como ya hemos señalado en el Capítulo 2, sitúa la frontera que determinó el paso del siglo XIX al XX en la aparición del existencialismo, de la mano de autores como Nietzsche o Kierkegaard¹. La filosofía existencialista surgió para dar respuesta a la angustia que parece inherente al hombre moderno ante la insuficiencia de las propuestas realista e idealista. Los filósofos llamados existencialistas pretendían encontrar una realidad más profunda y auténtica que permitiera al hombre afrontar las circunstancias de la vida. En cuanto a la situación histórica, “se podría sostener con bastante justicia, desde un punto de vista sociológico, que el existencialismo es una filosofía de crisis. Esto es evidente, en cualquier caso, respecto al existencialismo alemán: nació en los años de caos que siguieron a la derrota de 1918” (Verneaux, 1952, p. 81). El terreno había sido abonado por los pensadores Schopenhauer y Nietzsche, quienes, desde perspectivas muy diferentes, habían comenzado a cultivar “una filosofía de la existencia humana o de la vida” (Verneaux, 1952, p.81). En el ámbito literario, Franz Kafka también había escrito sobre la “pura angustia de existir” con novelas cuya atmósfera “está gravada por una concepción absurda de la existencia” (Verneaux, 1952, pp. 83-84). Abe, por su parte, se empapó de este pensamiento durante sus años de juventud, y lo desarrolló posteriormente en sus creaciones literarias. Es muy significativa la similitud entre el momento histórico en que apareció el existencialismo en Europa y el momento en que Abe se acercó a esta filosofía.

Vamos a basarnos en la caracterización de modernidad que propone Anthony Giddens en su libro *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea* para poder situar de una manera más precisa los conflictos existenciales a los que vamos a hacer referencia. Para Giddens (1995) la modernidad alude a “las instituciones y modos de comportamiento impuestos primeramente en la Europa posterior al feudalismo, pero

¹ “Tertulia de la Generación 20: Acerca de los temas del siglo” p. 61 (二十代座談会 世紀の課題について, 1948). Ver nota 8 del Capítulo 2.

que en el siglo XX han ido adquiriendo por sus efectos un carácter histórico mundial” (p. 26). Uno de los ejes institucionales de la modernidad es la industrialización, entendida como “las relaciones sociales que lleva consigo el empleo generalizado de la fuerza física y la maquinaria en los procesos de producción” (p. 27). Otro de sus aspectos es, según Giddens, el capitalismo, entendido como “sistema de producción de mercancías que comprende tanto a los mercados de productos competitivos como a la transformación en mercancía de la fuerza de trabajo” (p. 27). Estos aspectos pueden distinguirse en las instituciones de vigilancia, es decir, el control supervisor de las poblaciones sometidas, que regula la vida social moderna. Por otra parte, la modernidad es también la era de la “guerra total”, en la que “el poder destructivo de las armas (...) es inmenso” (p. 27).

La forma social más destacada en el mundo moderno es el Estado nacional, que se caracteriza por que “posee formas muy específicas de territorialidad y capacidad de vigilancia y monopoliza eficazmente el control sobre los medios de coacción” (p. 27). Este tipo de estados son para Giddens un ejemplo de otro rasgo de la modernidad, que es el auge de la organización: “lo que distingue a las organizaciones modernas no es tanto su tamaño o su carácter burocrático, cuanto el control reflejo concentrado que ambos aspectos permiten e imponen” (p. 28). Y en cuanto a la vida social moderna, esta se caracteriza por ser singularmente dinámica, lo que viene determinado por tres elementos: “la separación entre tiempo y espacio”, “el desenclavamiento de las instituciones sociales” y “la reflexividad generalizada”. En nuestro estudio nos interesa particularmente este concepto de “reflexividad”, que Giddens define como el “hecho de que la mayoría de los aspectos de la actividad social y de las relaciones materiales con la naturaleza están sometidos a revisión continua a la luz de nuevas informaciones o conocimientos” (p. 33). Esta continua revisión mina la certeza del conocimiento, pues:

La ciencia no se basa en la acumulación inductiva de pruebas, sino en el principio metodológico de la duda. (...) La relación plena entre modernidad y duda radical es una cuestión que, una vez expuesta, no sólo supone un trastorno para los filósofos sino que es existencialmente turbadora para el individuo común (p. 34).

En definitiva, podemos destacar los siguientes conceptos o palabras clave que definen la modernidad y que determinan la situación del hombre moderno: industrialización,

comunismo, sociedades organizadas por Estados nacionales que poseen mecanismos de control, el dinamismo de la vida social, condenada a una constante revisión o reflexividad que genera una duda radical que impregna la vida de los individuos. El hombre moderno vive además en una “sociedad de riesgo” en la que se debe asumir que no hay nada predeterminado y en donde todo puede verse afectado por sucesos contingentes (Giddens, 1995, p. 44).

3.1.2. La crisis de identidad del hombre moderno

¿Cómo influye este contexto en el ser humano y en el desarrollo de su personalidad?

Como apunta Giddens (1995), una de las características de la modernidad que más afecta al individuo es la de la reflexividad, pues “en el contexto de un orden postradicional, el yo se convierte en un proyecto reflejo” (p. 49). Mientras que, en las sociedades premodernas, los cambios en la identidad eran ritos de paso, como el cambio de la adolescencia a la edad adulta, “en las circunstancias de la modernidad, el yo alterado deberá ser explorado y construido como parte de un proceso reflejo para vincular el cambio personal y social” (p. 49). En el proceso permanente de construcción del yo hay dos polos que interactúan: la seguridad ontológica y la angustia existencial. Esta reflexividad del yo que describe Giddens es precisamente una de las premisas de las que parte la filosofía existencialista. Como señala Alonso-Fueyo (1949):

El hombre no se encuentra con un ser hecho (el que se encuentra de su anatomía y de su mundo físico le repugna), y necesita heroicamente estar haciéndoselo sin descanso, lanzándose a existir, a constituirse en su existencia y mantenerse en lo alto de sí mismo (p. 32-33).

La seguridad ontológica, o la conciencia práctica, es la capacidad que tiene el ser humano de “poner entre paréntesis” la serie casi infinita de posibilidades existentes y que permite al hombre actuar en la vida cotidiana. Esta seguridad ontológica se apoya en convenciones sociales que, sin embargo, se vendrían abajo si las consideráramos desde una actitud suspicaz:

Para vivir nuestras vidas damos normalmente por supuestas cuestiones que, según han descubierto siglos de indagación filosófica, se derrumban bajo una mirada escéptica. Algunas de esas cuestiones son las llamadas muy apropiadamente existenciales, tanto si se plantean en el plano del análisis filosófico como en un nivel más práctico, por parte de

individuos que pasan por algún período de crisis psicológica. Se trata de cuestiones relativas al tiempo, el espacio, la continuidad y la identidad. En la actitud natural, los actuantes dan por supuestos parámetros existenciales de su actividad sustentados, pero no “fundamentados” de ningún modo, por las convenciones interaccionales observadas por ellos. Desde una perspectiva existencial suponen una aceptación tácita de las categorías de duración y extensión, junto con la de identidad de los objetos, de las demás personas y —punto de esencial importancia para este estudio— del yo. (Giddens, 1995, pp. 53-54).

La seguridad ontológica es la que permite mantener a raya la angustia existencial, pero esta no es siempre una barrera infranqueable:

La coraza protectora es en esencia un sentimiento de “irrealidad” más que una firme convicción de seguridad: consiste en dejar en suspenso en la práctica posibles sucesos capaces de amenazar la integridad corporal o psicológica del agente. La barrera protectora que proporciona puede ser atravesada, temporal o más permanentemente, por acontecimientos que demuestran la realidad de las contingencias desfavorables que implica cualquier riesgo. (Giddens, 1995, p. 57).

La angustia a la que se refiere Giddens es un concepto clave entre los pensadores existencialistas. Kierkegaard, considerado uno de los precursores, identifica ocho categorías, “que son caracteres concretos, por lo tanto impensables, incomprensibles, que constituyen la individualidad de cada hombre” (Verneaux, 1952, p. 49) y es la angustia la que resume o contiene a todas. Como explica Verneaux, “todo hombre vive angustiado, simplemente porque es hombre. (...) El hombre de Kierkegaard es un ser angustiado. La angustia revela al hombre a sí mismo, señala conjuntamente su miseria y su grandeza” (pp. 54-55). Heidegger, una de las figuras más destacadas del existencialismo alemán, también se ocupó de explorar el fenómeno de la angustia. El hombre que busca una existencia auténtica ha de enfrentarse a la angustia de saberse lanzado o arrojado al mundo y de este modo podrá recuperar la libertad original del ser; al interrogarse sobre la vida, viene a parar a la nada, que “es nuestro destino, y no hay más que aceptarlo y ser libres en la aceptación de la nada absoluta y universal” (Alonso-Fueyo, 1949, pp. 66-67). Para Heidegger, la angustia es “la experiencia de la nada” (Verneaux, 1952, p. 106), pero se trata de una experiencia activa, porque “la nada que la angustia revela es pues la existencia bruta, a partir de la cual se constituye el ser

destacándose sobre ese fondo oscuro” (Verneaux, 1952, p. 104). La existencia auténtica consiste en acoger la angustia, en asumir que la nada es el origen y el fin del hombre y aceptar la infelicidad de saberse un ser finito (Verneaux, 1952, p. 105-106). Jaspers coincide en esto con Kierkegaard, pues para él la existencia auténtica también es “devenir lo que se es, asumir en la angustia la propia condición de hombre” (Verneaux, 1952, p. 140).

El sentimiento de angustia parece ser el punto de partida de la búsqueda existencial del individuo, un proceso que, como ya hemos señalado, es reflejo para Giddens. El británico establece, en sintonía con los postulados existencialistas, que la identidad del yo es una “conciencia refleja”, es decir, que “no es algo meramente dado como resultado de las continuidades del sistema de acción individual, sino algo que ha de ser creado y mantenido habitualmente en las actividades reflejas del individuo” (Giddens, 1995, pp. 71-72). Vamos a destacar dos elementos de ese proceso reflejo, o biografía personal, que actúan como soportes de la identidad del yo (y que desempeñarán un papel decisivo en los relatos de Abe objeto de este estudio). Uno de ellos es el nombre de la persona, que Giddens señala como rasgo muy importante del “contenido” de la identidad del yo (p. 76). Otro es el cuerpo: “el cuerpo no es sólo una entidad física que ‘poseemos’: es un sistema de acción, un modo de práctica, y su especial implicación en las interacciones de la vida cotidiana es parte esencial del mantenimiento de un sentido coherente de la identidad del yo” (p. 128). Por referirnos a uno de los filósofos existencialistas, Gabriel Marcel daba una importancia máxima al cuerpo y entendía la conciencia de nuestro cuerpo como lo que le da al hombre el sentimiento de existencia (Alonso-Fueyo, 1949, p. 94).

Queremos destacar un último razonamiento a propósito de la citada obra de Giddens en relación con las rutinas. El sociólogo británico señala que las rutinas adquiridas en los primeros tiempos de vida del ser humano son una prevención o protección frente a la angustia a la que nos referíamos más arriba. Las rutinas “son elementos constitutivos de una aceptación emocional de la realidad del ‘mundo externo’, sin la que sería imposible una existencia humana segura. Esta aceptación es al mismo tiempo el origen de la identidad el yo, por el aprendizaje de lo que es no yo” (p. 59). Las rutinas son aliadas de

la seguridad ontológica en tanto que el automatismo asociado a ellas aleja al individuo de plantearse ciertas cuestiones. Según Giddens (1995),

Hablando en términos vagos, mi razonamiento sería que la seguridad ontológica que la modernidad ha conseguido en el plano de las rutinas cotidianas supone la exclusión institucional de la vida social de problemas existenciales fundamentales que plantean a los seres humanos dilemas morales de máxima importancia (p. 199).

El conflicto surge, sin embargo, cuando las rutinas pierden su capacidad de cortafuegos y dejan aflorar problemas existenciales que ponen en riesgo la identidad del individuo. Es más, las rutinas, por su propia naturaleza, pueden terminar por provocar un efecto contrario:

Pero las mismas rutinas que dan esa seguridad carecen en su mayoría de sentido moral y pueden llegar a sentirse como prácticas “vacías” o, si no, acabar resultando abrumadoras. Cuando las rutinas sufren, por alguna razón, una quiebra radical o cuando alguien se dispone específicamente a lograr un mayor control reflejo sobre su propia identidad, es probable que se produzcan crisis existenciales. Un individuo puede sentirse particularmente despojado en momentos decisivos, pues es entonces cuando los dilemas morales y existenciales se presentan en forma apremiante. El individuo se enfrenta, por así decirlo, a un retorno de lo reprimido, pero probablemente carecerá de los recursos psíquicos y sociales que le permitan solucionar los problemas planteados. (Giddens, 1995, p. 213).

Un individuo que no es capaz de lidiar con los problemas existenciales que le acechan puede terminar sintiéndose dividido. En este punto, queremos hacer referencia a algunas de las conclusiones que expone Ronald Laing en *El yo dividido*, porque si bien se trata de un estudio psiquiátrico, sus observaciones vienen muy al caso para el análisis de los cuentos de Abe que nos proponemos. El psiquiatra escocés estudia casos extremos de personas esquizoides, que describe como individuos que han perdido la seguridad ontológica, para quienes la vida ordinaria supone una constante amenaza a su yo interior, a su identidad. Estas personas esquizoides llegan a sentir que su yo está dividido de dos maneras principales, “en primer lugar, hay una brecha en su relación con su mundo y, en segundo lugar, hay una rotura en su relación consigo mismo” (Laing, 1975, p. 13). En el capítulo “Inseguridad ontológica” describe tres formas de angustia con las que se encuentra la persona ontológicamente insegura: temor a ser tragado (p. 40), la implosión

o el sentimiento de estar vacío (p. 41) y la “petrificación y despersonalización”, una de cuyas aplicaciones es el “temor a la posibilidad de convertirse, o de ser convertido, de persona viva en una cosa muerta, en piedra, en robot, en autómatas, sin autonomía personal de acción, en un *el/lo (it)* sin subjetividad” (p. 42). Laing apunta además que, sin llegar a ser patológica, la despersonalización está presente en el día a día:

Una parcial despersonalización de nosotros es llevada a cabo ampliamente en la vida cotidiana, y se la considera normal, aunque no muy deseable. La mayoría de las relaciones se basan en alguna tendencia parcial a despersonalizar, en la medida en que uno trata al otro, no en términos de cualquiera conciencia que se tenga de lo que es o podría ser en sí mismo, sino, virtualmente, como un autómatas de forma humana, que desempeña un papel o ejecuta una función en una gran máquina, en la que también uno mismo puede estar desempeñando otro papel (p. 43).

3.1.3. La relación con el otro en la modernidad

Otra cuestión que determina la construcción del yo y de su identidad y que preocupó a los pensadores existencialistas es la relación con el otro. La “otredad”, es decir, el fenómeno de reconocer al otro como diferente del yo, es para muchos pensadores una vía para asumir y construir la propia identidad, pero esa presencia ajena y externa al yo puede suponer también una amenaza.

Con ánimo de sintetizar las diferentes propuestas de los pensadores existencialistas que teorizan sobre el descubrimiento del otro y sobre la relación que se establece entre el yo y el otro, podríamos dividirlos en dos grandes tendencias: una religiosa, en la que el otro es Dios o una entidad trascendente con la que aspira a encontrarse el yo (como es el caso de Marcel o Jaspers) y otra atea, que concibe la existencia como un caos en el que no cabe ninguna presencia superior y en la que el otro son los objetos u otros yo que rodean al yo (por ejemplo, la filosofía de Heidegger o Sartre). Para nuestro estudio serán más pertinentes las teorías de la segunda tendencia.

Gabriel Marcel (1889-1973) pertenece al primer grupo. Para el filósofo francés, la existencia está enfocada a establecer una relación con un ser absoluto y el fin último de la existencia es entrar en contacto con ese ser. Como resume Alonso-Fueyo (1949):

La existencia está determinada por su relación a lo otro, por una heterorrelación, supuesta, naturalmente, una referencia del yo a sí mismo. Está abierta, a la vez, a otras personas; y sea por éstas, sea por ella misma, como ligada al Absoluto, a Dios. Hay, pues, una necesidad metafísica, como aspiración de *mi ser* al Ser. Una exigencia, que no es obra exclusiva de la razón, del *cogito*, sino que está inmediatamente en el contacto místico, irresistible, con Dios (p. 98).

Si bien sus aproximaciones son muy diferentes, Jaspers también expone una manera espiritual o religiosa de entender la existencia y la relación del yo con el otro en tanto que considera que el hombre anhela el contacto con una presencia trascendental. El pensador alemán distingue tres tipos de ser: el mundo, el yo y Dios y tres modos correspondientes de pensamiento: la ciencia, la filosofía y la teología (Verneaux, 1952 p. 121). La primera esfera corresponde a lo real, el ser empírico (*Dasein*). Todo lo que es objeto de ciencia, de saber o de conocimiento, de representación. Es el mundo, y el hombre mismo como elemento del mundo y su característica esencial es la objetividad. La segunda esfera es el ser del hombre, el hombre tomado como individuo concreto, en su interioridad o su subjetividad, es decir, como yo. A esta conviene el nombre de existencia. Es trascendente a la primera en el sentido en que es irreductible a cualquier fenómeno objetivo (Verneaux, 1952 p. 122). Por último, la tercera esfera, la del ser en sí, que es la que merece el nombre de Trascendencia, pues está más allá no solamente del ser empírico sino también de la existencia humana. Es lo Absoluto, lo Otro, o también lo Envolvente más allá del cual no hay nada (Verneaux, 1952 p. 123). En lo concerniente a la relación con el otro, Jaspers también habla de la comunicación: el yo ha de entrar en comunicación con otros yos (Verneaux, 1952 p. 134). Esta es una relación de las conciencias que no se limita a un simple reconocimiento, sino que es de orden subjetivo y es como un don y un respeto mutuos (p. 135). La describe también como una “lucha amorosa”, es decir, como “una tensión entre dos polos inversos de unidad y de diversidad”, como “una solidaridad de adversarios que tienen cada uno su verdad, su fe, idéntica a su mismo ser” (p. 136). Ser uno mismo implica para Jaspers una lucha amorosa con los otros yos (p. 130).

Sartre es sin duda uno de los pensadores que más se dedicó a reflexionar sobre la otredad, pues estudió a fondo la existencia de uno mismo a través de lo que sería la mirada del otro. En su obra *El ser y la nada* explica las tres dimensiones del ser: ser en sí, para sí y para otro. Alonso-Fueyo (1949) las resume de la siguiente manera. El ser en sí no tiene relación con ningún otro ser, está en radical soledad. De él solo puede decirse que es. El ser para sí es un “ser que no es lo que es, y es lo que no es”. Un ser ambiguo, insincero. Como la conciencia. El hombre nunca puede ser idéntico con su conciencia. Por último, el ser para otro es el ser que se reconoce en el mundo.

Estamos, pues, proyectados hacia la vida en común, en el ser para otro, cuya revelación ontológica se nos da en el ‘yo pienso’ sartriano. (...) Los demás hombres, lejos de librarme de la soledad, me convierten en objeto de su contemplación. Y Sartre concluirá diciendo que *el otro* no es lo que veo; es lo que me ve, *me mira*; lo que de mí, que soy sujeto, un ser *para sí*, hace un objeto, un ser *en sí*. ¿Consecuencia? Que uno queda defraudado y que la vida en sociedad resulta insoportable. Por eso lucha y odio serán la respuesta; amistad y amor son una ilusión. Nos abrimos así a la nada que se es, para ser libres de la ilusión. La consecuencia será intentar librarse de la nada, cuyo olor produce náuseas. (Alonso-Fueyo, 1949, p. 111).

Como apunta Andrew Lloyd (2014), Sartre le da mucha importancia a la idea de “la mirada” cuando reflexiona sobre la propia existencia y llega a la conclusión de que la mirada del otro es la única prueba que puede confirmar mi existencia, de manera que “yo solo soy lo que es visto por la mirada de los otros” (p. 115) o, en otras palabras, el hombre necesita la mirada del otro para confirmar su existencia. Esta certeza presenta un peligro, pues:

La mirada del otro se apodera del mundo o de la realidad que considero mía y me quita. Puesto que soy mirado y percibido por otra persona, ya no soy el centro de mi propio universo. Mi realidad está compartida con la otra persona, quien me está contemplando. Soy ahora un objeto para la otra persona y mi subjetividad ha sido tomada por la mirada del Otro. (...)

El poder de la mirada del otro sobre mí es substancial y básicamente, me controla, define y asegura mi existencia. (Lloyd, 2014, p. 116).

Por ejemplo, cuando cometo un acto vergonzoso, solo sentiré vergüenza si hay otro que me juzga, de la misma manera que solo me sentiré orgulloso si otra persona me juzga positivamente. “En suma, Sartre dice que sin la mirada, nosotros no podemos estar

seguros de nuestra existencia; necesitamos la mirada del Otro para saber que existimos” (p. 116).

En su novela *La Náusea* se puede percibir la importancia que Sartre otorga a la mirada del otro. También es, como señala Alonso-Fueyo (1949), el punto de partida del existencialismo sartriano, pues Antoine Roquentin se enfrenta a un mundo en el que ya nada es seguro ni estable:

Lo estable, hasta entonces, de la existencia se pierde, y con ello el sentimiento de defensa que nos acompaña. Todas las barreras levantadas para cubrir la vida con una guateada capa racionalista se derrumban. Nada hay seguro, porque nada hay cierto de acuerdo con nuestros presupuestos. Y es entonces cuando aparece la náusea del vivir, que es “la objetivación del asco que nos produce esta ausencia total de necesidad, interior y exterior, y al mismo tiempo esta presencia de desnuda e informe libertad que caracteriza a la existencia” (pp. 104-105).

Al final del libro descubrimos que esas páginas son el intento de un atormentado Antoine Roquentin de justificar su existencia, que descubre vacía y sin ningún sentido, y una vía para recordar su vida sin repugnancia y aceptarse a sí mismo. En la soledad de su vida cotidiana de repente es asaltado por la existencia de las cosas, que encuentra grotesca y sobre todo apabullante. Se siente amenazado por los objetos, que le tocan como si estuvieran vivos. La soledad es el detonante de su angustia, que se manifiesta en forma de ataques de la Náusea, una sensación que le posee. La Náusea es sentir la certeza de la existencia sin el paliativo que supone la vista humana, que “es una invención abstracta, simplificada, una idea del hombre” (Sartre, 1984, p. 168). Así describe Antoine el momento de la revelación:

Aquel momento fue extraordinario. Yo estaba allí, inmóvil y helado, sumido en un éxtasis horrible. Pero en el seno mismo de ese éxtasis, acababa de aparecer algo nuevo: yo comprendía la Náusea, la poseía. A decir verdad, no me formulaba mis descubrimientos. Pero creo que ahora me sería fácil expresarlos con palabras. Lo esencial es la contingencia. Quiero decir que, por definición, la existencia no es la necesidad. Existir es estar ahí, simplemente: los existentes aparecen, se dejan encontrar, pero nunca es posible deducirlos. Creo que algunos han comprendido esto. Sólo que han intentado superar esta contingencia inventando un ser necesario y causa de sí mismo. Pero ningún ser necesario puede explicar la existencia; la contingencia no es una máscara, una apariencia que puede

disiparse; es lo absoluto, y en consecuencia, la gratuidad perfecta. Todo es gratuito: ese jardín, esta ciudad, yo mismo. Cuando uno llega a comprenderlo, se le revuelve el estómago y todo empieza a flotar, como la otra noche en el *Rendez-vous des Cheminots*; eso es la Náusea (...) (pp. 168-169).

Descubrir la existencia de las cosas turba profundamente a Antoine, hasta el extremo de que duda de su propia existencia y se da cuenta de que necesita de otros para que la sostengan. Espera encontrar ese apoyo en Rollebon, el personaje sobre el que está investigando, y su ex novia Anny, con quien va a reencontrarse en unos días. Sin embargo, ambas esperanzas resultan fallidas:

Ahora, cuando digo “yo”, me suena a hueco. Ya no consigo muy bien sentirme, tan olvidado estoy. (...) Nadie. Antoine Roquentin no existe para nadie. ¿Qué es eso: Antoine Roquentin? Es algo abstracto. Un pálido y pequeño recuerdo de mí vacila en mi conciencia. Antoine Roquentin... Y de improviso el Yo palidece, palidece, y ya está, se extingue (p. 216).

Sin la mirada del otro que lo apoye, la existencia de Antoine se difumina y se hace incierta y absurda. Como concluye Lloyd (2014):

Para ser sujeto, necesito del otro o de los otros, pues necesito objetos, miradas que reafirmen mi identidad y que atenúen lo absurdo de mi existencia, pues el ser y el otro pueden resultar el ser y la nada, ya sea abiertamente o a puerta cerrada (p. 128).

Cerraremos este apartado con algunas consideraciones en torno a la relación entre el yo y el otro que expone Giddens (1995). Entre las diversas relaciones que existen hay una que está especialmente unida a la identidad del yo: la “relación pura”, que es “aquella en la que han desaparecido los criterios externos: la relación existe tan sólo por las recompensas que puede proporcionar por ella misma” (p. 15). En una relación pura, explica Giddens:

El individuo no se limita a ‘reconocer al otro’ y a encontrar afirmada la propia identidad en sus respuestas. (...) la identidad del yo se logra más bien superando procesos de exploración propia ligados entre sí y mediante el desarrollo de la intimidad con el otro (p. 126).

Esta afirmación recuerda a las palabras de Jaspers y su “lucha amorosa” con el otro. Finalmente, la relación pura crea un contexto importantísimo para la formación de la

propia identidad: “La relación pura es un entorno fundamental para la construcción del proyecto reflejo del yo, pues permite y, al mismo tiempo exige, la comprensión organizada y continua de uno mismo, como medio para asegurar un nexo duradero con el otro” (p. 237).

3. 2. La crisis de identidad en la sociedad japonesa de posguerra

La derrota y la posterior ocupación supusieron un mazazo para la identidad de los japoneses, tanto en la esfera colectiva como en la individual. El país llevaba más de una década dominado, por un lado, por una ideología militarista que había instaurado valores como el nacionalismo, el respeto a la disciplina, la devoción al deber, la reverencia al emperador, la valentía y la sencillez (Lozoya y Kerber, 2011, pos. 3721), que se recogieron en el manifiesto *Kokutai no hongī* (国体の本義) (publicado por el Ministerio de Educación en 1937), y por las noticias favorables de los logros militares del ejército japonés, por otro. A la mayoría de los japoneses les resultaba inconcebible que una guerra que había empezado con campañas tan exitosas como la conquista de Manchuria (1931) y de otros territorios en Asia Oriental y, ya comenzada la Guerra del Pacífico, el ataque a Pearl Harbor (1941) o la batalla por las Islas Filipinas (1942), terminara con la nación del Sol Naciente en el bando de los vencidos. Si bien los dirigentes militares y políticos comenzaron a aceptar la derrota en verano de 1944 (el Primer Ministro Tōjō renunció en julio) y los bombardeos sobre ciudades japonesas, cada vez más intensos, auguraban el fatal desenlace, el pueblo japonés había sufrido, en palabras de la socióloga Tsurumi Kazuko (鶴見和子, 1918-2006) una intensa “socialización para la muerte” y los japoneses tenían grabado en su espíritu que lucharían hasta el final por su emperador (citada por Dower, 1999, p. 88). Por eso, el mensaje de radio del emperador el 15 de agosto de 1945 era algo inaudito. De repente, la honra de servir como soldados del emperador se tornó en la vergüenza de regresar como repatriados de un ejército derrotado. Sakaguchi Ango (坂口安吾, 1906-1955) describió así el panorama de la inmediata posguerra en el primer párrafo de su famoso ensayo *Sobre la decadencia* (publicado en abril de 1946):

En medio año la sociedad ha cambiado. “Yo que ansío servir como humilde escudo del Emperador. Dejádme morir a Su lado. Nunca volveré la vista atrás”. Los jóvenes que caían

como pétalos ahora son, los que han sobrevivido, estraperlistas. “No deseo una larga vida, sino unirme a Vos en la muerte”. Las mujeres que enviaban valerosas a sus hombres pronto se postrarán por obligación ante sus altares y su corazón no tardará en albergar otros aires. No es la gente la que ha cambiado; la gente es así por naturaleza. Lo que ha cambiado es la capa superficial de la sociedad (坂口, 2013, p. 106)².

Tras el anuncio del emperador, los japoneses quedaban libres del deber de sacrificar hasta la propia vida por la causa divina; sin embargo, debían hacer frente a una situación no menos desoladora. El país estaba devastado, sus ciudades habían sido arrasadas y la mayoría de las actividades económicas habían quedado arruinadas. De hecho, los primeros americanos que llegaron a Japón tras la derrota no podían creer que el país hubiera resistido tanto tiempo la guerra y algunos informaron de que, a la vista del panorama, las bombas atómicas solo habrían adelantado la rendición unos días (Dower, 1999, p. 44). Se calcula que el 40% de las áreas urbanas habían sido destruidas por los bombardeos y que el 30% de la población había perdido su casa. En Tokio la destrucción ascendía a un 65%, en Osaka, a un 57% y en Nagoya, a un 89% (pp. 45-46). En cuanto a los fallecidos, entre militares y civiles, se estima que murió un 3 o 4% de la población y que el conflicto causó además millones de heridos, enfermos o malnutridos (p. 45). A esta compleja situación habría que sumársele el esfuerzo de acoger a los 6,5 millones de japoneses que estaban en Asia, Siberia o la región del Pacífico (p. 48). El futuro inmediato a manos de los vencedores era también un foco de ansiedad y preocupación. Muchos temieron las peores represalias por parte de las fuerzas de ocupación cuando escucharon que su emperador los exhortaba a “soportar lo insoportable” y los gestos que iban mostrando los aliados no eran en absoluto esperanzadores. La ceremonia de la firma de la rendición por parte de Japón a bordo del barco de guerra *Missouri* en la Bahía de Tokio estuvo cargada de símbolos que recalcan la supremacía americana. Como señala

² 半年のうちに世相は変わった。醜の御楯といでたつ我は。大君のへにこそ死なめかへりみはせじ。若者達は花と散ったが、同じ彼等が生き残って闇屋となる。ももとせの命ねがはじいつの日か御楯とゆかん君とちぎりて。けなげな心情で男を送った女達も半年の月日のうちに夫君の位牌にぬかずくことも事務的になるばかりであろうし、やがて新たな面影を胸に宿すのも遠い日のことではない。人間が変わったのではない。人間は元来そういうものであり、変わったのは世相の上皮だけのことだ。

Dower, Missouri era el estado natal del presidente Truman, quien ordenó los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki (p. 40) y en él ondeaba la bandera que portaba el comodoro Perry cuando forzó a Japón a abrirse al comercio internacional más de cien años antes, entre otros detalles (p. 41).

Ante este panorama, la sensación que embargó a la mayoría de los japoneses fue la de abatimiento, o *kyodatsu* (虚脱). Esta palabra, que hasta entonces había sido un término médico, pasó a expresar el cansancio y el desfallecimiento que sufría el pueblo en aquellos momentos (Dower, 1999, p. 89). De hecho, la segunda acepción que aparece en el *Gran Diccionario de la Lengua Japonesa* de Shōgakukan es: “Estar abstraído, no ser capaz de concentrarse. Perder el entusiasmo”³. A este estado de ánimo contribuían el cansancio tras la guerra, la vergüenza y el deshonor de haber perdido y de haber tenido que aceptar además una derrota sin condiciones. El espíritu de Yamato que les habían inculcado parecía haberse esfumado, todo por lo que habían luchado.

En el mundo literario se produjeron muy diversas reacciones. Hubo autores que habían sido reclutados como soldados, otros que escribieron reportajes de guerra o que contribuyeron a las demandas del estado imperialista, algunos permanecieron en silencio o se dedicaron a escribir obras para cuando la situación fuera más favorable. Al igual que el resto de sus compatriotas, con la derrota los escritores experimentaron una sensación de liberación, pero a la vez les resultaba difícil despojarse de la inercia de ocultarse y eran muchos los que se encontraban en un profundo desconcierto y abatimiento. Ya vimos en el Capítulo 2 que los escritores vinculados con la literatura proletaria de preguerra o con el movimiento izquierdista fueron de los primeros en reaccionar. En paralelo a estos grupos cabe destacar otros dos, cuya respuesta podría interpretarse como una reacción existencialista a la nueva situación. Nos referimos a las novelas *nikutai* o “de la carne” (肉体小説) y al grupo *Buraiha* o “los Libertinos” (無頼派). Las novelas de la carne,

³ ぼんやりとして、何も手につかないこと。気が抜けて、ぼんやりとしている状態。Los ejemplos que se citan a continuación de esta segunda acepción son frases de las novelas *Leyte no ame* (*Lluvia de Leyte*, レイテの雨, 1948) de Ōoka Shōhei, *Jiyū gakkō* (*Escuela libre*, 自由学校, 1950) de Shishi Bunroku y *Kinenhi* (*Lápida conmemorativa*, 記念碑, 1955) de Hotta Yoshie. (p.551).

denominadas así a partir de la novela *La puerta de la carne* (肉体の門, 1947) de Tamura Taijirō (田村泰次郎, 1911-1983), que retrata a un grupo de prostitutas que intentan sobrevivir en un Tokio reducido a escombros, peligroso y despiadado, representan la respuesta más hedonista y sensual ante un mundo sin futuro y sin valores trascendentes que promulgaban, entre otros, las revistas *kasutori*. Por su parte, los autores del grupo *Buraiha*, (Dazai Osamu (太宰治, 1909-1948), Oda Sakunosuke (織田作之助, (1913-1947), Sakaguchi Ango e Ishikawa Jun (石川淳, 1899-1987), entre otros), se caracterizan por su actitud cínica, negligente, decadente e irónica. El crítico Andō Hiroshi (安藤宏) considera que los dos pilares en que se sostenían los intelectuales de la época eran el marxismo y el existencialismo y señala el paralelismo que existe entre las novelas de la carne y el citado ensayo de Ango, pues ambos tratan de sobreponerse a la situación de posguerra desde la existencia humana (安藤, 2016, pp. 166-167).

Una de las novelas más destacadas de Dazai Osamu es *El sol que declina* (1947). Kazuya Sakai (1968) la considera como una de las obras que mejor representa la sociedad de la inmediata posguerra:

El título alude a la declinación de toda una clase social, apegada a su especial concepción del mundo y a sus reglas propias de vida; y como en *El jardín de los cerezos* de Chejov, su contenido se vuelve particularmente sugestivo, ya que se refiere al derrumbe de la aristocracia y de la alta burguesía ante el violento cambio social, político e ideológico que significó la primera derrota de un país cuya historia y monarquía ostentan una continuidad ininterrumpida de cerca de 2.000 años (p. 86).

La humillante derrota afectó no solo a las clases altas y Sakai ve en los personajes de la novela un reflejo de toda la sociedad:

Desde los altos funcionarios hasta los más humildes ciudadanos, la derrota fue un shock difícil de describir o reconstruir. Se produjo entonces 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. (Sakai, 1968, p. 86).

Para Sakai, “las obras de Dazai son en general oscuras y decadentes, y reflejan la confusa situación moral de este período, pero tratan de rescatar la ‘dignidad del hombre’ desde la más honda degradación” (p. 94). La degradación entendida como punto de inflexión es uno de los conceptos clave del citado ensayo *Sobre la decadencia* en el que Ango proclamó que la única manera de superar la situación que estaba viviendo Japón era decaer: “Japón ha perdido, el Bushidō ha caducado y el ser humano ha nacido por primera vez del seno real de la decadencia. ¡Vive y decae!, porque aparte de este obvio procedimiento no existe un atajo práctico para salvar al hombre” (坂口, 2013, p. 116)⁴.

Ya nos referimos en el Capítulo 2 a la postura que adoptaron los intelectuales en la posguerra. Los llamados integrantes de la “comunidad del arrepentimiento” en términos de Murayama Masao, inspirados por la ideología marxista, que tomaron como marco para explicar la situación del país, se dedicaron a reflexionar y a promover diversas cuestiones con el fin de alentar una reconstrucción nacional también en el plano de la conciencia individual. Como señala Dower (1999),

Muchos trascendieron el predecible marxismo y plantearon cuestiones fundamentales con respecto al “yo moderno”, el “ego moderno”, la “creación de la persona moderna”, que consideraban la base de una revolución democrática genuina. Argüían con gran pasión que sin un claro sentido del yo o de la “subjetividad autónoma”, no se podría esperar de los individuos que se levantaran contra el estado para defender los valores democráticos (p. 236)⁵.

Dower continúa señalando que esta búsqueda del “yo moderno” supuso múltiples traumas identitarios, como “asumir el fracaso personal, repudiar la historia y cultura propias, buscar modelos en un mundo occidental involucrado en la represión, el imperialismo y la guerra”. A pesar de todo ello, “el atractivo de modelos extranjeros fue inmenso para estos intelectuales arrepentidos” (p. 236). Los escritores que formaron la

⁴ 日本は負け、そして武士道は亡びたが、墮落という真実の母胎によって始めて人間が誕生したのだ。生きよ墮ちよ、その正当な手順の外に、真に人間を救い得る便利な近道が有りうるだろうか。

⁵ (...) many transcended formulaic Marxism to raise fundamental questions concerning the “modern self”, the “modern ego”, or the “establishment of a modern person” that were believed to be the basis of nay genuine democratic revolution. Without such a clear sense of selfhood or “autonomous subjectivity”, it was argued with great passion, individuals could not be expected to stand against the state in defense of democratic values.

Shin Nihon Bungakukai (Asociación Literaria del Nuevo Japón) (新日本文学会) estaban inspirados también por estos ideales.

Guillermo Quartucci, en su libro *Abe Kōbō y la narrativa japonesa de posguerra*, establece un interesante paralelismo entre las etapas históricas de la posguerra y la producción literaria japonesa y analiza la crisis de identidad que vivió el país en esas décadas. Durante los años de la ocupación (1945-1952), en los que se pasó de la “identidad nacional”, basada en el concepto del *kokutai*, a una democracia impuesta por las fuerzas de ocupación y que poco tenía que ver con la tradición japonesa y en los que el pueblo japonés ve desvanecerse su identidad (p. 12), destaca la aparición de la revista *Kindai Bungaku* (*Literatura Moderna*) (近代文学) por ser el grupo de autores que colaboraban con ella 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 (p. 26). Estos autores, entre los que se encontraba Abe Kōbō, 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 (p. 27). Quartucci resalta la necesidad de estos escritores por conocer la literatura de Europa y señala que las traducciones de Sartre, Camus, Kafka y otros escritores franceses y europeos influyeron notablemente en ellos, tanto en temática como en estilo (p. 27).

Quartucci (1982) establece una segunda etapa desde el fin de la ocupación hasta las protestas *Ampo* (1952-1960), periodo en que se consolida el sistema político actual y en que se producen las últimas movilizaciones sociales en contra del Tratado de Paz de San Francisco y del Tratado de Seguridad que se firmó entre Japón y Estados Unidos (p. 14) y que finaliza con el inicio del prodigioso crecimiento económico que comenzaba en 1960 (p. 15). En estos años surge el grupo *Shin daisan no sedai* (La tercera nueva generación) (新第三の世代), integrado por Yasuoka Shōtarō (安岡章太郎, 1920-2013), Yoshiyuki Junnosuke (吉行淳之介, 1924-1994), Kojima Nobuo (小島信夫, 1915-2006) y Endō Shūsaku (遠藤周作, 1923-1996). A estos escritores 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 (p. 32). Como señala Quartucci, poco antes de la entrada en escena de estos autores, Abe ganó el premio Akutagawa por *La pared*, lo que propicia que la crítica comience a hablar de él como un escritor “de vanguardia” (p. 32).

La tercera etapa coincidiría con los años de la prosperidad económica (1960-1973), en la que los conservadores, bajo el lema (otrora socialista) de “paz y democracia”, lideran la industrialización a gran escala y en la que se produjeron numerosos cambios sociales: medios de comunicación como pilar de la homogeneización de la sociedad; sistema de empleo de por vida; universidad como principal factor de promoción social. Esto supuso otra vuelta de tuerca sobre la ya un tanto confundida imagen que los japoneses tenían de sí mismos (p. 15). Son los años en los que Abe Kōbō alcanza su punto más alto como novelista “con tres obras misteriosas y seductoras, síntesis acabada de su temática y estilo”: *La mujer de la arena* (1962), *El rostro ajeno* (1964) y *El mapa calcinado* (1967). “En ellas, el problema de la identidad es, obviamente, el eje central” (pp. 38-39).

Por último, hay un artículo a propósito de la literatura de posguerra que quisiéramos destacar porque hace referencia a los numerosos cuentos de metamorfosis que se escribieron en estos años. Abe Kōbō no fue el único que exploró este tema; el crítico Takemori Ten'yū (竹盛天雄, 1928-) recoge en su artículo “Aspectos de la literatura de posguerra” (戦後文学の様相), que fue publicado en la revista *Nihon Kindai Bungaku Literatura Japonesa Moderna* (日本近代文学) en 1968, al menos los siguientes títulos y autores: *Sakurajima* (桜島) de Umezaki Haruo, *Hōkai Kankaku* (崩解感覚) de Noma Hiroshi, *Metamorfōzu* (めたもるふおおず) de Fukunaga Masahiko (福永雅彦), *Shin'ya no shuen* (深夜の酒宴) de Shiina Rinzo, varios relatos de Shimao Toshio (島尾敏雄, 1917-1986), Ishikawa Jun y, por supuesto, de Abe. Takemori señala la coincidencia respecto al tema de la metamorfosis, si bien cada relato es diferente en cuanto a estilo y tratamiento del tema.

Takemori (1968) se propone en su artículo hacer un compendio del panorama literario de posguerra centrándose en los nuevos experimentos de los autores que se oponían al naturalismo y a la novela del yo y para ello se centra en la llamada Literatura de Posguerra (戦後派). Destaca como características principales de este grupo que sus autores están marcados por las experiencias de conversión forzada, de guerra y del final de la guerra (p. 284) y por una fuerte resignación ante el dolor sordo de las heridas y la búsqueda de un método sincero para hacerles frente (p. 285). Uno de los aspectos que analiza es la aparición de relatos de metamorfosis o *henshintan* (変形譚) y apunta como posible explicación la siguiente:

La destrucción indiscriminada, las matanzas masivas y las situaciones más inconcebibles que trajo consigo la guerra fueron también la causa de la aparición de las historias de metamorfosis. Las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki dieron lugar a historias de metamorfosis que superan todo lo imaginable. Se puede afirmar que la aparición y desarrollo de la literatura de posguerra está relacionada de manera inevitable con las historias de metamorfosis (p. 295)⁶.

3. 3. Existencialismo, identidad y otredad en Abe Kōbō

En este apartado vamos a explorar la faceta existencialista de Abe Kōbō atendiendo a dos factores principales. En primer lugar, su experiencia como colono en Manchuria y como repatriado tras la derrota lo marcaron de manera determinante y propiciaron que el autor se planteara reflexiones en torno a la cuestión de la tierra natal y la identidad del individuo que aparecen desde su primera novela y que serán temas recurrentes a lo largo de toda su carrera. Ya señalamos en el apartado 3.1 que el existencialismo o la toma de conciencia de la angustia que experimenta el hombre ante cuestiones básicas sobre lo que supone saberse un ser humano es un pensamiento propio de tiempos de crisis sociales, como lo fueron sin duda los años que Abe pasó en Manchuria y en territorio japonés a partir de su llegada a Sasebo tras la derrota. En segundo lugar, es sabido también que Abe, ávido lector desde su juventud, conocía las obras de autores

⁶戦後の進行がもたらす無差別破壊、大殺戮、ありとあらゆる異常性は、変形譚への契機を幾様にもはらんでいた。原子爆弾の投下にさらされた広島・長崎の街は、想像を絶した変形譚の数々を生み出した。戦後文学は発生自体において変形譚との不可分は関係におかれていたとさえいえるだろう。

considerados existencialistas, como él mismo manifestó en varias ocasiones, y que tenía mucho interés en los interrogantes que estos formularon. Tendremos en cuenta varios estudios que analizan estas influencias y también ensayos y charlas en los que el escritor se refiere a estos temas. Finalmente, antes de pasar al análisis de los cuentos de metamorfosis nos asomaremos a dos de sus primeras novelas, *En la señal al final del camino* (1948) y *Las bestias se dirigen a su patria* (1957), en las que Abe representa, a través de personajes que se enfrentan a una salida o una búsqueda desesperada de la tierra natal, uno de los temas que serán el eje de toda su producción artística: el conflicto identitario.

3.3.1. Abe Kōbō y Manchuria

Abe nació el 7 de marzo de 1924 en Tokio y ocho meses después su familia se trasladó a Shenyang (en japonés, 奉天), en Manchuria, en cuyo Hospital Universitario su padre había conseguido una plaza. Abe vivió en el barrio japonés de la ciudad, cercano al ferrocarril, hasta los 16 años, cuando se trasladó a Tokio para continuar sus estudios en el instituto. El barrio japonés era una zona de calles bien ordenadas y casas de ladrillo, que disponían de calefacción para hacer frente a las gélidas temperaturas del invierno (que podían alcanzar los 30 grados bajo cero) (安部ねり, 2011, pp. 17-19). Los niños japoneses tenían prohibido acceder a la ciudad china, pero a Abe le encantaba ir (安部ねり, 2011, p. 35). Su primer contacto con tierras japonesas fue en Asahikawa (Hokkaido) donde Abe pasaba los veranos y el año que destinaron a su padre a Alemania en casa de sus tíos (安部ねり, 2011, p. 23).

Abe aprobó el examen de acceso al bachillerato un año antes de lo normal y entró en el Instituto Seijō (成城高等学校) de Tokio, que tenía fama de liberal; sin embargo, tuvo que regresar a Shenyang unos meses después porque enfermó de tuberculosis. Se reincorporó al instituto un año después, en 1941 (安部ねり, 2011, p. 40). Por entonces Abe leía obras filosóficas de autores como Nietzsche, Heidegger, Jaspers o Husserl, de quien le interesaba mucho su método de la fenomenología, y devoraba obras literarias

de las que memorizaba cada detalle, desde la trama hasta el nombre de los personajes (安部ねり, 2011, pp. 42-43). Tras graduarse del instituto, comenzó los estudios de medicina en la Universidad Imperial de Tokio. Neri cuenta que llevaba la mochila siempre llena de libros y que su afán por la lectura era tal que se negaba a apagar la luz aun en las noches de bombardeos (安部ねり, 2011, pp. 46-47). Abe apenas asistía a clase con el pretexto de que las prácticas de anatomía le resultaban desagradables, sin embargo, Neri se pregunta si el verdadero motivo no era que en realidad nunca había deseado ser médico (安部ねり, 2011, pp. 47). Por entonces leía con fascinación *El libro de las imágenes* de Rilke (*Das Buch der Bilder*, 1902-1906), que, según su hija, supuso para el joven Abe el punto de partida de su búsqueda en torno a la función del lenguaje (安部ねり, 2011, pp 48). El propio autor rememora lo que supuso para él leer a Rilke en tiempo de guerra en su ensayo "Rilke" (リルケ, 1968). Frente a un ambiente totalmente dominado por la filosofía de guerra, en la que no se concebía la más mínima oposición, Abe se refugiaba en la lectura del escritor checo, que era capaz de transportarle a otro mundo (安部ねり, 2011, p. 153).

En noviembre de 1944 se recrudecieron los bombardeos sobre Tokio y Abe regresó a Manchuria en compañía de su íntimo amigo Kaneyama Tokio (金山時夫) y la hermana pequeña de este, no sin ciertas dificultades, pues ya apenas salían barcos a China y porque las autoridades les pusieron muchos inconvenientes (安部ねり, 2011, 48-49). De vuelta en Shenyang, Abe se dedicó a ayudar a su padre. Recibió la carta de reclutamiento a sus veintiún años, unos meses antes de que terminara la guerra, por lo que no le dio tiempo a presentarse. A finales de agosto el temible ejército ruso entró en Manchuria y tomó Shenyang, aunque la familia Abe se libró de que saquearan su casa porque se trataba de la residencia de un profesor. El padre de Abe murió poco después por un brote de tifus y el joven escritor expresó su tristeza ante esta pérdida en el poema *Warai (La risa)* (笑ひ), incluido en su primer poemario (安部ねり, 2011, p. 51).

Tras el ejército ruso vino el Octavo Ejército de Ruta y finalmente el Ejército Nacional Revolucionario. Durante estos confusos meses, en los que con cada cambio de mando la moneda en curso perdía su valor, Abe y su familia producían sidra y celulosa para ganarse la vida (安部ねり, 2011, pp. 54-55). Un día de finales de 1946 Abe anunció a su familia que había conseguido pases para regresar a Japón y les dijo que hicieran los preparativos porque se marchaban al día siguiente. Fueron hasta el puerto de Húludǎo (en japonés, 葫蘆島) y subieron a un barco atestado de repatriados. Les llamaron la atención unas piedras en la cubierta. Más tarde comprendieron:

En los camarotes, donde había que dormir de pie porque no había espacio para sentarse, en seguida se propagaron enfermedades, y para cuando llegaron a tierra japonesa (Sasebo) los muertos habían dejado tanto espacio que hasta se podía dormir tumbado.

Las piedras eran para atarlas a los cadáveres y lanzarlos al mar (安部ねり, 2011, p. 57)⁷.

De Sasebo se trasladaron a Hokkaido, al pueblo natal de su madre, donde tenían una casa y un pequeño terreno que les permitió sobrevivir. Abe se fue a Tokio porque en la universidad le dijeron que aún conservaba su plaza. Con ayuda de su amigo Akazuka (赤塚) y con su astucia (averiguaba los temas preferidos de cada profesor) consiguió aprobar todos los exámenes, excepto el de ginecología, porque no fue capaz ni de contestar correctamente cuánto duraba el periodo de embarazo. En la recuperación, el profesor le preguntó que cómo pensaba ejercer en esas condiciones. Abe le dijo que no tenía intención de ser médico y su profesor le contestó: “Si me lo hubieras dicho el año pasado...” y así fue como consiguió graduarse (安部ねり, 2011, p. 59).

Poco después conoció a Yamada Machiko (山田真知子), cuya belleza le pareció comparable a la de Audrey Hepburn. Dos semanas después decidieron vivir juntos para ahorrar dinero y Abe se mudó al apartamento de Machiko, un lugar estrecho y con las

⁷ 座る隙間もなく立って寝るしかなかった船室では、じきに伝染病が起き、本土（佐世保）上陸のころには横になって寝ることが出来るほど死者が出た。石は、死者に結んで海に投げ捨てるためのものだった。

paredes desconchadas (安部ねり, 2011, pp. 60-61). Pasaron muchas penurias los primeros años y se ganaban la vida con la venta ambulante o con representaciones de *kamishibai*: Abe escribía los guiones y Machiko se encargaba de los dibujos (安部ねり, 2011, p. 89). En mayo de 1947 Abe imprimió unas copias de sus poemas, pero la venta fue un fracaso. Por mediación de su profesor de instituto Abe Rokurō, consiguió publicar su primera novela y, más tarde, sus primeros relatos. Su situación económica se estabilizó en torno a 1954, cuando nació su hija Neri (安部ねり, 2011, p. 95).

Esta etapa en la vida de Abe lo marcaría para siempre. Por un lado, es fundamental entender que su situación de colono en Manchuria no solo supuso un contacto directo con una cultura diferente, sino que además lo hizo ser consciente desde su infancia de que entre las distintas culturas existe una relación de desigualdad y de imposición. A este respecto es muy interesante la siguiente reflexión que recoge su hija: “La colonización no solo arrebató el patrimonio, lo más horrible es que arrebató la cultura” (安部ねり, 2011, p. 53)⁸. Por otro lado, es imposible ignorar que Abe experimentó lo que es pertenecer a las dos “categorías”, pues tras la derrota de Japón, pasó de ser colono a tener que huir de la tierra donde se había criado en las condiciones más lamentables. Podemos afirmar que muchos de los temas recurrentes del autor y de una manera especial el tema que tratamos en este capítulo, es decir, la reflexión en torno a la identidad del individuo, están directamente relacionados con estas vivencias.

3.3.2. Abe y el existencialismo

En el coloquio “¿Qué quiero escribir? – El caso de los escritores de posguerra” (何を書きたいか – 戦後作家の場合) que tuvo lugar en octubre de 1954 y en el que participaron, entre otros, Noma Hiroshi, Takeda Taijun, Yasuoka Shōtarō y Kojima Nobuo

⁸ 「植民地が奪うのは何も財産だけではないんだ、一番恐ろしいのは、文化を奪ってしまうことなんだ」。Neri (2011) relaciona esta afirmación con el hecho de que Abe firmara un manifiesto en contra de la represión que ejerció la Revolución Cultural China junto con Mishima Yukio, Kawabata Yasunari e Ishikawa Jun en 1967 (p. 53).

(小島信夫, 1915-2006), Abe explicó que fue la guerra lo que le motivó a escribir. De pequeño le interesaban sobre todo las ciencias; en el instituto, las matemáticas (su hija Neri cuenta que su padre le decía que, de no haber sido escritor, habría sido matemático, 安部ねり, 2011, p. 42) y finalmente estudió medicina porque su padre era médico. Y continúa:

Durante la guerra pensé mucho en la cara oculta de las cosas. Era muy fuerte mi sentimiento de querer saber la verdad. Entonces solo se podían leer autores como Heidegger y ahí encontré una vía de escape. Sin conocer a Sartre, quise escribir sobre la realidad desde una mirada existencialista. (...). Así que mi deseo de conocer de verdad la realidad fue lo que me motivó a escribir. (何を書きたいか, p. 350)⁹.

En una entrevista de 1968 titulada “Hablando sobre mi literatura” (私の文学を語る) también se refirió a sus lecturas de juventud y señaló que leía a Jaspers, libros de filosofía, de matemáticas, y que también le interesaba la psiquiatría (p. 39). Leyó además la antología de literatura mundial de la editorial Shinchōsha (世界文学全集) y la antología de teatro contemporáneo de la editorial Daiichi Shobō (近代劇全集). Le atraía asimismo la pintura futurista y se pregunta si, a pesar de ser una persona de ciencias, el hecho de haberse criado en Manchuria no favoreció que quisiera acumular todos estos conocimientos (p. 41). En cuanto al hecho de que comenzara a escribir literatura, Abe explicó: “Quizá sentía que la novela es en cierto sentido una expresión de síntesis” (p.40)¹⁰. Entonces le gustaba Rilke, pero no lo leyó desde una perspectiva lírica. “Quizá buscaba una expresión libre de las formalidades propias de la expresión filosófica” (p. 40)¹¹. En este sentido, si bien Abe asegura que aún no conocía la obra de Sartre, podemos

⁹ 戦争中、ぼくは仕組みの裏を、いろいろ考えちゃったんですね。ほんとうのことを知りたいという気持ち強いわけですね。それで文学のほうでなくて、哲学のほうに向かっていったんです。戦争中のことですから、読めるものはハイデッガーとか、そういうものですよ。そこに一応逃避点を見つけて、サルトルなんか全然知らずに、実存主義という世界観で現実を何か書きたい気持ちがあったんですね。(…)だから現実をほんとうに知りたいという気持ちが、書こうという動機だったんじゃないかと思うんです。

¹⁰ なんとなく小説には総合的表現があるというような感じがあったのじゃないかしら。

¹¹ 表現としても、哲学とかなんとかという条件つきのものでない表現がほしかったのじゃないかな。

establecer un paralelismo entre los dos autores, pues el francés, como señala Alonso-Fueyo (1949), también abrió una vía intermedia entre la filosofía y la literatura: “Si es cierto que nuestro tiempo ofrece síntomas decisivos de un acercamiento entre la Filosofía y la Literatura, Juan Pablo Sartre representa como pocos esta tendencia” (p. 102). En la misma entrevista, el interlocutor de Abe, el crítico Akiyama Shun (秋山駿, 1930-2013), también apunta que Shiina Rinzō escribió su relato *Festín de medianoche* (深夜の酒宴, 1947) sin haber leído a Sartre (私の文学を語る, p. 41).

A partir de estas palabras podemos identificar dos focos en las influencias existencialistas de las que bebió Abe, si bien quizá el propio autor no hacía una gran diferencia entre ellos. Por un lado, las obras literarias de Rilke y, por otro, las obras filosóficas de los pensadores existencialistas. Estas lecturas le hicieron reflexionar sobre diversos temas que ya se encontrarían presentes de manera incipiente en su conciencia por haber tenido que enfrentarse con situaciones como las que hemos descrito más arriba y todo ello lo motivó para escribir sus primeras novelas y relatos. Vamos a tratar de profundizar en el concepto que Abe tenía de esto que hemos denominado focos de influencia existencialista.

Ya hemos mencionado que Abe consideraba como factor determinante en la evolución del pensamiento contemporáneo la aparición del existencialismo. Sin embargo, Abe no concebía el pensamiento existencialista como un movimiento o “ismo”, sino como una manera novedosa de enfrentarse a la realidad. En la “Tertulia de la Generación 20: Acerca de los temas del siglo” explicó:

No entiendo por qué la existencia pasó a ser una doctrina. Creo que fue una forma transitoria hacia una forma de pensamiento nueva que partía de una conciencia crítica y que pretendía perfeccionarse con una mayor presencia de la conciencia experimental. No creo que a través del llamado existencialismo se pueda superar la desesperación. No tiene sentido fundar una visión del mundo a partir de la existencia en sí (p. 61)¹².

¹² 実存が何故主義になるのか僕にはよく分かりません。ただ批判論的な認識から何かもう少し体験認識的なものへの徹底として、何か新しい思考形式への過渡的な形だったんじゃないかと

La mera toma de conciencia de la existencia no podía para Abe ser la solución a la angustia inherente a la condición de ser humano, sin embargo, el proceso de pensamiento que nos lleva a ello sí se podía tomar como referencia para plantear un método que permitiera abordarla de una manera más acertada. Abe toma así la fenomenología, la filosofía que Husserl pensó como manera de descubrir el yo puro a través de la observación intuitiva y empirista (Verneaux, 1952, pp. 68-75), como un camino para explorar la realidad. Un poco más adelante Abe declara que entiende la fenomenología como un método de aprehender las cosas: “Yo me refiero simplemente a un método. Un método de conciencia fenomenológico como es el caso de las matemáticas normales o la teoría de conjunto de Leibniz. Es una manera de captar las cosas” (p. 63)¹³. Nakano Yasuo le rebate si eso no supone equiparar la fenomenología al positivismo del siglo XIX (p. 64) y Abe le responde así:

A lo que yo me refiero es a un problema propio, es decir, puesto que siempre tengo en mente la creación, si pienso en mi método de creación, no es que adopte la visión del mundo de Heidegger o Jaspers, sino que, como dices, Jaspers explora las enfermedades mentales con un método y, en mi caso, yo pretendo usar ese método para ir más allá en la creación. Un método de cognición como el de Heidegger, Jaspers o Husserl. Creo que eso es propio del siglo XX (p. 64)¹⁴.

Neri también destaca en su biografía la influencia de Husserl y la fenomenología en la obra de Abe:

Durante su época de estudiante en el Instituto Seijō, leía libros de filósofos como Nietzsche, Heidegger, Jaspers y sobre todo de la fenomenología de Husserl (la ciencia que separa la realidad de la conciencia de realidad, que analiza la “realidad” como un

思っています。僕はやはりいわゆる実存主義で絶望は乗り越えられないものじゃないかと思うんですが。実存自体からいきなり世界観を打立てることは無意味じゃないんですか。

¹³ ぼくの云うのは単に方法として云っておるんですよ。ライプニッツの普通数学や集合論の場合のように現象学的な認識方法なんですよ。物を把える把え方ですね。

¹⁴ ぼくの云うのは、あくまでも自分自身の問題であって、つまり創作ということが絶えず頭にあるわけですが、自分の創作方法として考えた場合、ハイデッカーやヤスパースの世界観に立場をとるというのではなく、あなたの云うように、ヤスパースは或る方法によって精神病理学とか、そう云った面を追求して行った、ぼくとしてはそういう方法でもっと創作してゆきたいと思うんですよ。ハイデッカーにしろ、ヤスパースにしろ、フッサールにしろ、そういった一連の或る認識方法ですね。それを二十世紀的なものであると考えるわけですよ。

fenómeno interno de la mente y que toma al yo como una reacción a los acontecimientos. Uno no puede encontrarse a sí mismo en una celda. El pensamiento que postula que el yo es la reacción a las cuestiones externas fue la base ideológica de la literatura de Kōbō). (安部ねり, 2011, p. 42)¹⁵.

La fenomenología de Husserl, explica Verneaux (1952), no es una filosofía racionalista ni racional, sino que se trata de una filosofía intuitiva, una especie de empirismo o de positivismo “puros”. Husserl se niega a deducir o a explicar las cosas. “Su fin es simplemente describir los fenómenos tales como se presentan, y el ‘yo’ al cual se han presentado; en una palabra, describir el dato” (pp. 67-68). Para ello, Husserl aplicó lo que él llamó la “reducción fenomenológica”, que consiste en poner entre paréntesis el mundo objetivo para poder llegar a aprehender el yo puro como evidencia primera y apodíctica (p. 72). La tarea de la filosofía para Husserl debía ser la de “describir el flujo puro de lo vivido, tal como se ofrece inmediatamente a la intuición. Y eso, es la fenomenología misma” (p. 75). Por su parte, el enfoque de Heidegger es el de la ontología fenomenológica, que pretende describir el ser tal como nos aparece, tal como es. Su punto de partida es “el hombre es la medida de todas las cosas”, lo que le permite unir las nociones de ontología y fenomenología (p. 89). “El fin de Heidegger es constituir, sobre el modo fenomenológico, una ontología general. La pregunta que él se plantea es esta: ¿qué es ser? ¿Qué es existir? O también: ¿cuál es el sentido del ser, de la existencia?” (p. 91).

Estas preocupaciones tienen de hecho mucho que ver con las motivaciones de los literatos. Alonso-Fueyo (1949) ya se refirió a la cercanía entre la fenomenología y la literatura:

En efecto, si se admite que la literatura, en su conjunto y tomando las cosas en sus rasgos últimos, apunta a lo concreto según su apariencia, y describe lo vivido en la indistinción

¹⁵ 成城高校のころのニーチェやハイデッカー、ヤスパース、特にフッサールの現象学（現実と現実の認識を区別して考え、精神の内部の現象としての「現実」を分析する学問、自我自体も出来事への反応として捉える。独房で自己に出会えるわけではない。自己とは、外部の課題にどう反応するのかということである、という考えは公房の文学の骨格を成す思想となった）の哲学書も持ち歩いて読んでいた。

primitiva de lo objetivo y lo subjetivo, se percibe un parentesco —si no es una identidad— entre literatura y fenomenología. El poeta, por ejemplo, describe las cosas tales como le aparecen en virtud de su temperamento poético, tales como son para él. El novelista se coloca en una perspectiva intermedia entre la ficción y la realidad; su “verdad” es indiferente a una y a otra. Y el “diario íntimo”, sin especular sobre el “yo puro” y sin recurrir a la técnica de la “reducción”, parece hallarse muy próximo a captar “el flujo puro de lo vivido”. Quizá Husserl no tuvo conciencia de la orientación literaria que imprimía a la filosofía al acercarla a la fenomenología (p. 78).

Sin embargo, quisiéramos hacer aquí una importante puntualización. No podemos ignorar que, como hemos expuesto en el capítulo anterior, ya por estas fechas Abe había comenzado a empaparse de los métodos vanguardistas y, salvo quizá en su primera novela, *En la señal al final del camino*, Abe nunca aplicó este método fenomenológico o existencialista de manera exclusiva, lo que dio origen a su literatura tan personal y original. Tampoco podemos olvidar su orientación política. Segi Shin’ichi menciona en su libro sobre la vanguardia en Japón, a propósito de la afiliación al partido comunista de algunos de los miembros del grupo *Seiki no kai*, que Abe llegó a definir su postura como “existencialismo social” (社会的実存主義) (瀬木, 2000, p. 201)¹⁶. De hecho, en “Tertulia de la Generación 20: Acerca de los temas del siglo”, Abe opina: “El método cognitivo existencial tiene necesariamente puntos en común con el comunismo, el pragmatismo y el existencialismo” (p. 73)¹⁷. Y volviendo a su método de creación, explica que no sigue la dirección de ese método cognitivo de manera estricta, pues al fin y al cabo lo que él hace es escribir novelas; ese es su trabajo. Al preguntarle Nakano por el objetivo de ese trabajo, Abe responde: “En definitiva, existe mi yo. Existe mi yo, existe el mundo, existe la

¹⁶ Seigi se refiere a la breve presentación que seguía al ensayo que Abe publicó en la revista *Literatura Moderna* (近代文学) en 1949, que terminó así: “su aspiración es crear un método literario de existencialismo social” (抱負は社会的実存文学の方法の確立) (citado por 本多, 1978, p. 62).

¹⁷ 真に実存的な認識方法はコミュニズムにもプラグマティズムにもエグジステンシャルイズムにも共通するものでなければなりません。

sociedad y existe el ser humano. Yo quiero consagrarme a eso” (p. 73)¹⁸. Y termina negando que él escriba novelas existencialistas o comunistas (p. 74)¹⁹.

Por último, para entender un poco mejor la concepción que Abe tenía del existencialismo y su aplicación en el proceso de creación de novelas, es imprescindible indagar en la significación que Rilke tenía para él. Ya hemos indicado que Abe comenzó a escribir muy influenciado por el autor checo. El investigador Toba Kōji señala que escribió *Poemario sin título* (無名詩集, 1947) emulando *El libro de las imágenes* y que un año más tarde *Los cuadernos de Malte* le sirvió de inspiración para su relato *Para la noche sin nombre* (名もなき夜のために) (鳥羽, 2007, p. 72). También son muchos los críticos que establecen un paralelismo entre *En la señal al final del camino* y la obra de Rilke y el propio Abe lo admite en el ensayo titulado “Rilke” (citado más arriba) en el que reflexiona sobre lo que supuso para él la influencia de este autor. Abe explica que en tiempo de guerra leer a Rilke era para él como refugiarse en un mundo diferente:

Me entregué al mundo de Rilke, sobre todo a *El libro de las imágenes* y *Los cuadernos de Malte*. Cargaba el fusil y ensayaba la marcha militar bajo la lluvia o el polvo, pero al mismo tiempo, me envolvían las palabras de Rilke, frescas como una sábana recién lavada, y podía sentir otro mundo (p. 153)²⁰.

Estas lecturas eran capaces de hacer que Abe se abstraiera del tiempo y de hacerle sentir que el tiempo estaba suspendido o interrumpido, quedando solamente un espacio puro. Tras la guerra, aun con temor, consiguió salir de aquella guarida y se topó con un tiempo que pasaba y existía impertérrito (p. 153). Y abunda:

El mundo de Rilke era un mundo, no literatura. En lo literario, más bien me ha influido Poe. Rilke me hizo experimentar la muerte del alma y, desde la técnica de mirar a través de los ojos de un muerto al surrealismo había un trayecto relativamente corto. En este

¹⁸つまり、自分があるということです。自分があり、世界があり、社会があり、人間があるということ。ぼくはそこで徹したいと思うんです。呼ばれているものとして考えるわけです。だから、それで社会を否定するものないし、数学を否定するものないわけです。

¹⁹ぼくは、実存主義者でも Kommunismus の小説かきでもないんだ。

²⁰ぼくはリルケの世界、とりわけ『形象詩集』と『マルテの手記』に耽溺した。銃をかつぎ、雨やほこりの中を、行軍演習しなからも、同時にぼくはあの洗いたての敷布のような、ひんやりとしたリルケの言葉にくるまり、別の世界を感じつつけていられたのである。

sentido, no puedo decir que *En la señal al final del camino* sea totalmente ajena a Rilke. Esta novela no es literatura todavía, sino un mero monólogo del que acaba de salir a rastras tras un largo tiempo guarecido, el involuntario suspiro de admiración del que vigila el torrente del tiempo que ve por primera vez (pp. 153-154)²¹.

En un epílogo que escribió en 1968 a su cuento *La fuga de los sueños* (1949) y otras obras de posguerra (後記—『夢の逃亡』), Abe reflexiona sobre el significado de Rilke en

Para la noche sin nombre:

Rilke era para mí un símbolo de la Segunda Guerra Mundial. Si lo pienso ahora, creo que el significado de ese símbolo era “la paz de los muertos”. Era el plano hacia el país de la muerte que yo elegí para familiarizarme con la muerte. Mi posguerra fue en primer lugar la necesidad de partir de la imagen de la muerte.

Pienso que el hecho de que la posguerra coincidiera con mi inicio como escritor fue una suerte. Porque, si la juventud es un espejismo, no hay condición más idónea para la juventud que una juventud en ruinas (p. 37)²².

La investigadora Oh Mijung apunta tres factores que resultaron determinantes para que Abe leyera con esa abnegación a Rilke. En primer lugar, si bien su obra ya se había introducido en Japón gracias a Mori Ōgai y a otras traducciones posteriores, desde mediados de 1930 y durante la década de 1940 se produjo un auténtico *boom* sobre todo entre los jóvenes (呉, 2009, p. 40). Por otra parte, Rilke era uno de los pocos autores cuya

²¹ リルケの世界は、あくまでも世界であって、文学ではなかった。ぼくに文学的な影響を与えたのは、むしろポーである。リルケはぼくに、精神の死を体験させてくれた。その、死人の眼でものを見る術から、シュールリアリズムまでは、比較的近い道のりだった。その意味で『終りし道の標べに』も、リルケと無縁だったとは言えないかもしれない。あれは、まだ文学ではなく、長い巣ごもりから這い出したばかりの、単なる独白にすぎなかったのだから。はじめて見る、時間の激流に眼を見張り、思わずはいた感嘆の吐息にすぎなかったのだから。

²² リルケというのは私にとって、じつは第二次大戦中のシンボルだったのだ。いま考えてみると、あのシンボルが意味しているものは、「死者の平和」だったような気もする。死となれあうために、私が選んだ、死の国へ案内図だったのだ。私の戦後は、こんなふうに、まず死のイメージから出発しなければならなかったのである。

戦後が、私の作家としての出発点に重なってくれたことを、私はまれにみる幸運だったと考えている。青春がいずれ虚像だとすれば、廃墟の青春くらい、青春にふさわしい条件はないのだから。

lectura estaba permitida en la Alemania nazi y en Japón se censuraban los libros procedentes de Inglaterra o Estados Unidos, por lo que el contexto político favoreció también su difusión (p. 41). Sin embargo, para Oh esto no basta para explicar la fascinación que Rilke despertó en los jóvenes de la época, entre los que se encontraba Abe. Fue asimismo esencial el hecho de que Rilke abría un nuevo horizonte en cuanto a la técnica narrativa se refiere. Su uso del metatexto y la metaficción (aplicado por Abe en *Para la noche sin nombre*), atrajo sin remedio a estos jóvenes en tiempo de guerra. En este sentido, tuvo mucha influencia la traducción y los comentarios del traductor, Ōyama Teiichi (大山定一, 1904-1974), profesor de letras alemanas y compañero de universidad del profesor de instituto de Abe, Abe Rokurō (pp. 42-43)²³.

En una entrevista que mantuvo con Nancy S. Hardin en 1974, Abe se refirió al pensamiento de Rilke y al concepto que tenía entonces de su literatura. Declaró que de joven le atraía su filosofía, aunque admitió que le parecía demasiado egoísta. En cuanto a la dimensión literaria de su obra, dijo que consideraba que Rilke poseía el talento de captar lo intermedio entre lo poético y lo antipoético (p. 450). Más adelante explicó:

Una de mis preocupaciones como escritor es cómo enfrentarme a los objetos en tanto que objetos, puesto que si los uso como medio para expresar una filosofía, entonces la historia se torna demasiado pesada. Lo importante es *pensar contra el objeto*, permitir que el objeto sea un obstáculo para la mente y no, como hace la mayoría, permitir que pase fácilmente a través de ella. Si uno piensa contra el objeto, se sorprende. Y déjame decir una vez más que Rilke tenía un especial talento para hacer este tipo de cosas. No me gusta su filosofía, pero siento su poder, su habilidad como artista (p. 450)²⁴.

3.3.3. Tres etapas narrativas

²³ Según Oh, a través de este vínculo, Abe debía de tener cierta relación con el profesor Ōyama y señala además que se tiene constancia de que Abe le llegó a enviar su poemario (58).

²⁴ As a writer one of my efforts is how to deal with an object as object itself. If I try to use these objects as means to express a philosophy, then the story becomes extremely dull. The important thing is *to think into the object*, to allow the object to be an obstacle to the mind and not, as most people do, allow it to pass easily through the mind. Once one thinks into the object, he gets a kind of surprise. Let me say again that Rilke has a true genius for doing this kind of thing. I don't like his philosophy, but I feel his power, his ability as an artist.

Para situar los cuentos de metamorfosis en la narrativa de Abe Kōbō vamos a diferenciar tres perspectivas o estrategias narrativas mediante las que el autor abordó la reflexión en torno a la cuestión de la identidad. En primer lugar, están los textos más realistas o intimistas, entre los que se encuentran las que hemos denominado sus “novelas manchús” *En la señal al final del camino* (1948-1965) y *Las bestias se dirigen a su patria* (1957), en segundo lugar, sus relatos con elementos menos realistas e incluso fantásticos, entre los que se incluyen los cuentos de metamorfosis, y por último sus novelas de madurez, es decir, a partir de su novela *La mujer de la arena* (usamos aquí la categorización de Guillermo Quartucci, 1982)²⁵. En nuestro estudio nos interesan sobre todo las similitudes y diferencias que existen entre los dos primeros grupos, que no necesariamente se corresponden con dos etapas diferenciadas en el tiempo.

3.3.3.1. El conflicto en torno a la tierra natal. Dos novelas “manchús”

Hemos denominado así a estas dos novelas porque ambas se desarrollan en Manchuria, donde Abe pasó su infancia y parte de su adolescencia, hasta que regresó a Japón como repatriado. *En la señal al final del camino*, la primera novela de Abe (que revisó en 1965), se sitúa en Manchuria meses antes de la derrota. T narra en primera persona la huida de su tierra natal, con el objetivo de conquistar su propio yo, por una Manchuria caótica (inmersa en una lucha por el poder entre el Ejército Nacional Revolucionario Chino, el Ejército de la Octava Ruta y rebeldes locales). T se encuentra prisionero de unos bandidos en un pueblo fronterizo de Manchuria. Está muy débil de salud, siente cercana su muerte y esta situación lo empuja a escribir unos cuadernos en los que reflexiona sobre diversos temas que lo atormentan y en los que también describe su relación con los bandidos que lo tienen prisionero y los recuerdos de un viejo amor.

²⁵ Si bien no desdeñamos la importancia de las obras de ciencia ficción en su producción literaria, género que Abe comenzó a explorar con *La Cuarta Edad Interglaciaria* (第四間氷期, 1958-1959) y a la que siguieron más novelas y numerosos relatos, no las hemos tenido en cuenta en nuestro estudio porque en los cuentos de nuestro corpus no aparecen todavía rasgos de este género. Dejamos la investigación abierta a futuras aportaciones en este sentido.

Una de las reflexiones clave de la novela es la que gira en torno a la expresión “así soy” (かく在る), que se repite varias veces a lo largo del texto y que aparece ya en la primera frase:

El viaje debe empezar desde el punto en que terminó. Hay que escribir el nacimiento estrechándole la mano a la tumba. ¿Por qué debe ser así el hombre? ¡Oh, seres innumbrables, a vosotros os dedico este error! (Versión de 1948, p. 9)²⁶

El viaje que empieza desde donde terminó no tiene fin. Hay que contar el nacimiento del interior de la tumba. ¿Por qué debe ser así el hombre? (Versión de 1965, p. 9)²⁷

O, por ejemplo, en este otro párrafo, que consideramos muy significativo:

¿Acaso no es el entorno más que el fundamento en que se construye el yo? Eso también para que podamos seguir diciendo simplemente “así soy”. (Versión de 1948, p. 16)²⁸.

¿Acaso no es la tierra natal más que un pedazo de entorno que han pisado mis pies? Eso también para que podamos seguir diciendo simplemente “así soy”. (Versión de 1965, p. 13)²⁹

T se pregunta por qué es como es y trata de analizar la importancia de la tierra natal en la formación de su identidad. Está convencido de que, si la deja atrás, conseguirá encontrarse a sí mismo y ser feliz. El autor Levy Hideo (リービ英雄, 1950-), en el epílogo que acompaña a la primera versión, también señala que este es uno de los temas centrales de la novela. Más que una crítica nacionalista, que denuncia la creación de una falsa patria en el estado títere de Manchukuo, el conflicto central que plantea el texto reside en la liberación, por parte de un joven colono, de la identidad que le ha sido impuesta por la metrópoli: “La aventura de este joven de ‘huir de la tierra natal’ es un

²⁶ 旅は歩みおわった所から始めねばならぬ。墓と手を結んだ誕生の事を書かねばならぬ。何故に人間はかく在らねばならぬのか？・・・あ、名を呼べぬ者達よ、此の放浪をお前に捧げよう。

²⁷ 終わった所から始めた旅に、終りはない。墓の中の誕生のことを語らなければならない。何故に人間はかく在らねばならぬのか？・・・。

²⁸ 環境は結局自我を作り上げる拠り所に過ぎぬのではあるまいか。それも唯《斯く在る》と言いつけるために・・・。

²⁹ 故郷とは、要するに自分の足で踏みかためられた環境の一角の名称にしか過ぎぬのではあるまいか。それもただ、「かく在る」と言いつけるために…。

viaje hacia las antípodas de la ‘identidad’ que ha fabricado la nación moderna, cuya falsedad ha sido desenmascarada por la experiencia bicultural” (リービ, 1995, p. 233)³⁰.

El idioma juega un papel muy importante en esta lucha contra la identidad. T es consciente de la diferencia que existe entre la postura que él toma hacia su lengua materna y la relación que esta tiene con su tierra natal y la que toman los bandidos:

Pero ellos van por un camino totalmente opuesto al mío. Su pena es la pena de la tierra natal y su alegría la expresan en la lengua de su tierra natal. Han abandonado su tierra, pero no la han perdido. Sobre todo, lo que nos diferencia es que mientras yo he perdido el olvido, ellos han perdido todo menos el olvido. En otras palabras, que el significado de la tierra natal es diferente. Sin embargo, quizá coincidimos en que ninguno vivimos en nuestra tierra natal. (Versión 1948, p. 61)³¹.

Pero ellos van por un camino totalmente opuesto al mío. Ellos expresan tanto su pena como su alegría en la lengua de su tierra natal. Han abandonado su tierra, pero no la han perdido. Lo que yo he perdido es el olvido, mientras que ellos han perdido todo menos el olvido. Aunque con respecto a que ninguno vivimos en nuestra tierra natal, quizá coincidimos... (Versión 1965, p. 35)³².

Efectivamente, uno de los rasgos que diferencia a T de los personajes con los que convive es su lengua materna y la relación que tiene con ella. Es muy significativo que T escriba sus cuadernos en japonés. En este sentido, Levy apunta que la lucha contra la identidad que impone la nación moderna se libra también en relación con la lengua, pues Abe desafía la convención de que en una tierra solo impere una lengua proponiendo un texto

³⁰ 「故郷からの逃亡」というこの青年の冒険は、一つのバイカルチュラル体験によってその嘘があばかれた、近代国家が製造した「アイデンティティ」の、かなたへの旅ということになるだろう。

³¹ しかし彼等は、私とはまるで反対の道を行っているのではなかろうか。彼等の悔はやはり故郷の悔であり、悦びはやはり故郷の言葉で語られる。故郷を去りはしたが失ってはいない。特に私と異うのは、私が失ったのは忘却だったのに、彼等は忘却以外の総てだという点だ。言い代えれば故郷の意味が違うと云うことだ。しかし、やはり故郷に住んでいないと云う点では私と同じであるのかも知れぬ。

³² しかし彼等は、私とはまるで反対の道を行っているのだ。彼等のなげきは故郷の言葉で語られ、悦びもやはり故郷の言葉で語られる。故郷を去りはしたが、失っていないのだ。私が失ったのは忘却だったのに、彼等が失ったのは忘却以外の総てだったのだ。たとえ故郷に住んでいないという点では、同じでも...

“bilingüe”. Para Levy la novela es bilingüe no porque se manejen dos lenguas, sino porque se describe un contexto en el que la lengua materna a veces sirve para comunicarse con los otros y otras no. Y porque para T escribir en japonés es como una defensa, que queda obsoleta cuando le traduce el primer cuaderno al chino a su interlocutor (リ一ヒ, 1995, p. 236).

En cuanto a la estructura del texto, está dividido en cuatro partes: tres cuadernos y un epílogo. Cada cuaderno hace referencia al anterior, de manera que el texto avanza de manera encadenada. Oh Mijung lo define más bien como “texto en espiral”, pues considera que cada cuaderno es una negación y un intento de superación del anterior. La investigadora encuentra esta estructuración del texto muy significativa. Si bien reconoce la influencia del existencialismo y en concreto de Heidegger en la expresión “así soy”, que inunda el texto, identifica esta influencia sobre todo en la estructura del texto, que interpreta como una consecuencia de haber aplicado el método de la reducción fenomenológica (呉, 2009, p. 15).

Takano Toshimi sintetiza así la reflexión existencialista que se plantea en *En la señal al final del camino*. El crítico considera que lo interesante de esta novela es que el narrador reniega tanto de la tierra natal (生まれの故郷) como de la tierra de la existencia (存在の故郷). Esta última es la que, aunque se pierda la tierra natal, trasciende como lugar que sirve de apoyo al interior del ser humano y, por tanto, rechazar ese derecho fundamental es demoler lo que queda en el interior de uno (高野, 1994, p. 11). Por otra parte, cuando uno rechaza la tierra de la existencia solo le queda su existencia en tanto que objeto y, por tanto, la evidencia de la propia existencia, como refleja la expresión “así soy” (かく在る). El yo que existe solo como objeto rechaza todo sistema de explicación o interpretación y solo le queda la huida (p. 14).

La otra novela “manchú”, *Las bestias se dirigen a su patria* (1957), narra las penurias del japonés Kuki Kyūzō tratando de regresar a Japón desde el estado títere de Manchuria tres

años después del final de la Segunda Guerra Mundial, embargado por la incertidumbre de dejar atrás la tierra donde se ha criado mientras se dirige a “su país”, del que solo conoce lo que ha leído en libros de texto. Es una narración en tercera persona, que relata desde el punto de vista de Kyūzō su penoso recorrido de unos veintidós días por fríos páramos y barrios hostiles hasta que consigue embarcarse rumbo a Japón. Tras la derrota, tanto el ejército japonés como sus compatriotas lo abandonaron a él y a su madre, que estaba herida y murió a los pocos días, y tuvo que vivir unos años acogido por unos rusos esperando el día en que pudiera al fin marcharse.

Kuki Kyūzō lucha durante todo el relato contra un sentimiento de doble pertenencia. Por un lado, siente nostalgia hacia la tierra donde ha nacido y se ha criado, a la que debe renunciar, y por otro anhela llegar a Japón, un lugar del que apenas tiene una imagen idealizada. El siguiente pasaje refleja este conflicto:

Cuando hayan pasado dos horas, esta será una tierra ajena que no podré nombrar ni como el ayer. Y sobre el mañana, en realidad aún no sé nada. Todo lo que sé de Japón es lo que me imagino por los libros de texto (el Monte Fuji, las tres vistas más célebres, la isla verde con forma de sonrisa rodeada de mar... tenue brisa, pájaros que trinan, peces que nadan... y en otoño, en los bosques, las hojas de los árboles se caen y después brilla el sol y los frutos se tiñen de rojo... tierra diligente, pueblo diligente...) Un amor perdido tiene rostro, pero este amor aún no lo tiene.

¿Qué debo pensar del significado del hoy, que se encuentra atrapado entre el ayer que jamás volverá y el mañana que aún no he visto? (¿Felicidad? Quizá, pero no estoy seguro...) (p. 158)³³.

³³ 二時間たてば、ここはもう昨日とも呼べない他人の土地のなってしまう。しかも明日については、本当にはまだなにも知らないのだ。日本について知っていることといえば、学校の教科書から想像しているだけのことである。(富士山、日本三景、海にかこまれた、緑色の微笑の島・・・風は柔らかで、小鳥が鳴き、魚がおよいでいる・・・秋になると、林の中で、木の葉がふり、そのあとに陽がかがやいて、赤い実が色づく・・・勤勉なる大地、勤勉なる人々・・・) 失われた恋人には顔があるが、この恋人にはまだ顔もない。もう二度と帰ってこない昨日、まだ見たこともない明日、その間にはさまれた今日の意味を、どんなふうに思ったらいいのだろうか？(うれしいのだろうか？うれしいかもしれない。しかし、よく分からない...)

La mayoría de los personajes con los que se encuentra Kyūzō en su camino acaban traicionándolo y esto hace que el sentimiento de anhelo se vaya tornando cada vez más incierto y que el conflicto entre las dos tierras, sus dos identidades, se vaya intensificando. A pesar de sus esfuerzos y de sus ganas por llegar a Japón, la empresa de Kyūzō termina en fracaso y finalmente se da cuenta de que la tierra que se había imaginado no existe:

Pero ¿es aquí donde quería venir realmente?... Quizá yo quería ir a un lugar diferente... Y para colmo, ¡siggo con Kō! Puede que todo esto sea un sueño y yo siga en algún lugar del páramo, dormido, a punto de congelarme...

(...)

Mierda, parece que doy vueltas al mismo lugar... Por mucho que avance, no consigo alejarme ni un paso del páramo... Quizá Japón no exista en ninguna parte... Cuando yo camino, el páramo camina conmigo. Japón se escapa a cada paso que doy (p. 297)³⁴.

Como apunta Oh Mijung, Kyūzō termina en tierra de nadie, rechazado por sus dos patrias: por un lado, es un forastero en Manchuria y, por otro, es un colono para la metrópoli (呉, 2009, p. 178). Al replantearse Kyūzō su doble identidad (japonés nacido y criado en Manchuria, emigrante y colono), descubre la indeterminación de la identidad que le había sido otorgada (p. 179). Asimismo, se da cuenta de que la patria que él anhelaba no existe en ningún lugar. Para Oh, la imagen final de la novela, en la que Kyūzō, encadenado, como si fuera un animal grita y golpea el suelo del barco³⁵, representa la toma de conciencia por parte del joven de que su regreso no se trataba de un camino de ida y vuelta entre Manchuria y Japón, sino que, puesto que él no pertenece a ninguna comunidad, busca un lugar que aún no existe. A pesar del fracaso de Kyūzō, Oh interpreta

³⁴ しかし、おれは本当にここに来たかっただろうか？・・・もったちがうところに、行きたかったんじゃないのかな・・・おまけに、まだ高と一緒にだなんて！・・・もしかすると、これはぜんぶ夢の中のことなのかもしれないな・・・。おれはまだ、あの荒野のどこかで、凍傷になりかかって、眠っているのかもしれないのだ・・・

(...)

・・・ちくしょう、まるで同じところを、ぐるぐるまわっているみたいだな・・・いくら行っても、一歩も荒野から抜けだせない・・・もしかすると、日本なんて、どこにもないのかもしれないな・・・おれが歩くと、荒野も一緒に歩きだす。日本はどんどん逃げていってしまうのだ・・・

³⁵ そのベンガラ色の鉄肌を打ちはじめると・・・けものになって、吠えながら、手の皮がむけて血がにじむのにかまわずに、根かぎり打ちすえる。(p. 298)

que el título de la novela, que emplea las palabras dirigirse a la patria, alude a un proceso infinito de relativización de la patria como lugar de pertenencia y origen y deja clara la intención de independizarse del sentimiento que pretende aferrarse a una comunidad establecida (p. 180).

A pesar de las numerosas diferencias que existen entre las dos novelas, podemos señalar varios elementos comunes. Quizá el más significativo para nuestro estudio es el hecho de que los dos personajes principales se encuentran atrapados en una situación fronteriza. Esta situación es física (recorren tierras que están siendo disputadas por varios ejércitos), cultural (conviven con personas de distintas nacionalidades y que hablan distintas lenguas) y espiritual (se debaten entre dos patrias y por tanto dos identidades). A propósito de esta última característica, Oh apunta que el dilema que siente Kyūzō hacia su ciudad natal en Manchuria es porque es a la vez su patria (故郷) y una patria ajena (異郷):

En medio de este dilema, el recuerdo y la nostalgia hacia su ciudad natal se va convirtiendo en algo que no debe evocar. Esta actitud coincide con el narrador de *En la señal al final del camino*, que se desespera por olvidar Manchuria y la muralla de arcilla que la simboliza. (呉, 2009, p. 176-177)³⁶.

Otro rasgo que caracteriza a estas obras y que las diferencia de los cuentos de metamorfosis objeto de este estudio es que se trata de ficciones ambientadas en un mundo completamente real, en el que no tienen cabida los elementos fantásticos. Son novelas extremadamente introspectivas y en las que el autor expresa los conflictos internos de los personajes de manera muy directa sin recurrir a escenas alegóricas o a símbolos ajenos a su vida cotidiana o a sus vivencias. Como ya hemos referido, el propio Abe considera que su primera novela, *En la señal al final del camino*, es una obra a caballo entre lo filosófico y lo literario y quizá por eso aún no emplea técnicas que irán apareciendo en textos posteriores. Sobre *Las bestias se dirigen a su patria* señala muy

³⁶ こういうジレンマの中で、巴哈林の追憶やノスタルジアは甦らせてはいけないものへと次第に変わっていく。このような態度は『終りし道の標べに』で、主人公「私」が「粘土塀」として表象される満州を「忘却」しなければならぬと必死になっている点に通じている。

acertadamente Oh que es la primera obra en que Abe trata abiertamente el tema de los repatriados, quizá con la intención de recuperar la memoria de los japoneses rechazados por la guerra en un ambiente en que la sociedad japonesa iba dejando atrás los años de posguerra (呉, 2009, p. 181). En definitiva, podríamos definir las como novelas “conceptuales”, en las que el mayor peso cae sobre los pensamientos de los personajes. Sin embargo, veremos que comparten con los relatos de metamorfosis la reflexión en torno a la cuestión de la identidad. Como señala Quartucci (1982), *En la señal al final del camino* es “una especie de biografía espiritual” (p. 46) con escaso valor literario, pero que “posee el germen de muchos problemas que más tarde desarrollaría” Abe (p. 48).

Podemos considerar dentro de esta categorización otros relatos como *El pasto* (牧草, 1948) o *Ficción* (虚構, 1948), pues comparten las características mencionadas. En *El pasto*, un hombre va a la antigua casa de su padre donde actualmente residen un médico y su misteriosa mujer, que al parecer padece una enfermedad mental. Sobre la casa pesa una extraña leyenda: nadie vive en ella más de cinco años. Alrededor hay un pastizal, en el que nunca se ha pastado. El hombre recibe una carta del médico en la que este le confiesa su turbia historia: su mujer ha muerto por ingerir demasiados calmantes por negligencia suya. *Ficción* es la carta de un hombre a su esposa. Han estado cinco años separados porque él estuvo en la guerra, tiempo en el que se han distanciado, aunque aún se aman. Él le propone que se separen porque no es capaz de seguir con la falsedad de su relación. Es un monólogo denso, plagado de reflexiones filosóficas en torno al amor, las relaciones, la verdad y la mentira, el espacio y el tiempo o el arte, en el que imperan el escepticismo, la melancolía, la desconfianza y el despecho.

3.3.3.2. Doble metamorfosis

Honda Shūgo denominó a Abe el “autor de la metamorfosis” (変貌の作家) no solo por los numerosos relatos con esta temática que escribió, sino porque sus obras sufrieron una notable transformación en muy poco tiempo: el cambio que se aprecia entre *En la señal al final del camino* (1948) y *La pared* (1951) es más que evidente y así lo han señalado numerosos críticos. La mayoría de ellos sitúan este cambio en el relato

Dendrocacalia (1949), sin embargo, se aprecian ya ciertos indicios en obras anteriores. En concreto, Honda señala estos cambios incipientes en *La acusación del hereje* (異端者の告発, 1948), *Para la noche sin nombre* (名もなき夜のために, 1948) o *En el hueco de una noche* (ある夜の窪みに), que interpreta como obras metafísicas y existencialistas, pero que contienen elementos que apuntan hacia *Dendrocacalia* o *La pared* (本多, 1978, p. 61). Honda compara el proceso mediante el que Abe fue forjando su estilo con el descubrimiento de una “línea auxiliar” (補助線) en geometría y señala como uno de los elementos clave de este cambio el hecho de que Abe comenzara a utilizar personajes irreales. Para ilustrarlo se refiere a estas palabras del propio autor (que ya citamos en el Capítulo 1): “El hecho de que invite a mis escenarios a estos personajes irreales no responde a otro motivo que a mi intención de mirar de frente a la realidad”, de su ensayo “Aparición de un muerto” (1965). Asimismo, encuentra muy significativo que en 1949 Abe declarara que aspiraba a crear un método de “existencialismo social” (p. 62)³⁷. Por último, señala como determinantes la influencia de las corrientes vanguardistas, su vinculación con el comunismo y su ligero contacto con la tradición literaria japonesa (63-68). Todo esto propició, según Honda, que Abe pasara de una novelística conceptual a una novelística abstracta, lo que ya se aprecia claramente en *Dendrocacalia* (p. 63): “Abe Kōbō, siendo *Dendrocacalia* el punto de inflexión, pasó del camino de la novela conceptual a la novela abstracta” (p. 63)³⁸.

Son muchos los críticos que, tras Honda, han analizado el cambio en la producción literaria de Abe. Vamos a referirnos a lo que concluyen al respecto dos de los estudios más recientes, los libros de los ya citados Toba Kōji y Oh Mijung. Toba señala a *Para la noche sin nombre* como el último trabajo de Abe antes de su transformación (鳥羽, 2007, p. 69) y destaca en él la doble influencia de Rilke y Hanada Kiyoteru, por lo que parece estar de acuerdo con Honda en que en este relato podemos apreciar ya cierto influjo

³⁷ Ver nota 16 de este capítulo.

³⁸ 安部公房は『デンドロカカリヤ』を転機として、観念小説から抽象小説への道をとったのである。

vanguardista que se desarrollaría plenamente más adelante. En cuanto al estilo de la prosa, también aprecia una evolución importante: *Para la noche sin nombre* parece ser una fusión entre la faceta poética de Abe, presente en su poemario, y su faceta filosófica, presente en *En la señal al final del camino*. Por otra parte, la estructura de la obra, marcada por la traducción de Rilke a cargo de Ōyama, tiene puntos en común con las obras a partir de *La pared* (p. 83).

Por su parte, Oh es mucho más tajante en este tema pues ve en *Para la noche sin nombre* el eslabón del cambio (que define como una continuación, no una ruptura), entre *En la señal al final del camino* y *La pared* y afirma que, para identificar los motivos de esa transformación, hay que dejar a un lado la influencia de Rilke (呉, 2009, p. 39). Oh encuentra en el recurso de la metaficción un elemento de continuidad entre *Para la noche sin nombre* y sus obras posteriores. En *Para la noche sin nombre* el narrador reflexiona sobre su determinación de hacerse poeta y sus motivaciones para escribir y, como ocurre en *Dendrocacalia* o *El tanuki de la Torre de Babel*, es muy frecuente en las obras posteriores de Abe que el narrador o el protagonista escriba textos que otros personajes juzgan. La clave en la transformación se produce, según Oh, en el hecho de que en las obras posteriores aparezcan la parodia o la sátira (pp. 50-51). Para la investigadora, la sátira y la parodia provocan extrañeza y desviación hacia una costumbre literaria ya existente y por eso poseen un carácter metaficcional:

Y es precisamente a través de ese hecho que Abe se va alejando del método realista. Hasta ahora, al reflexionar sobre la cuestión de la “transformación” de Abe, nos habíamos quedado únicamente en la faceta superficial de la “metamorfosis”, ignorando que la propia sátira es una manera de metaficción y que en ella confluyen ambas (p. 51)³⁹.

³⁹ 風刺やパロディーは、既存の文学的慣習を非日常化・逸脱化し、文学ジャンル自体を対象化する点で、メタフィクション的な要素を持っており、そしてまさにその事実によって、安部はリアリズム的な方法からは次第に離れていくことになるのである。従来、安部における〈変貌〉の問題を考える際、ともすれば〈変身〉という表面的な形にとらわれ、風刺自体がメタフィクションの一つの方法であり、その点で両者が連続しているという事実が見過ごされてきたのではないだろうか。

Por último, quisiéramos hacer un apunte final con ánimo de sintetizar algunas de las ideas arriba planteadas. Estamos de acuerdo con estos autores en que *Para la noche sin nombre* es un paso intermedio entre las obras que habíamos agrupado con las novelas “manchús” (más conceptuales y realistas) y los relatos de metamorfosis, sobre todo por el hecho de que en esta novela aparecen elementos irreales o cuasi irreales que consideramos un antecedente de los diversos recursos abstractos que serán una característica esencial en la obra de Abe posterior a su señalada transformación. Es además significativo que muchos de ellos son símiles que sugieren metamorfosis o desdoblamientos del narrador. Veamos un par de ejemplos. El narrador es un profesor de matemáticas que se dedica a viajar por la noche en la línea Yamanote y a escribir en su cuaderno lo que ve. Tiene un tumor y en los primeros párrafos de la novela describe lo que siente cuando sufre los ataques que le provoca su enfermedad:

Cuanto más miedo siento, tanto más mi alrededor vuelve a la calma y me sujeta con fuerza, me oprime, y finalmente mis venas se convierten en caminos, mi espíritu se convierte en las vías del tren, mis órganos se convierten en grandes edificios entre los que van surgiendo grupos de casas y así todo mi cuerpo se transforma en una ciudad. Mi alma, que ha perdido la forma original de su cuerpo, recorre la ciudad como un brillante viento morado, color que al parecer simboliza la muerte (名もなきの夜のために, p. 487)⁴⁰.

Encontramos en el uso de este recurso poético, que en este caso es un símil que pretende describir los sentimientos del personaje, un precedente claramente relacionado con los cuentos de metamorfosis que vamos a analizar.

Asimismo, en la novela llama la atención el concepto *tenshin* (転身), transformación o metamorfosis, que se repite a lo largo del texto. Como señala Oh, este concepto se puede interpretar como un método del yo para superarse (呉, 2009, p. 52), es decir, un proceso con claras connotaciones existencialistas. En las obras a partir de *Dendrocacalia* esta

⁴⁰ しかしおびえればおびえる程周囲はいやが上にも静まりかえり、僕を固くしぼりつけ、圧えつけ、やがて僕の血管は路になり、神経は電車の線路になり、各器官はそれぞれ大建築になり、その間を種々な組織が家の群になって全身が一つの都会に変わって行く。そして肉体の原型を失った魂はその死を象徴するらしい紫色に輝く町々を風のように吹き流される。487

palabra queda sustituida por *henshin* (変身) o *henkei* (変形) y ese concepto filosófico inicial da paso a una idea con influencias vanguardistas: la transformación deja de ser un método para superar las condiciones dadas al yo y se convierte en una manera de deformar la realidad para crear una realidad nueva. Oh se apoya en el ensayo “Fábrica de síntesis de imágenes” (イメージ合成工場, 1950), en el que Abe explica que entiende la expresión vanguardista como la novedad a partir de una síntesis de imágenes (p. 53). De esta manera, la investigadora traza una línea directa entre la influencia de Rilke, del que Abe toma el concepto de *tenshin*, y su posterior acercamiento a las vanguardias, pues el cambio en el uso de estos términos no significa que Abe se deshiciera del influjo de Rilke o de los autores existencialistas, sino que la asimiló y, al combinarla con conceptos vanguardistas, surgió una idea artística evolucionada, que se materializó en la imagen de la metamorfosis.

3.3.3.3. Novelas de madurez

El apodado escritor de la metamorfosis volvió a mostrar una nueva transformación con su novela *La mujer de la arena*, que se publicó en 1962. Muchos la leyeron como una crítica al partido comunista, del que Abe fue expulsado en 1961, otros como una reflexión acerca de la comunidad, y se han planteado numerosas interpretaciones de lo que simboliza la arena (鳥羽, 2007, pp. 257-258). Oh la considera el final del paradigma de posguerra, tanto para el autor como para el panorama literario japonés en general, puesto que abrió la cuestión de cómo enfrentarse a la nueva situación que encaraba el país desde principios de la década (呉, 2009, pp. 183-184). En lo que sí parece haber acuerdo es en que esta obra, por su temática, su perfección técnica y estilística marca el comienzo de una nueva etapa en la carrera del autor. Es también significativo que Abe prácticamente dejara de escribir relatos en torno a estos años.

Siguiendo con la reflexión de los puntos anteriores, nos parece muy acertada la síntesis que hace Guillermo Quartucci de las fases que fue recorriendo la literatura de Abe. Como ya hemos dicho, Quartucci (1982) divide el tiempo de posguerra en los años de la ocupación (1945-1952), los años del fin de la ocupación a las protestas *Ampo* (1952-1960),

los años de la prosperidad económica (1960-1973) y los años a partir del shock del petróleo (1973-) y señala que coinciden con los cambios en la producción literaria de Abe. Hasta el final del segundo periodo, Abe se encontraría en un proceso de búsqueda y decantación de su estilo. Como ya hemos comentado:

Los numerosos cuentos y novelas de esta época 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 (Quartucci, 1982, p. 49).

Para Quartucci el final de esta etapa lo marca *Las bestias se dirigen a su patria* (1957) (y no *Para la noche sin nombre*, como argumentan los autores que hemos comentado) porque para él sus siguientes trabajos, la novela *La Cuarta Edad Interglaciaria* y la obra de teatro *Aquí está el fantasma*, “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)” (pp. 49-50). En los años 1960 comenzaría el momento más alto de su narrativa, con *La mujer de la arena*, *El rostro ajeno* y *Mapa calcinado*: “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” (p. 51). Sin embargo, se mantiene la temática anterior: lo que pierden los tres protagonistas de estas novelas “en realidad, es su identidad. O, quizá, nunca la tuvieron” (p. 52).

En esta etapa apreciamos un giro también en el ámbito de la búsqueda existencialista del autor. Él mismo explica en su ensayo “Escribir con una goma de borrar” (消しゴムで書く, 1966) que el tema en el que está centrado en ese momento es la cuestión de la existencia del otro. Abe comienza reflexionando sobre la necesidad de que el autor tome distancia con respecto de su propia vida para escribir:

La percepción de que la vida diaria es estable reside en sentir que coinciden la realidad y la expresión. Cuando esa coincidencia se rompe, es decir, cuando surge la desconfianza hacia la expresión, igual que la araña comienza a reparar el descosido de su tela,

comienza a moverse el instinto creador del escritor. (...) El escritor es como una araña que trata de reparar la grieta entre la realidad y la expresión (pp. 62-63)⁴¹.

Y eso es precisamente escribir con una goma de borrar o, en otras palabras “rechazar el lugar geométrico de la vida diaria”. Abe considera que todo lo que ha escrito lo ha hecho con goma de borrar (p. 65).

Más adelante declara que el tema que lo ocupa últimamente es “la existencia del otro”:

Si hablo de mí mismo, lo que estoy tratando de rasgar actualmente, esa presión, creo que se puede resumir en la existencia del otro. Si lo pienso, el tema de mis últimas obras está siempre relacionado con “el otro”. Hasta que no consiga traspasar el pasillo de la vida diaria a través de la relación con el otro, no creo que pueda descansar mi mano de la goma de borrar (p. 66)⁴².

Pone como ejemplo *El rostro ajeno*, en la que considera que ha plasmado su concepto sobre el otro, y vaticina que quizá este tema sea ya algo perenne en el resto de su producción en el futuro (p. 66).

Resulta también muy esclarecedor a este respecto su ensayo “Sobre las ciudades” (都市について, 1966), en el que reflexiona sobre su novela *El mapa calcinado*, que trata, según el propio Abe, del tema de los desaparecidos. Explica que eligió ese tema porque le parece una enfermedad actual que surge de la urbanización y que considera universal en la época contemporánea (p. 118). Continúa diciendo que quizá lo que más asusta en este mundo urbanizado es el cambio que han experimentado las relaciones entre personas: “La vida en las ciudades (en una sociedad industrial), que procuran la máxima eficiencia individual, ha supuesto una nueva organización de la relación comunal. Dicho

⁴¹ ふつう、日常が安定してみえるのは、表現と現実の一致感に支えられているからだろう。その一致感が破れたとき—すなわち、表現に対する不信が生じたとき—ちょうどクモが巣のほころびを、つくろいはじめるように、作家も創作本能を動かさしめるのだ。(…)作家というのは、現実と表現との割れ目にすくう、一匹のクモなのである。

⁴² ぼく個人に関していえば、現在ぼくを引裂こうとしている、その負圧は、他人という存在の一語につきるかもしれない。考えてみると、ぼくの最近の作品のテーマは、すべてその「他人」にかかわっているようだ。他人との関係で、日常的な通路を超えたものに辿りつかないかぎり、ぼくは消しゴムの手を休めることが出来そうにない。(66)

metafóricamente, se ha pasado de una organización entre vecinos (隣人) a una organización entre otros (他人) (p. 119)⁴³. Y concluye que su intención al escribir esta novela es encontrar un lenguaje urbano que posibilite desafiar la ilusión de que la soledad que afecta a los habitantes de las ciudades es una enfermedad (p. 120).

Murakami Fuminobu (1996) analiza las tres novelas *La mujer de la arena* (1962), *El rostro ajeno* (1964) y *El mapa calcinado* (1967), que en conjunto forman una trilogía cuyo eje temático es la desaparición, a partir de los conceptos que planteaba Abe en este ensayo: *rinjin* (隣人) y *tanin* (他人). Murakami explica que *tanin* se refiere al concepto marxista de la enajenación del hombre respecto del hombre y podría definirse como el aspecto enajenado del yo y que *rinjin*, su opuesto, hace referencia a los valores compartidos por la comunidad y podría definirse como el aspecto comunitario del yo. Según el investigador, Abe usa estos dos conceptos para describir la difícil situación de la gente que lucha para realizarse a sí misma a través de las relaciones humanas (p. 53).

El profesor de *La mujer de la arena* acaba adaptándose a la vida en el pueblo de las dunas, que Murakami identifica con las relaciones *rinjin*, propias de las sociedades pre-industriales. Sin embargo, para Abe los problemas que plantea la sociedad contemporánea no pueden resolverse volviendo a este tipo de relaciones del pasado (Murakami, 1996, p. 56). Por su parte, *El rostro ajeno* puede interpretarse como un intento de reemplazar las relaciones *rinjin* por relaciones *tanin*, que es lo que trata de hacer el hombre que pierde su rostro durante un experimento en el laboratorio. Sin embargo, fracasa en su empresa y por eso termina violando a su mujer (p. 59). Finalmente, en *El mapa calcinado* el detective también parte de las relaciones *rinjin* (representadas por su nostalgia hacia la relación que tenía con su mujer), pero debe desenvolverse en un entorno de relaciones *tanin*. Murakami sugiere que la última escena,

⁴³ 都市（産業社会）は、自己の成長の能率のために、共同体的人間関係をすっかり再編成してしまった。比喩的に言えば、隣人の組織から、他人の組織へと編成替えをしてしまったのである。

en la que el narrador se identifica con el desaparecido que representa al otro (*tanin*), quizá es una descripción de la intersubjetividad en este tipo de relaciones (p. 60).

A la luz de las palabras de Abe y del estudio de Murakami podemos afirmar efectivamente que el asunto del otro o la otredad, que vimos que era una cuestión que preocupaba también a los pensadores existencialistas, termina interesando tremendamente a Abe y se convierte en un tema que el autor desarrolla en esta etapa de su carrera como consecuencia de su búsqueda en torno al eterno tema de la identidad. En nuestro estudio nos vamos a centrar en los cuentos de metamorfosis que Abe dejó de escribir en esta época, por eso nos parece importante referirnos, aunque sea brevemente, a este nuevo cambio, con ánimo de contextualizar estas obras⁴⁴. A modo de conclusión, hemos visto que Abe parte de la reflexión en torno a la angustia existencial y que, en combinación con distintas influencias (artísticas y políticas), continúa explorando la cuestión de la identidad a través de elementos más vanguardistas. Más adelante, motivado en parte por su interés en los reportajes y la literatura documental, dio un nuevo giro a su escritura, pero sin abandonar las preocupaciones que lo acompañan desde sus comienzos y que lo acompañarían durante toda su carrera.

3. 4. La metamorfosis como metáfora del conflicto identitario

El tercer y último bloque de análisis de los cuentos de metamorfosis de Abe, que pretende complementar las visiones ofrecidas en los dos capítulos anteriores y las conclusiones a las que hemos llegado, se centra en el conflicto de identidad. En una primera lectura, la transformación de una persona en un ser inanimado o inerte sugiere ya de primeras una crisis con nefastas consecuencias para el yo que la sufre. Sin embargo, veremos que esta cuestión no es tan sencilla y que encierra numerosos conflictos y reflexiones y, lo que es más importante, diversas posibilidades de interpretación. Los planteamientos teóricos, el contexto socio-histórico japonés y de Abe en particular que hemos expuesto en los puntos 3.1, 3.2 y 3.3 nos servirán para indagar en este intrincado asunto. Además, este tercer pilar del análisis nos permitirá comprender mejor la

⁴⁴ En este sentido, sería muy interesante analizar la relación entre el científico que pierde su rostro de *El rostro ajeno* y su mujer en clave del concepto de la relación pura que describe Giddens. Pero lo dejamos para futuras investigaciones.

evolución que experimentó la narrativa de Abe en estos años, que resultaron determinantes para el establecimiento de su estilo narrativo de madurez.

3.4.1. *Dendrocacalia*

Como ya hemos comentado en varias ocasiones, una pieza clave para delinear este complejo mapa que conforman, por un lado, los relatos de metamorfosis y por otro, la obra de esta primera etapa de Abe, es el cuento *Dendrocacalia* (1949). Nuevamente encontramos en él elementos esenciales que se desarrollarán en las obras posteriores, algunos que ya aparecían en sus primeras obras y otros más novedosos. Empezaremos por la influencia existencialista. En este texto hay referencias a dos autores fundamentales: Heidegger y Rilke, si bien hay que tener en cuenta que, en la modificación que sufrió el texto, la referencia al primero desaparece y la del segundo se mantiene, aunque de manera indirecta. Como ya hemos señalado en el Capítulo 2, creemos que esto obedece a un intento por parte del autor de simplificar el texto y de hacerlo más accesible, no de borrar la significación inicial del mismo.

Una de las alteraciones más importantes que presenta el texto es el cambio en la voz narrativa: en la versión de abril el narrador es un yo (ぼく) que se dirige a un tú (君) que supuestamente correrá la misma suerte que Komon; en la de agosto, estos dos personajes se eliminan, pues el narrador pasa a ser una tercera persona y las explicaciones que hacía esa voz en primera persona desaparecen. En la primera versión, antes de comenzar a relatar la historia de la conversión en planta de Komon, el narrador explica el origen de la transformación utilizando términos de la filosofía de Heidegger:

Nuestro rostro es un filtro. La existencia original se acopla a los recovecos de nuestro rostro y se fija a la conciencia. Nuestra enfermedad es, precisamente, que nuestros dos yo se confunden, nuestro rostro se da la vuelta y nuestra conciencia termina cayendo por el lado opuesto... Eso es transformarse en planta (pp. 234-235)⁴⁵.

⁴⁵ ぼくらの顔がフィルターなんだ。顔の凸凹に合わせて、原存在が意識に固定される。ぼくらの病気はとりもおぎす、あのぼくとこのぼくとが入れちがいになって、顔はあべこべの裏返しになり、意識が絶えず顔の向側へおっこちてしまう・・・、それが植物になることさ。(El subrayado es nuestro).

En la segunda versión Abe elimina esta explicación, pero mantiene la imagen del rostro que se da la vuelta. De esta manera, además de simplificarse el texto, su interpretación resulta más libre.

En cuanto a Rilke, en la primera versión aparecen dos referencias. Tras salir del café sin haberse encontrado con K, Komon vaga por calles hasta que llega a una zona en ruinas y allí siente por un momento que debe convertirse en planta. Entonces recuerda un poema, que el narrador identifica como la Novena Elegía del Duino, que parece evocar cierto placer al convertirse en planta:

Una vez que has tomado tal decisión, convertirse en planta también supone cierto tipo de placer. ¿Por qué no debemos transformarnos en planta? ¿Conoces estos versos de la Novena Elegía del Duino?:

¿Por qué, si cabe pasar así el plazo de la existencia
como laurel, un poco más sombrío que todo otro verde, con pequeñas ondas en el filo
de cada hoja (como sonrisa de un viento), por qué, entonces
debe ser lo humano, y, evitando destino, anhelar destino?... (Traducción del poema de
Abad y Vega, 2018)⁴⁶

Las Elegías del Duino, por su intensidad lírica y por el misterioso mundo interior que sugieren, han sido objeto de estudio por numerosos filósofos y escritores, entre ellos, el existencialista Heidegger. ¿Por qué elegiría Abe estos versos? Además de la sugerencia de una metamorfosis en planta, la Novena Elegía contiene una profunda reflexión en torno a la cuestión de la existencia humana. En concreto, esta elegía trata el tema de la naturaleza, que es parte de lo terrenal y pasajero que no podremos llevar con nosotros a la existencia *otra* trascendente (Abad y Vega, 2018). En palabras del propio Rilke, en una carta que escribió a su traductor polaco en 1925:

⁴⁶ そう決心してしまえば、植物になることも、やはり一類の快感なんだよ。何故植物になってはいけないんだ！ドゥイノの悲歌の九番に、こんな詩局があるのを知っている？
ただ、この世のはかなさをすごすためなら
何故？とりわけほの暗い緑の中で
葉の緑々に小さな波形を刻む
月桂の樹であってはならないのか？ 243

En las elegías la aceptación de la vida y de la muerte se nos muestran como una misma cosa. (...) No hay ni un aquende ni un allende, sino la gran unidad en la cual también habitan los seres que nos superan, los ángeles...

(...) El ángel de las elegías es aquel ser que garantiza el reconocimiento en lo invisible de un grado superior de realidad. Y por eso es “terrible” para nosotros, porque nosotros, sus amantes y transformadores, seguimos dependiendo de lo visible. Todos los mundos del universo se precipitan hacia lo invisible, como hacia su más próxima y profunda realidad (Dörr Zegers, 2001, pp. 24-26).

El poeta aspiraba a encontrar una armonía entre las dos dimensiones de la existencia con sus elegías y Abe, en su relato, las pone en contacto a través del fenómeno de la metamorfosis de Komon, que por unos instantes es capaz de ver su rostro oculto⁴⁷.

La segunda referencia a Rilke, que se elimina completamente en la segunda versión (agosto, 257), aparece cuando Komon está repasando las transformaciones en planta de la mitología griega y piensa que, teniendo en cuenta *Las Elegías del Duino*, quizá esas transformaciones eran una ayuda, pero luego desecha tal idea. “Ser laurel es mejor salvación que ser hombre. Aunque Rilke rechaza esa salvación” (abril, 249)⁴⁸. Finalmente llega a la conclusión de que las transformaciones son obra de Zeus, que pretende encerrar a esas víctimas en su castigo.

Hay varios indicios que nos permiten interpretar *Dendrocacalia* como una reflexión en torno a la crisis de identidad. Ya dijimos que la situación de posguerra supuso un contexto que propició tal crisis en la sociedad japonesa. Si bien la historia de Komon no parece suceder en ningún tiempo concreto, hay un par de elementos que apuntan precisamente al ambiente de los años en que fue escrita. Ese lugar al que llega Komon tras salir del café Kanran es de hecho un solar en ruinas provocadas por un incendio, en japonés *yakeato* (焼跡), palabra que se empleó para describir las ciudades asoladas tras los ataques aéreos con bombas incendiarias: “¿Dónde habrá llegado? Está claro que se ha perdido. Era un lugar extraño. Unas ruinas calcinadas en lo alto de una colina rodeadas por un

⁴⁷ En la segunda versión, desaparece la explicación del narrador y después de la cita solo se dice que Komon recordó esta poesía, sin indicar tampoco su título (agosto, 251).

⁴⁸ 月桂樹は人間よりも救われているんだ。しかし Rilke はそんな救いを拒否している。249

muro chamuscado” (p. 242)⁴⁹. Contribuyen a recrear ese panorama de desolación las palabras que se escuchaban a través de un poste: “Nos encontramos en la Semana del Cambio Verde. Amemos todos a los árboles. Las plantas confieren armonía a nuestros corazones en ruinas y hacen a las ciudades más limpias y bellas...” (p. 242)⁵⁰. En ese solar, donde se echa en falta el color verde de la vegetación, quizás hay lugar para la esperanza: “El color hollín que predominaba entre las ruinas calcinadas había impregnado su interior. Una chimenea, que se había salvado de las llamas, se erigía cubierta de un color anaranjado como de un mapa. Y entre los restos esparcidos de pizarras y tejas, parecía estar brotando maleza” (p. 243)⁵¹. De igual manera, los japoneses comenzaban a resurgir de las cenizas y a recomponerse tras la calamidad de la guerra.

La naturaleza de la planta dendrocacalia que describe el texto tiene también mucho que ver con la situación de crisis de identidad que sufrieron los habitantes de las colonias. Como señala Toba, es muy significativo que la planta sea una especie autóctona de la isla Hahajima (es decir, del exterior de la metrópoli o *gaichi*, 外地) y resulte extraña en Honshū (la metrópoli o *naichi*, 内地). Tampoco parece casual que dendrocacalia signifique “planta diabólica” (極悪の植物) en latín. Por último, el hecho de que el director del botánico quiera arrancarla con un cuchillo de la marina y llevarla a un lugar custodiado por el gobierno es para Toba una analogía a la memoria de guerra que debe ser extirpada y puesta a buen recaudo (鳥羽, 2007, p. 95).

Y si atendemos a la transformación de Komon, un momento decisivo es en el que el director del botánico se dirige a él como “señor Dendrocacalia” y él lo corrige:

—Sí, eso es interesante, pero señor Dendrocacalia...

⁴⁹ ここは何処だろう？むろん道に迷ったんだね。変なところだった。丘の上の焼跡で、こげた塀ばかりがつづいていた。

⁵⁰ ただいま緑化週間です。御通行のみなさん、おたがいに樹木を愛しましょう。植物はわたしたち廃墟の心に調和を与え、街を清潔に、美しくするものです・・・。

⁵¹ 焼跡にしかみられない錆色が、彼の中にも滲み込んでくるらしかった。柱のようにつつ立っている、焼け残った暖炉には、地図のように薄桃色がにじんでいた。それでも、ぼろぼろになってちらかっているスレートや瓦の間から、雑草は生えてくるらしかった。

—Soy Komon.

—No, señor Dendrocacalia, (...) (p. 250)⁵²

En este punto de la historia, Komon se resiste a su destino de metamorfosis y desea luchar contra el director del botánico, que se le antoja como las harpías que quieren apagar el fuego de Prometeo. Sin embargo, el día en que va al botánico con la intención de matar al director y termina transformándose en planta, no opone ninguna objeción a ese apelativo (p. 252). Ya dijimos que, según Giddens (1995), el nombre de una persona es uno de los elementos primordiales en su biografía, básicos en la continuidad de proceso reflejo de creación y mantenimiento del yo (p. 76). El hecho de que finalmente acepte que se dirijan a él como Dendrocacalia refleja ya un cambio de actitud que invita a pensar en el desenlace.

Nos gustaría recoger en este punto un par de reflexiones que hizo Guillermo Quartucci a propósito de este relato. El profesor sugiere que los brotes que sufre Komon recuerdan a los que sufre Antoine Roquentin en *La Náusea* y propone que esto posiblemente se deba a la misma situación de crisis espiritual que vivía Europa en el tiempo en que Sartre escribió su novela (Quartucci, 1979, p. 496). Este personaje, como describimos más arriba, debido a la revelación que siente de la nada, sufre ataques durante los cuales la realidad circundante se torna una presencia desagradable. Komon también sufre brotes sucesivos, que terminan mostrándole su verdadera realidad. Quartucci encuentra también una similitud con la obra de Kafka, pues en *La Metamorfosis* se da la misma solución formal a un mismo problema: la pérdida de identidad frente a una sociedad totalmente ajena (p. 496).

Por último, resulta muy significativo que este cuento, que hemos identificado como eslabón en el cambio que se produjo en la narrativa de Abe, que pasó de escribir “novelas conceptuales” a “cuentos alegóricos”, sufriera una importante modificación hasta alcanzar su forma definitiva. Ya hemos comentado algunos de los importantes retoques que se aprecian en la segunda versión (simplificación en la voz narrativa, supresión de

⁵² 「そういつは面白い、しかしデンドロカカリヤさん・・・、」 「コモンです。」 「いや、デンドロカカリヤさん、(…)」

términos filosóficos o eliminación de frases que resultaban repetitivas). Todos ellos contribuyen a que el segundo texto resulte menos enrevesado y las ideas que se quieren transmitir se perciban de manera más directa. De todas maneras, como apunta Oh, el juego de la voz narrativa de la primera versión es un recurso metaliterario que ya aparecía en obras anteriores y que Abe seguirá desarrollando más adelante.

3.4.2. *La fuga de los sueños*

Su siguiente cuento de metamorfosis, *La fuga de los sueños* (1949), describe a un hombre que sufre transformaciones físicas por causa de la división de los elementos que componen su personalidad. Como ya hemos señalado en el Capítulo 1, según este relato, las bestias que habitan en el interior del cuerpo de las personas deben convivir en armonía con el nombre, que funciona como una vestimenta, cosa que no ocurre en el caso de Sancha ni de todos los que, como él, se encuentran a disgusto con su nombre. La función del nombre es retener a las bestias, pero el de Sancha no es lo suficientemente fuerte. Vemos que este elemento esencial en la biografía de una persona (Giddens, 1995, p. 76) adquiere en este texto una importancia primordial. La historia de Sancha se nos presenta como un ejemplo de aquellos que están condenados a una vida desgraciada por anhelar una nueva vestimenta, es decir, un nuevo nombre. El primero en sufrir esto fue Adán, que vivía feliz y desnudo en el Edén hasta que cometió el pecado original y comenzó a sentir la necesidad de vestirse. El caso de Adán, y el de Sancha, son la prueba de que desear una vestimenta distinta de la que Dios había previsto para cada uno es el inicio de la infelicidad y, tras relatar la historia de Sancha, el narrador pide a los dioses que ignoren la petición de aquellos que quieren tener una vestimenta mejor.

Aunque al principio se representa este conflicto de una manera metafórica (la desnudez idílica de Adán y el nombre como una vestimenta impuesta y que a veces no es del gusto de quien debe llevarla), en el caso de Sancha el conflicto se materializa de forma física al tomar cuerpo su yo interior y separarse del de Sancha. Tras comerse el reloj, despojado por fin del vínculo que lo unía con el cuerpo original, el único motivo de la existencia de su doble (es decir, sus bestias), es Chiyo, que lo espera: “Saber que Chiyo esperaba al final

de su camino lo hacía sentirse orgulloso” (p. 326)⁵³. De hecho, ir hacia ella es lo que hará por toda la eternidad: “Para llegar hasta lo que ahora era solo la voz de Chiyo que lo llamaba, deberá seguir corriendo durante numerosas noches infinitas” (p. 326)⁵⁴. La voz de su amada⁵⁵ es el único y último vínculo que le queda con la existencia. Teniendo en cuenta la teoría de Giddens, podemos interpretar este relato de la siguiente manera. Decía Giddens que conservar la identidad es posible a través de un trabajo continuo en el proyecto reflejo del yo. En este caso, ese trabajo consiste en retener a las bestias (que son el yo interno) y un aspecto primordial en ese trabajo es la relación que se establece con el nombre, uno de los rasgos de la identidad de una persona, y con el cuerpo, otro de los rasgos que permite mantener la identidad. Sancha no es capaz de preservar la armonía entre sus bestias (su yo interno) y su nombre y esto provoca que las bestias se procuren un nuevo cuerpo (su doble) y que desaparezca el cuerpo original de Sancha, que era el último reducto de su personalidad.

En cuanto a la estructura narrativa, como ocurría con *Dendrocacalia*, este relato también presenta una relación compleja entre distintas voces narrativas, que además se expresa de manera formal. El texto comienza con un paréntesis en el que un “nosotros” se dirige a un “vosotros”. A lo largo del texto se intercalan hasta veinticuatro paréntesis en los que se explican detalles adicionales sobre la historia de Sancha, que está narrada por una tercera persona omnisciente. Destacamos el quinto paréntesis, pues por su brevedad resulta un ejemplo muy esclarecedor de esto. El fragmento anterior cuenta que al haber huido las bestias del cuerpo de Sancha este se había vuelto muy ligero y que una ráfaga de viento podía arrastrarlo y, entre paréntesis, se explica: “De hecho, si ese día el viento no hubiera amainado, aquellos días en que solo se lo podía pesar en un peso de gramos,

⁵³ 自分のゆく方向に必ずチヨが待っているのだと、誇らかに信じていた。

⁵⁴ いまではただ、彼の名を呼ぶ声にしかすぎないチヨに到達するために、まだまだ無限の、そして様々な夜の中を、彼は走りつづけなければならないらしかった。

⁵⁵ La transformación de Chiyo en su voz llamando a Sancha es asimismo muy significativa, pues este personaje termina convertido en la acción que más realiza durante el relato: salvo en par de ocasiones (p. 314, p. 319), Chiyo se limita a pronunciar el nombre de Sancha (pp. 298, 302, 308, 310, 326).

se habría volado a cualquier parte, muy lejos de este cuento” (p. 300)⁵⁶. Como vemos, Abe volvió a valerse en este relato de la función metaliteraria del texto, recurso que ya dijimos que empleaba desde sus primeras obras y que ya hemos señalado como recurrente en toda la carrera del autor.

3.4.3. *Capullo rojo*, *La inundación* y *La tiza mágica*

Los siguientes cuentos de metamorfosis son, como ya dijimos, las tres fábulas *Capullo rojo* (赤い繭), *La inundación* (洪水) y *La tiza mágica* (魔法のチョーク), publicadas por primera vez en 1950. Veamos cómo se reflejan en ellos algunas de las cuestiones filosóficas que hemos planteado en este capítulo. En *Capullo rojo* podemos identificar el tema de la pérdida de la patria que encontrábamos en las que hemos denominado las “novelas manchús”. El narrador vaga por las calles de la ciudad porque no tiene una casa a la que volver y no consigue comprender por qué él es el único que se encuentra en esta situación de desamparo. Al final del texto, el hombre se transforma en un enorme capullo vacío y parece que por fin ha encontrado una casa. “Sin embargo, aunque tenga una casa, ahora no estoy yo para regresar a ella” (p. 494)⁵⁷. Este desenlace es muy similar al de *Las bestias se dirigen a su patria*, ya que ambos personajes se quedan a las puertas del lugar anhelado. El rechazo que sufren es doble: Kyūzō es repelido por sus dos patrias y el narrador de este relato, por las casas y habitantes de la ciudad, en concreto por la mujer que sale a la ventana o por el hombre que lo echa del banco, y por el capullo vacío en que se ha transformado. *Capullo rojo* es una metáfora del sentimiento del que no es capaz de encontrar su lugar en la sociedad y ve amenazada su propia identidad, que desaparece. Este hombre es un marginado, como el pobre pintor de *La tiza mágica*. La única salida para estas personas que no encuentran su lugar en el mundo, y que terminan por no saber quiénes son, parece ser la metamorfosis. Los que no encuentran su espacio en una sociedad hostil, que rechaza al diferente, al no poder integrarse en el sistema social, se sienten alienados, huecos por dentro, y terminan transformándose en un capullo o en un retrato en la pared.

⁵⁶ (実際、もしその日、そんなに風が凪いでいたのでなかったら、グラム秤でなければ秤れないようなそれらの日々とともに、何処ともなく、おそらくはこの物語からも遠く飛去っていたにちがいあるまい。)

⁵⁷ だが、家が出来ても、今度は帰ってゆくおれがいない。

Sin embargo, esta no es la única interpretación posible en clave existencialista de *Capullo rojo*. Ya mencionamos en el Capítulo 2 el análisis de Takahashi Tatsuo, que tenía en cuenta la dimensión entomológica del capullo. Para Takahashi, al ser un capullo el lugar donde se produce una etapa en la evolución del insecto, la metamorfosis del narrador puede leerse como una pausa en su existencia, que al mismo tiempo insinúa una esperanza de resurgir. Aunque añade también que el final abierto del relato supone que no hay garantía de que la pausa vaya a terminar o que vaya a hacerlo de manera satisfactoria. Esto refleja el método existencialista de alto riesgo de abandono del sujeto, motivado por la dependencia del destino del individuo que es lanzado al mundo exterior sin la garantía de una neutralidad salvadora (高橋, 2004, p. 52).

En el relato *La tiza mágica* tampoco podemos ignorar que Argón se identifica con Adán. La referencia a este personaje bíblico ya apareció en *La fuga de los sueños*, donde Adán y Eva eran el primer caso de seres humanos que desearon una vestimenta distinta de la que había previsto Dios para ellos, lo que supuso el inicio de la infelicidad. En *La tiza mágica*, en cambio, estos personajes son el símbolo de una nueva estirpe, la que surgirá del mundo que creará Argón con su tiza; él siente el peso de la responsabilidad de ser el primero de una nueva generación de hombres. Reconoce a su Eva en una fotografía de Miss Japón publicada en el periódico y comprende: “Había llegado el momento en que todo debía empezar por Adán y Eva. ¡Oh, eso es! ¡Eva, debía dibujar a Eva!” (pp. 505-506)⁵⁸. Sin embargo, Miss Japón no entra en su juego y destruye todo lo que Argón había creado. El propio pintor reconoce al final del relato el fracaso de su empresa. Por un momento se dejó llevar por una pretendida nueva identidad, la de Adán, olvidando su verdadero yo, el que estaba determinado por su nombre original, ese gas que, como explicaba el propio Abe, constituye apenas un uno por ciento de la atmósfera.

⁵⁸ すべてをアダムとイヴから始めなければならない時だ。おお、そうだ、イヴ、イヴを描こう！

3.4.4. *El crimen del señor S. Karma*

En *El crimen del señor S. Karma*, al igual que le ocurría a Sancha en *La fuga de los sueños*, los problemas para el narrador están directamente relacionados con un conflicto con su nombre. Para S. Karma, estos comienzan la mañana en que olvida su nombre y siente un extraño vacío en el pecho. Su nueva situación tiene numerosas consecuencias: su otro yo le arrebató su trabajo y la mujer que le gusta, él absorbe cosas con el pecho y sus objetos se rebelan contra él. El hecho de perder su nombre lo despoja también de sus derechos como ciudadano. En el juicio, uno de los juristas concluye que, puesto que el acusado no tiene nombre, no es sujeto de la ley y por tanto no pueden juzgarlo (p. 35). Más adelante, la tarjeta usa este hecho como argumento para quitarle el amor de la mecanógrafa Y: “¿Acaso un hombre que, por haber perdido su nombre, ha perdido el derecho a ser juzgado, tiene derecho a ser amado? ¡No!” (p. 46)⁵⁹. El maniquí del escaparate insiste también en esto: “Tu situación de desventaja en este juicio reside en el hecho de que mientras dure, es decir, para siempre, careces de protección legal. Los derechos humanos están relacionados con el nombre” (pp. 59-60)⁶⁰. Para Kazuya Sakai (1968), este relato denuncia que el nombre es una convención social que ha adquirido más importancia que la propia persona que lo porta:

El “nombre”, los “nombres” no son más que códigos de comunicación, pero en la sociedad actual, extrañamente, son tanto o más importantes que las personas que “corresponden” a tales nombres. Un pasaporte tiene más importancia que el dueño del pasaporte. Un “nombre” no es sino un conjunto de letras, pero el hombre sin “nombre” es sólo un *outsider*, o un delincuente para la sociedad. El hombre que perdió su nombre va descubriendo gradualmente las incongruencias de este mundo porque su nombre tiene más realidad existencial que él mismo. Su “nombre”, a la manera de un *Doppelgänger*, adquiere más realidad y autonomía que él, el hombre llamado S. Karma, condenado a desaparecer por el simple hecho de que ha perdido su nombre (p. 107-108).

Además de su situación legal y social, no ser capaz de recordar su nombre le provoca inseguridad. Esto es evidente al terminar el juicio, cuando a S. Karma le cuesta escapar de la sala, a pesar de que la mecanógrafa Y está tratando de sacarlo de allí. Ella lo apremia

⁵⁹ いったい名前を失い裁かれる権利を失った人間に、愛される権利があるだろうか？ない！

⁶⁰ あなたにとってこの裁判が不利なのは、その期間中、言いかえれば永久にあなたには法律の保護がないという点です。なにしろ人権というもの、つまりは名前に関するものですからね。

llamándolo por su nombre (カルマさん) y él, al escucharla decir esto, se siente así: “¡Oh, qué gran consuelo sintió mi desesperado corazón ante esa llamada! Si hubiera tenido total confianza en que me llamaba Karma, seguro que habría seguido sus palabras en seguida” (p. 35)⁶¹. Sin su nombre, el narrador se comporta de una manera cada vez más sumisa y va dejándose llevar por los acontecimientos. Vemos claramente que el nombre, como señalaba Giddens, es un elemento clave con el que cuentan las personas para mantener la continuidad de su biografía y, con ella, su identidad. El propio personaje expresa que, cuando se encuentra frente a su tarjeta, que es quien le ha arrebatado su nombre, vacila sobre su identidad: “De la misma manera que estando frente a la tarjeta la evidencia de que yo soy yo se vuelve inestable, al ver a Y junto a la tarjeta, la evidencia de que Y es Y se vuelve inestable” (p. 56)⁶².

En el Capítulo 2 analizamos la transformación inversa que experimentan S. Karma y sus objetos en clave marxista y en este capítulo, lo haremos en clave existencialista. Para ello, tendremos en cuenta uno de los planteamientos de Heidegger, filósofo que Abe leyó en su juventud, como señalamos en el apartado 3.3.1. Según Heidegger, en el Mundo se encuentran el hombre y los objetos exteriores, estos últimos son “instrumentos” o “seres para” (Alonso-Fueyo, 1949, p. 64). Como vimos en los análisis de los Capítulos 1 y 2, a lo largo del relato, S. Karma va pasando de una existencia plena, de hombre, a un estado cada vez más pasivo. Pierde en varias ocasiones la autonomía sobre su cuerpo, que queda a merced de sus objetos, o no puede negarse a cumplir las indicaciones del jorobado, hasta que finalmente se transforma en pared. Bajo esta nueva forma, su manera de estar en el mundo pasa a ser la de un “instrumento”. En cambio, sus objetos experimentan un cambio inverso: tras rebelarse, pasan de una existencia de instrumento a ser dueños de su existencia. Heidegger advierte de que el ser humano suele considerar la relación con los objetos como algo inmutable y, a partir de esta creencia, establece su relación con el Mundo. En esta obra Abe experimenta con la hipótesis de que esta relación se trastoque.

⁶¹ ああ、絶望に満ちたぼくの心に、その呼びかけはどんなに大きな慰めだったでしょう。もしカルマという名に完全な自信をもつことができたなら、一も二もなくぼくはすぐに Y 子の言葉に従っていたにちがいありません。

⁶² 名刺と向かい合って立っていると、ぼくがぼくである証拠がぐらいてくるように、名刺と並ぶと Y 子が Y 子である証拠もぐらついてくるのではないのでしょうか。

Esta situación invertida queda expresada en el lema de los objetos: “¡De materia orgánica muerta a materia inorgánica viva!” (p. 42)⁶³. Al protagonista de *La Náusea*, novela en la que Sartre expone algunas de sus reflexiones existencialistas, le ocurre algo similar que a S. Karma. Su crisis existencial comienza el día en que siente que el guijarro que acaba de tomar en la mano lo toca a él y piensa: “Los objetos no deberían tocar, puesto que no viven. Uno los usa, los pone en su sitio, vive entre ellos; son útiles, nada más. Y a mí me tocan; es insoportable. Tengo miedo de entrar en contacto con ellos como si fueran animales vivos” (Sartre, 1984, p. 20). Esta sensación a veces es el preludio de “la náusea”. Como señala Alonso-Fueyo (1949), “Las cosas pierden la estabilidad y con ellas se pierde la estabilidad de la existencia. Nada hay seguro. Y entonces aparece la náusea del vivir” (p. 104). Si bien no pretendemos sugerir que existiera una influencia directa de Sartre sobre Abe, sí que nos parece pertinente señalar la coincidencia en las obras de estos dos autores, igualmente preocupados por cuestiones existencialistas. Cuando los objetos de S. Karma cobran vida, este los describe usando símiles con animales: las gafas vuelan como una mariposa, la corbata se arrastra como una serpiente, la pluma estilográfica parece una libélula y la agenda se choca con la lámpara como hacen las polillas (pp. 41-42).

No nos hemos referido aún al vacío que siente S. Karma en el pecho. En términos de Giddens, esta sensación puede ser la expresión de la angustia existencial, que se opone a la seguridad ontológica en el constante proceso de conformación de la identidad. Al perder la seguridad que le proporcionaba su nombre, una de las convenciones sociales que dan apoyo al hombre en la vida cotidiana, S. Karma nota un vacío que crece en su interior. El sentimiento de estar vacío es una de las tres formas de angustia que describe Laing en *El yo dividido* (que señalamos en el punto 3.1.2). La tercera de ellas es la “petrificación”, que es precisamente el estado en que termina S. Karma, convertido en una pared de piedra. Al absorber la pared con su pecho, esta se esfuma diciendo: “Resurgiré en tu interior como simple piedra sin nombre” (p. 70)⁶⁴.

⁶³ 死んだ有機物から生きている無機物へ！

⁶⁴ 「おまえの中で、もう何ものからも呼ばれないただの石になって、よみがえろう。」

También podemos explicar la situación de S. Karma en términos heideggerianos. El filósofo alemán describió la angustia como la experiencia de la nada y a esta última la definió como: “La nada que la angustia revela es pues la *existencia bruta*, a partir de la cual se constituye el ser destacándose sobre ese fondo oscuro” (Verneaux, 1952, p. 104). Todo hombre se encuentra con la angustia y, ante esta experiencia caben dos actitudes: la de la existencia banal, que huye de ella, y la de la existencia auténtica, que toma conciencia de ella y la asume como parte de la existencia humana. S. Karma toma al principio la actitud banal, tratando de explicar este vacío como reflejo del hambre. Luego, aunque va tomando conciencia de que se trata de un problema más serio, no es capaz de enfrentarse por su propia iniciativa a la pared de su habitación, que le dará acceso al vacío de su pecho, y son los hombres de verde quienes lo lanzan. Una vez allí, termina atrapado en forma de pared que crece hacia el infinito y que observa para siempre la inmensa llanura: “Una llanura hasta donde alcanza mi vista. En medio de ella, yo soy una pared que, serena, crece sin fin” (p. 84)⁶⁵. Parece un final desolador, pero volviendo a las palabras de Abe, él no pretendía hallar la solución a las cuestiones sobre la existencia en la filosofía existencialista, sino que la consideraba más bien un método de cognición (punto 3.3.2). De esta manera, la historia de S. Karma es la de un viaje que lo lleva a tomar conciencia de su situación como ser humano, destinado a asumir la nada como característica esencial de la existencia. Según la fenomenología de Heidegger: “La nada precede al ser. (...) la nada es lo primitivo y el ser lo secundario” (Verneaux, 1952, p. 104).

3.4.5. *El tanuki de la Torre de Babel*

La transformación que sufre K. Anten, el personaje principal y narrador de este relato, es consecuencia de la pérdida de un elemento que posee cualquier ente material: la sombra. Una mañana que está en el parque, un extraño animal arranca su sombra del suelo y se la lleva. En un primer momento, K. Anten se alegra de que el animal le haya robado la sombra y no otra parte de su cuerpo, como la nariz o las orejas, cuya ausencia sería más difícil de disimular. Piensa que nadie se dará cuenta de esta falta si se mantiene resguardado de la luz del sol y concluye que la sombra es algo que no sirve para nada (p. 87). Es inevitable establecer un paralelismo con la situación que sufrió Peter Schlemihl,

⁶⁵ 見渡すかぎりの曠野です。その中でぼくは静かに果てしなく成長してゆく壁なのです。

el personaje de Chamisso que le vendió su sombra al diablo, quien también trató de esconder su carencia caminando por la sombra, aunque en seguida todos los que se cruzaban con él advertían la anomalía y lo despreciaban. La nueva forma de K. Anten provoca asimismo el rechazo de quienes se encuentran con él, pero por una razón bien distinta. Una mujer que pasea con su novio por el parque se desmaya cuando sus ojos se cruzan con los de él y su pareja grita espantado. Cuando K. Anten se lleva las manos a la cabeza para tratar de amortiguar los gritos, se da cuenta de que es invisible y del horror que debía de producir ver su ropa flotando en el aire. Más adelante en el texto aparece una referencia directa a la obra del escritor romántico. Después de atravesar la pared de la torre, el tanuki le explica a K. Anten que lo han conseguido gracias al método surrealista. Y añade: “Si nosotros hubiéramos interpretado erróneamente la dicha de la separación entre sombra y cuerpo como algo desafortunado, al igual que hizo Chamisso, estaríamos condenados a vagar en la desesperación” (p. 109)⁶⁶.

Como ya hemos recogido en el resumen del Capítulo 1, los tanukis precisan de las sombras de los humanos para conseguir una existencia independiente. El proceso al que someten a su humano culmina cuando lo despojan también de sus ojos, que son una amenaza para los tanukis. Según explica Jehová, el guardián del Banco de Ojos: “La mirada de los humanos abrasa nuestra existencia cual ácido sulfúrico concentrado” (p. 118)⁶⁷. El profesor Watanabe Masahiko ofrece una interpretación muy convincente de esta situación. Según Watanabe, la mirada humana quema a los tanukis, que son el producto de su imaginación, porque la mirada objetiviza lo que ve y el mundo de la ilusión no soporta ser objetivizado. Igual que el demonio persuadía a Peter Schlemil de que le diera su sombra a cambio de una bolsa de monedas de oro inagotable, los tanukis tratan de convencer a K. Anten de que les entregue sus ojos porque así será por fin una conciencia pura que podrá ascender libre hasta el cielo. Sin embargo, K. Anten no se deja engañar y vence a los tanukis usando los inventos que él mismo creó con su imaginación. Watanabe establece un paralelismo entre el alma de Peter Schlemil y los ojos de K. Anten:

⁶⁶ われわれも、まかりまちがえばシャミッソー君のように、影と肉体の分離という幸福を不幸ととりちがえて、絶望の放浪に身を亡ぼすというようなことになりかねなかった。

⁶⁷ 人間の視線は私たちの存在を濃硫酸のように焼きつくす。

mientras que el primero pierde su sombra y con ella la protección de su alma, K. Anten consigue salir del paso sin perder nada. Bajo esta perspectiva, el relato de Abe puede interpretarse como una parodia de la novela de Chamisso (渡邊, 1999, pp. 164-165).

En *La fuga de los sueños* y en *El crimen del señor S. Karma* Abe también recurría a esta novela para introducir reflexiones filosóficas. En *La fuga de los sueños*, el narrador omnisciente comienza el relato con el siguiente razonamiento:

Quizá digáis que el nombre de algo no es más que una sombra en comparación con la esencia de aquello que denomina. Aunque teniendo en cuenta que es bien conocida la desafortunada historia del hombre que perdió su sombra y que se ha transmitido la existencia de un diablo que se dedica a comprar sombras, el nombre es quizá una promesa provisional mucho más insignificante (p. 296)⁶⁸.

El conflicto en torno al nombre era una cuestión central en este relato, como ya hemos comentado. El narrador comienza diciendo que el nombre puede parecer algo más trivial incluso que la sombra, pero luego nos relata la historia de Sancha, que desde pequeño sufre las consecuencias de llevar un nombre inadecuado. En *El crimen del señor S. Karma*, S. Karma recuerda *La maravillosa historia de Peter Schlemil* cuando se coloca delante de la pantalla que proyecta su habitación y que le han ordenado que atraviese. Al situarse frente a ella, se proyecta también su sombra y, el hecho de que esta se haga más compacta conforme se acerca le provoca cierta inquietud. No se imagina cómo puede hacer para cumplir lo que le han pedido y piensa: “Conocía la historia del hombre que perdió su sombra, pero nunca había oído hablar de un hombre que se transformara en sombra” (p. 69)⁶⁹. En ese momento llegan los hombres de verde, lo lanzan contra la pantalla y S. Karma aparece en su habitación. A partir de entonces deja de ser él el narrador de la historia, como ya hemos señalado. En *El tanuki de la Torre de Babel* la

⁶⁸ ものの名前など、その本質にくらべれば、影のようなものにすぎぬとあなたがたは言うかもしれない。いや、影を失った人間の不幸については、ひろく知られた物語もあることだし、わざわざ影を買ってあるく悪魔の存在さえ言いつたえられているほどだから、名前なぞもっと下らぬ仮の約束事にすぎぬときめつけてしまうかもしれない。

⁶⁹ 影をなくした男があることはぼくも知っていましたが、影になってしまった男のことはまだ聞いたことはありません。

sombra, es decir, la proyección de la silueta del cuerpo que siempre lo acompaña, es el foco del conflicto.

En los dos primeros relatos, la metamorfosis de Sancha y de S. Karma es consecuencia de que ambos pierden su nombre. Al carecer de ese atributo esencial de la identidad, Sancha se hace ligero y S. Karma pierde derechos, pierde poco a poco su voluntad y termina transformado en pared. El caso de K. Anten es similar, aunque observamos una interesante variación. El personaje de *El tanuki de la Torre de Babel* explica así su metamorfosis: “Al faltarme la sombra, es natural que desaparezca también el cuerpo, que es la causa de la sombra. (...) Con la sombra me han arrebatado también la causa de la sombra” (p. 88)⁷⁰. La alegoría de la pérdida de identidad queda expresada en este relato en términos más propios de la ciencia física o del pensamiento lógico. La consecuencia es, sin embargo, igualmente nefasta para la identidad del personaje que, si bien en este caso conserva su nombre, pierde su cuerpo, que es otro de los elementos imprescindibles para mantener la biografía personal de un individuo que señala Giddens, como comentamos en el punto 3.1.2. Es muy significativo que K. Anten, al darse cuenta de su situación, grite como “un mono de la selva” (p. 88)⁷¹, símil que sugiere su deshumanización. Otra variación importante es que, a diferencia de lo que les ocurre a Sancha y a S. Karma, la metamorfosis de K. Anten no es definitiva, pues consigue burlarse del plan de los tanukis de la Torre de Babel y recuperar su cuerpo. K. Anten se hace invisible al perder la sombra, pero conserva la sensación de corporeidad todo el tiempo.

Por último, queremos comentar un aspecto importante que presenta este relato y que se relaciona también con el anterior. Como le ocurría a S. Karma, a quien su tarjeta de visita le arrebató su vida diaria, a K. Anten también lo ataca su otro yo. En el caso de S. Karma, podemos interpretar su otro yo como la identidad social del personaje, al ser la tarjeta de visita, ese complemento imprescindible para cualquier asalariado japonés, quien se apodera de su trabajo, sus objetos y quien se lleva la atención de la mujer que

⁷⁰ 影がない以上、影の原因である肉体が消えるのも当然でしょう。(...)影と一緒に影の原因も奪い去られたのだ。

⁷¹ 思いがけなく、ながい、原始林の猿のような、叫びでした。

le gusta. Como señala Watanabe: “El nombre que aparece en ese papel garantiza que uno es uno mismo y, para la sociedad, el nombre impreso en el papel es la propia existencia de esa persona” (渡邊, 1999, p. 166)⁷². En el caso de K. Anten, el otro yo que lo ataca es su inconsciente. Su tanuki le explica: “Mis acciones y mis palabras son la materialización de todos tus deseos. Mis palabras son más tú que tu propio estado de ánimo” (p. 99)⁷³. Y más adelante añade que cada hombre tiene un tanuki cuyo tamaño varía en función de la cantidad y la calidad de su imaginación. El mundo de los tanukis “es un mundo que depende de la cantidad y de la calidad de los sueños” (p. 107)⁷⁴. Podemos decir en definitiva que el otro yo de S. Karma es una metáfora de la situación de alienación que sufren los trabajadores en la sociedad moderna y que el otro yo de K. Anten es una metáfora de las conclusiones de las teorías de Freud, que describió la dimensión del inconsciente humano y cómo interpretarlo mediante los sueños, y de los surrealistas, que trataron de explorarlo a través de los sueños y de diversas técnicas creativas.

3.4.6. *Vida de un poeta*

En este relato tienen lugar dos metamorfosis, motivadas por razones diferentes, como veremos. Para ambas podemos establecer paralelismos con las metamorfosis que hemos analizado en los apartados anteriores. Por un lado, la “anciana de treinta y nueve años” que se siente tan cansada como el algodón se transforma en un hilo como el que estaba hilando en el torno. Esta primera metamorfosis, como hemos comentado en el Capítulo 2, es, en primer lugar, la consecuencia de la materialización de la expresión coloquial que emplea el personaje para describir su cansancio. En este sentido, obedece a la misma lógica que la transformación que sufre K. Anten, que se hace transparente como los poetas que admira, y también a la aparición del tanuki de ese mismo relato, que surge del nombre que K. Anten le da a su cuaderno (piel del tanuki no cazado) (como comentamos en el apartado 2.4.5). Sin embargo, esta metamorfosis es también la consecuencia de la situación laboral de la mujer, que parece haber establecido una

⁷² 紙の上に記載された名前が自分であることを保証し、社会から見れば、紙に記載された名前がその人間の存在である。

⁷³ ぼくの行動や言葉はすべて君の念願の具体化なんだ。君自身の気分よりもぼくの言葉のほうが君そのものなんだ。

⁷⁴ 夢の量と質で決められる世界だ。

especie de simbiosis con la máquina ante la que pasa tantas horas trabajando, que se describe así en los dos primeros párrafos del relato: “parecía una máquina que llevaba una piel humana” y “esa máquina que había dentro del pellejo arrugado, hecha con huesos amarillos y músculos reseco, estaba ya llena de polvo de cansancio” (p. 74)⁷⁵. Ambas frases dibujan un límite difuso entre la mujer y la máquina; el juego entre los símiles de los atributos de las dos puede llegar a hacer dudar al lector de si se está hablando de la una o de la otra. De hecho, la mujer empieza a dudar de su propia razón de ser y se lamenta:

¿Qué relación hay entre mi interior y yo misma? ¿Debo pisar el torno de hilar, hasta este extremo, por un interior cuyo estado no comprendo si un médico desconocido no lo ausculta con ese aparato de goma con una trompetilla de hueso? Si es para alimentar el cansancio en mi interior, ya es suficiente, ya es tan grande que no me cabe más (p. 74)⁷⁶.

Acto seguido declara sentirse tan cansada como el algodón y entonces el torno la engulle mientras ella se transforma en hilo.

Teniendo en cuenta este contexto, podemos decir que la metamorfosis de la mujer guarda cierta similitud también con el desdoblamiento de S. Karma, ya que las dos situaciones están relacionadas con su entorno laboral. Mientras que la tarjeta de visita le arrebatava a S. Karma su identidad, la mujer, agotada por sus interminables jornadas de trabajo, es absorbida por la máquina que maneja a diario. También es interesante señalar otra coincidencia: S. Karma va al médico para que analice el vacío que siente en su pecho y la mujer insinúa que no tiene certeza de su interior si un médico no da fe de él. Aunque también es cierto que las situaciones laborales de estos dos personajes son totalmente diferentes, ya que S. Karma es empleado de una empresa y la mujer trabaja en una fábrica en condiciones abusivas. Este hecho, que deja muy claro el texto, permite relacionar la transformación de la mujer con la crisis de identidad que sufre el hombre en la sociedad

⁷⁵ 「人間の皮をかぶった機械のように」、「そのしわくちの皮袋の中の、ひからびた筋と黄色い骨とで出来た機械は、疲労というほこりでもう一杯になってしまった」。

⁷⁶ いったい私の中味は、私とどういう関係があるのだろうか？見知らぬ医者に、先に骨のラップが ついたゴム管で聞いてもらわなければ、自分にも様子が分からないそんな中味のために、なぜこんなにまでして糸車を踏んでやらなければならないっていうの？もし、私の中味の疲労を育ててやるためだったのなら、もう沢山、お前は私の中に入りきれないほど大きくなったよ。

moderna por causa de la industrialización y el capitalismo que exponíamos en el punto 3.1. El estado de extenuación al que ha llegado la mujer, que parece vivir únicamente para trabajar, le hace dudar de la razón por la que se ha esforzado tanto y la introduce en una total incertidumbre que no es capaz de resolver, pues termina diluida en el producto de su propio trabajo.

La segunda transformación es la que experimentan los sueños, almas y deseos de los pobres, que escapan en forma gaseosa de sus cuerpos, aplastados por la pobreza como verduras en conserva, y que después se condensan en nubes y finalmente caen sobre la ciudad en forma de nieve. Esta metamorfosis recuerda a la de las bestias de Sancha, que abandonan su cuerpo también en forma de nubes. De hecho, el título de este relato, *La fuga de los sueños*, puede servir también para explicar lo que ocurre en *Vida de un poeta*. En ambos casos, la escisión del alma y el cuerpo es la consecuencia de un profundo malestar interno: Sancha se sentía a disgusto con su nombre y los pobres de *Vida de un poeta* no pueden soportar más la situación de opresión y olvido a la que se ven sometidos por su condición social. Han llegado a una situación límite, aunque los almacenes están llenos de chaquetas ellos no pueden comprarlas y pasan frío (p. 77), y, quizá previendo la inutilidad de quejarse, sus almas no ven otra salida que la huida. Los ricos, ajenos a los sueños y deseos de los pobres, solo piensan en comprar más chaquetas de importación (p. 80), pero la solución del problema era mucho más sencilla. El hijo de la anciana de treinta y nueve años, rescatado por ella y convertido en poeta, escucha las almas de los pobres y les da voz a través de sus poemas. Así, el joven envejecido, que ya había hecho uso de las palabras para tratar de ayudar a sus compañeros con sus panfletos reivindicativos, entra de nuevo en acción y hace las veces de la mirada del otro que confirma y da sentido a la propia existencia. Conforme el joven va escribiendo los poemas, la nieve va desapareciendo ya que: “Tras ser contada por él, la nieve ya no tenía necesidad de existir” (p. 82)⁷⁷.

⁷⁷ 彼に語りおわった雪は、もう存在する必要がなくなるらしかった。

3.4.7. *El palo*

En este relato de metamorfosis, el último que vamos a analizar, Abe utiliza de nuevo el fenómeno de la metamorfosis para presentar un conflicto que atañe a la identidad del individuo. En el ensayo “La vanguardia” explicó la idea que buscó transmitir con la metamorfosis del narrador y la suerte que sufre una vez se transformó en palo. Nos referimos de nuevo al fragmento que citamos en 1.3.7, pero con un poco más de contexto:

Es una historia de metamorfosis en la que un día un hombre corriente se transforma de repente en palo, cae desde la azotea de unos grandes almacenes y es usado como práctica de juicio por un profesor y un estudiante del infierno. El tema, que se entiende a simple vista, es la alienación del ser humano en la sociedad contemporánea, en la que un hombre como un palo, cuya única razón de existir es ser usado por otros (el palo es el arquetipo del instrumento), es juzgado desde el exterior precisamente por ser un palo (pp. 232-233)⁷⁸.

La línea básica de la trama del relato *El palo* es, en esencia, la que Abe describe en este fragmento, aunque en este texto Abe describió la trama de la radionovela *El hombre que se convirtió en palo*. La única diferencia sustancial es que en la radionovela queda claro que el profesor y el estudiante son hombres del infierno, mientras que en el relato únicamente se deduce que no son seres humanos, sin aclararse su naturaleza. En cualquier caso, los dos elementos principales, la transformación en palo y el palo juzgado desde el exterior, son iguales.

Si atendemos a la declaración del autor, antes de transformarse en palo, la razón de existir de este hombre era la de ser usado por otros. En el relato solo se hace referencia a que estaba cuidando de sus hijos y que los aupó a la barandilla de la azotea para que vieran el paisaje, pero los niños se aburrían en seguida. No se ofrece más contexto, pero se puede imaginar a un padre entregado a su familia. (En la novela radiofónica se amplía un poco más la información sobre el personaje puesto que uno de los hijos dice

⁷⁸ これは平凡な一人の男が、ある日突然「棒」になって、デパートの屋上からころげ落ち、それをつかって地獄の教師と学生が、裁判の実習をするという、一種の変形物語である。このテーマは、一見して分かるとおり、他人から使用されることでしか存在理由をもたない、棒のような男は（棒は道具の原型である）、棒であるということ自体によって、内部から罰せられるものだという、現代社会における人間疎外をえがいたものだ。

que es asalariado de una empresa (p. 469)). El hombre también expresa que ese día se encontraba distraído y “un poco irritado, tal vez por el clima húmedo, y enfadado con los niños” (p. 68)⁷⁹. Esa sensación de desasosiego parece ser el preludio de su transformación en un objeto que simboliza la razón de su existencia, el arquetipo del instrumento, en palabras de Abe.

Desde el punto de vista existencialista, esta explicación nos hace pensar por un lado en el concepto heideggeriano que ya asociamos con la transformación de S. Karma. La relación entre el hombre de este relato y los objetos exteriores, los “instrumentos” o “seres para”, también se ve alterada al convertirse él mismo en un instrumento. Por otro lado, también podemos entender la transformación en palo de este hombre como la consecuencia de aplicar a su caso la “reducción fenomenológica” de Husserl. Dijimos en el punto 3.3.2 que Abe consideraba la fenomenología de Husserl como un método de cognición que pretendía usar en sus obras para ir más allá en el proceso de creación. Teniendo en cuenta que la “reducción fenomenológica” consiste en poner entre paréntesis el mundo objetivo para poder llegar a aprehender el yo puro como evidencia primera y apodíctica (Verneaux, 1952, p. 72), la metamorfosis en palo puede entenderse como la consecuencia material de haber comprendido el yo puro de este hombre, que llevaba una existencia de instrumento y que está condenado a seguir siéndolo.

Por último, según las claves de Giddens, podríamos decir que la coraza que protegía a ese hombre de la angustia existencial, construida con las convenciones sociales y las rutinas (en este caso la familia y sus obligaciones) empezó a resquebrajarse y el hombre quedó indefenso. Como sin darse cuenta, quiso librarse de todo ello. Uno de sus hijos lo llamó con voz impaciente y él: “Sin querer adelanté el cuerpo como huyendo de la voz. Se trataba de un mero capricho que no me parecía nada arriesgado, pero floté inesperadamente y me vi cayendo de repente, insensible ante la voz que gritaba: ‘¡Papá!’”

⁷⁹ ただ、しめっぽい空気のせい、私は妙にいらだたく、子供たちに対して腹をたてていた (p. 231)。

(p. 68)⁸⁰. El segundo acontecimiento de la trama es el juicio al que es sometido el hombre convertido en palo, que es condenado a seguir siendo usado, como antes. La razón de ser de este hombre, ser usado por otros, que sustentaba su identidad, es entendida por este elemento externo como una condena, lo que pone de manifiesto la falta de sentido o la falacia en que se basaba su existencia.

3. 5. Conclusiones

La exploración del tema de la identidad es, como hemos dicho, una constante en la obra de Abe. En los relatos de metamorfosis hemos identificado varias perspectivas desde las que el autor abordó esta cuestión y que se repetirán en su producción posterior. Los relatos de metamorfosis se enmarcan en un periodo creativo que se abre parcialmente con su novela *Para la noche sin nombre* y que se consolida con *Dendrocacalia*, es decir, después de que Abe pasara de escribir obras más “conceptuales” a escribir novelas más “abstractas” (en términos de Honda Shūgo, citado en 3.3.3.2) en las que, entre otros cambios, irrumpen elementos fantásticos o irreales⁸¹.

Abe, influido por sus lecturas de filósofos y escritores existencialistas, reflexionó en los términos propuestos por esta corriente de pensamiento en sus cuentos de metamorfosis. En la primera versión de *Dendrocacalia*, su primer cuento de metamorfosis, aparecen referencias directas a Heidegger (el concepto de la existencia original, 原存在) y a Rilke (*Las Elegías del Duino*), que tienen la función de introducir conceptualmente y de explicar mediante un símil, respectivamente, la transformación en planta de Komon. También interpretamos la transformación en objetos de S. Karma y del hombre que se transforma en palo como una consecuencia de la alteración de la relación entre el hombre y los objetos exteriores o “instrumentos” que definía Heidegger, si bien en estas obras no hay una referencia directa al filósofo alemán. Asimismo, identificamos una base heideggeriana en la metamorfosis de S. Karma, que experimenta al inicio del relato la

⁸⁰ 私は思わず、その声から逃れるように、ぐっと上半身をのりだした。といっても、ほんの気分のことで、危険なほどだったと思えない。ところが、ふわりと体が宙に浮き、「父ちゃん」という叫び声を聞きながら、私は墜落しはじめた (p. 231)。

⁸¹ Hemos señalado también el paso a un estilo más fluido o menos denso, la simplificación del juego de voces narrativas o el uso de recursos metaliterarios.

angustia de la nada, que se manifiesta en una sensación de vacío en el pecho, y termina tomando conciencia de su situación como ser humano, es decir, asumiendo la nada como destino inevitable del hombre, cuando se transforma en pared. En este sentido, la actitud de Komon, que al final de *Dendrocacalia* termina asumiendo su destino y se coloca en la maceta que el director del jardín botánico tenía preparada para él, también puede interpretarse como una toma de conciencia de su condición. Sin embargo, no podemos interpretar esta toma de conciencia como una solución al sentimiento de angustia en el que indagaron los existencialistas y que experimentan estos personajes. Abe manifestó que para él el existencialismo no era una doctrina, sino que le interesaba como método de cognición a través del que comprender la condición del ser humano de una manera más acertada (como indicamos en 3.3.2). La metamorfosis se plantea así como una metáfora de la “reducción fenomenológica” husserliana y representa este proceso de adquisición de conciencia de la propia condición.

Otra cuestión que preocupaba a Abe desde sus comienzos como escritor es la relación del individuo con la tierra natal y el peso que juega esta en la formación y el mantenimiento de la identidad. Marcado por su experiencia en Manchuria y su repatriación escribió las que hemos denominado “novelas manchús” y en los cuentos de metamorfosis encontramos también numerosas referencias y reflexiones a propósito de este tema. En *Dendrocacalia*, varios términos clave permiten situar la trama en la inmediata posguerra (ruinas calcinadas 焼跡, ruinas 廢墟, cuchillo de la marina 海軍のナイフ) y otros están muy relacionados con la cuestión de las colonias y los repatriados (metrópoli 内地, custodia del gobierno de la planta extraña en Honshū). En *La fuga de los sueños* Sancha y Chiyo huyen de su tierra natal por la devastadora sequía y se ven obligados a rehacer su vida en una ciudad que les resulta extraña y hostil. Y en *Capullo rojo*, la situación del hombre que no encuentra una casa a la que volver y que finalmente se convierte en un capullo pero ya no está él para regresar también recuerda a la de un repatriado que ha tenido que abandonar la tierra en la que se ha criado o vivido y no es bien recibido en su “verdadera patria”.

Las teorías del sociólogo Giddens que exponíamos en 3.1.1 y 3.1.2 nos han aportado valiosas claves para interpretar los procesos de crisis de identidad a los que se enfrentan los personajes de Abe. En varios relatos la pérdida por parte del personaje de su nombre, uno de los elementos primordiales para el mantenimiento del yo, es el primer detonante del proceso de metamorfosis. Así le ocurre a Komon, que finalmente acepta que lo llamen señor Dendrocacalia, a Sancha, que se siente a disgusto con su nombre desde niño, o a S. Karma, que no solo olvida su nombre, sino que es abandonado por él. El nombre también determina la existencia de Argón (ese gas insignificante), de Karma (pecado en sánscrito) o de Komon, que recuerda a la transcripción fonética del inglés *common*, es decir “común, corriente” y que también es el adjetivo que acompaña a los nombres de las plantas comunes (de nuevo, *common* en inglés). Asimismo, señalamos que el nombre en estos casos parece tener más importancia para la sociedad que su propio portador y aparece como una convención social. Al perder estos personajes ese apoyo, pierden también la seguridad ontológica que los permitía mantener su yo frente a los demás. Por último, hay que señalar en cuanto a la cuestión del nombre que en *Capullo rojo*, *Vida de un poeta* y *El palo* el nombre de los personajes que se transforman ni siquiera se menciona, quedando su identidad desdibujada desde el principio.

Por último, el contexto de la sociedad industrial y la modernidad en la que sitúa Giddens al hombre contemporáneo que trata de crear y mantener su identidad es en el que viven los personajes de los cuentos de metamorfosis de Abe. En *Dendrocacalia* el gobierno quiere controlar a Komon y a otros que, como él, se han transformado en plantas. S. Karma es un asalariado que sufre el ataque de su tarjeta de visita, “ese aliado indispensable de la identidad del japonés” en palabras de Quartucci (1982, p. 48). La situación de precariedad en la que trabajan los obreros de *La inundación* y la mujer del telar de *Vida de un poeta* se transforman en líquido o en hilo al no poder soportar más las condiciones a las que los tienen sometidos la industrialización y el capitalismo. El hombre de *El palo* también llevaba una vida en la que otros lo usaban como un instrumento. Estas condiciones sociales suponen para los individuos varios riesgos y los obligan a enfrentarse a una revisión continua del proyecto de su yo. Para los personajes de estos relatos, esto tiene nefastas consecuencias pues terminan por perder también su

cuerpo, que es otro de los rasgos determinantes en la identidad de una persona, según Giddens.

El tema de la identidad es, como hemos dicho y como han señalado numerosos críticos y estudiosos de la obra de Abe, la cuestión en torno a la que gira la mayor parte de su producción artística. Sin entrar en mucho detalle y a modo de ejemplo, vamos a mencionar algunas de sus novelas posteriores, cuyos personajes se ven envueltos en situaciones asfixiantes que los ponen al límite y que hacen que se tambalee su precario sentimiento de identidad. En *El rostro ajeno* (1964), un científico cuyo rostro ha quedado desfigurado en el laboratorio trata de fabricarse una máscara perfecta que le devuelva su integridad y su identidad perdida. En *Idéntico al ser humano* (1967), un locutor de radio que fantasea con la idea de los extraterrestres se ve envuelto en su propia ficción y termina por dudar si no es él también un extraterrestre. El detective de *El mapa calcinado* (1967) termina confundándose con el desaparecido al que trata de encontrar. El personaje principal de *El hombre caja* (1973), decide unirse a ese grupo de gente anónima que abandona todo para vivir vagando por la ciudad metido en una caja de cartón. Su ventana al mundo exterior son los dos agujeros perforados en la caja, pero nadie puede acceder a su interior. En *Encuentros secretos* (1977), el hombre cuya esposa le ha sido arrebatada de pronto por una misteriosa ambulancia, es sometido a una extraña investigación: “¿Me querían indicar que me buscara a mí mismo antes de buscar a mi esposa?” (p. 15). Para ello es obligado a relatar su propia historia en una alienante tercera persona. Frente a sus primeras obras, entre las que destacan *En la señal al final del camino* (1948), y su obra posterior, los cuentos de metamorfosis son la primera aproximación de Abe a la cuestión de la identidad en clave neofantástica, como argumentamos en el Capítulo 1.

El último giro que dio la obra de Abe en la cuestión del tratamiento de la identidad se produjo en la década de 1960, como él mismo explicó en su ensayo “Escribir con una goma de borrar”. A partir de este momento, Abe se centró en la existencia del otro, siendo quizá *La mujer de la arena* (1962) la primera novela en la que esto se percibe de manera más clara. En los relatos de metamorfosis encontramos ya indicios de esta preocupación, pero expresada todavía en clave más existencialista. Nos referimos a la

aparición de los dobles, los otros yo, en *La fuga de los sueños*, *El crimen del señor S. Karma* o *El tanuki de la Torre de Babel*. El otro yo de S. Karma tiene una apariencia doble: (mitad tarjeta de visita y mitad su mismo aspecto) y lo interpretamos como su dimensión social al presentar una característica tan relacionada con el ámbito laboral. El otro yo que ataca a Sancha y K. Anten es su inconsciente, el yo de sus sueños. En el caso de Sancha, sus sueños toman la forma de su álter ego, que quiere separarse definitivamente de su cuerpo, y, en el de K. Anten, sus sueños y su imaginación se presentan en forma de tanuki, que igualmente pretende alcanzar una existencia independiente. También en este sentido y por todo lo señalado en este capítulo, podemos afirmar que los cuentos de esta época, y en concreto los de metamorfosis, desempeñan un papel esencial en el establecimiento del estilo y la temática de Abe y son por tanto un elemento fundamental para entender toda su producción literaria.

4 CONCLUSIONES

En los tres capítulos anteriores hemos presentado diversas cuestiones teóricas en torno a tres grandes temas que nos han permitido analizar los cuentos de metamorfosis de Abe Kōbō en tanto que textos neofantásticos y del absurdo, identificar su dimensión vanguardista (artística y política) e interpretar la profunda reflexión acerca de la identidad que plantean. Hemos analizado siete cuentos de metamorfosis de su primera época como escritor (1948-1960), en la que Abe se encontraba en plena búsqueda de temática y estilística, con el objetivo de contestar a una serie de preguntas que nos fueron surgiendo tras una lectura atenta de estos relatos: ¿Qué fue lo que motivó a Abe a escribir cuentos de metamorfosis? ¿Qué significa la metamorfosis? ¿Qué significación tiene la metamorfosis en la totalidad de su obra? En los apartados de conclusiones precedentes hemos apuntado ya una serie de aproximaciones para responder a dichos interrogantes. En este último capítulo vamos a recopilar estas ideas para ofrecer una visión lo más global y completa posible de este fenómeno que nos hemos propuesto descifrar.

En el Capítulo 1 hemos descrito los relatos de metamorfosis desde la perspectiva del género literario y hemos constatado que, si bien algunos de ellos pueden definirse como pertenecientes al llamado género neofantástico, la mayoría presentan rasgos de otros géneros, como el absurdo o la alegoría. Esta combinación de rasgos y estilos tanto en los diferentes cuentos de esta época como dentro de un mismo texto responde a la convicción de Abe de que el arte en general y la literatura en particular era un espacio de creación que debía ser totalmente libre. Hemos visto también que la metamorfosis desempeña un papel fundamental al ser el primer fenómeno irreal o fantástico que Abe exploró en sus relatos. En el Capítulo 2, tras realizar un breve recorrido por la recepción de las vanguardias artísticas en Japón y la situación política de posguerra, hemos identificado en los textos del corpus diversas reflexiones y elementos (personajes, contextos, alusiones, referencias directas o recursos estilísticos) propios de un artista comprometido con la vanguardia artística y política como lo fue el joven Abe. Desde una perspectiva multidisciplinar y abierta, su intención era aunar las dos vanguardias con el

objetivo de explorar la realidad en toda su complejidad y mostrarla de una manera novedosa y transgresora. Abe, que se empapó de estos ambientes, pero mantuvo siempre alerta su sentido crítico, era consciente de las deficiencias y los vicios de ambas vanguardias y los denunció en sus cuentos a través de la parodia y la caricatura. Tras reconocer sus logros, en un intento de superar las dos vanguardias, partió de sus conquistas y las desarrolló de una manera personal, a la vez rompedora y constructiva. En el Capítulo 3 nos hemos fijado en la filosofía existencialista y en diversas teorías sobre la formación del yo en la modernidad con el fin de conseguir una visión más completa de los cuentos de metamorfosis de Abe, así como de las primeras reflexiones del autor en torno a lo que fue, desde el inicio y a lo largo de toda su carrera, el eterno tema de su obra: la identidad. A través de conceptos y métodos existencialistas, Abe exploró en estos relatos diversos conflictos de identidad enfrentando a sus personajes a situaciones alienantes o que ponen en riesgo los pilares más profundos de su personalidad propiciadas por el ambiente de la inmediata posguerra o que fueron resultando del establecimiento de una sociedad moderna tras la paulatina recuperación económica.

Atendiendo al periodo en que fueron escritos estos cuentos, podemos afirmar que la metamorfosis hizo su aparición en un momento clave en la evolución del estilo narrativo de Abe y que vino acompañada de una serie de elementos que marcaron un primer gran cambio en su obra. Tras una novela profundamente intimista, escrita en clave existencialista, escribió algunas obras que hemos considerado de transición por presentar características híbridas entre esta primera novela y los relatos posteriores. En ellas, se narran las historias de personajes que sufren crisis existenciales que provocan extrañas consecuencias. Es el caso del profesor de *Para la noche sin nombre* (1948), que plasma sus divagaciones acerca de su enfermedad, su condición de poeta o su relación con los demás y que, en las noches en que lo acecha el miedo siente que su cuerpo se transforma en ciudad. En esta novela ya encontramos un preludeo del motivo de la metamorfosis, pero el cambio definitivo, que establece el principio del asentamiento de su nueva narrativa, lo marca *Dendrocacalia* (1949). Este relato, que podemos definir como neofantástico, se desarrolla en un contexto que identificamos con nuestro mundo real en el que irrumpe una única presencia sobrenatural: la metamorfosis del personaje principal. La transformación de Komon contrasta con las normas naturales de la realidad

en la que vive y es un hecho que desafía las reglas del mundo tal como lo conocemos. Lo mismo ocurre en *Capullo rojo* (1949), *La inundación* (1949), *La tiza mágica*, (1951) o *El palo* (1955). En todos estos casos, la metamorfosis aparece como un recurso neofantástico que posibilita una exploración de la realidad más libre y evocadora, provocadora incluso, que invita al lector a enfrentarse a la realidad con una mirada renovada. En este sentido, la metamorfosis se puede entender también como un recurso vanguardista, porque posibilita una ruptura con la realidad que conduce a tratar de reconstruirla a través de una nueva percepción. Hemos señalado que Abe concebía las vanguardias artísticas como una manera revolucionaria de abordar la realidad y este planteamiento está en perfecta consonancia con la función de los textos neofantásticos: el uso de fenómenos como la metamorfosis le permite al autor elaborar hipótesis más osadas sobre la realidad a través de las que acceder a una comprensión más profunda y que va más allá de la mirada y las concepciones convencionales.

Hemos visto también que dentro de estos relatos de metamorfosis hay algunos que se sitúan primeramente en un escenario neofantástico, pero que el mundo que describen da un giro a partir de un momento de la trama tras el que se accede a una realidad extraña que se rige por normas absurdas o surrealistas. Es el caso de *El crimen el señor S. Karma* (1951), cuando S. Karma atraviesa la pared de su habitación y comienza un angustioso recorrido por habitaciones y escaleras que se suceden, escenario que bien podría ser la descripción de un cuadro de Magritte o Dalí, y después de toparse con tan inesperados personajes como la mismísima momia de Noé, se transforma en pared. O el caso de K. Anten, que es conducido a la Torre de Babel por el tanuki que se comió su sombra, donde habitan los tanukis, uno por cada ser humano, cuyo tamaño depende de la cantidad y la calidad de los sueños y la imaginación de su contraparte en la tierra. Los elementos absurdos cumplen una función muy similar a la de los elementos neofantásticos, que no es otra que la de impugnar la noción de realidad tal como la entendemos. En estos casos se enfatiza en la idea de que el mundo en que vivimos es un sinsentido, visión que está en perfecta consonancia con una concepción existencialista de la realidad, en la que el ser humano está abocado a toparse con la inevitable nada.

El hecho de que Abe mezclara recursos neofantásticos, absurdos y vanguardistas es el reflejo, por un lado, de esta búsqueda durante su etapa inicial como escritor. Por otro lado, el eclecticismo con respecto al género literario que señalamos en los cuentos de metamorfosis analizados (presentan rasgos propios de obras neofantásticas, absurdas, alegóricas, o de obras concretas como las de Lewis Carroll, como dijimos en el Capítulo 1) está muy relacionado con la concepción de “arte sintético” que buscaban Abe y los artistas de los círculos vanguardistas que frecuentaba y con su ideal de artista multidisciplinar, que defendió en su ensayo “La revolución del arte: los temas de la Literatura Contemporánea”, en el que promulgó la necesidad de romper con los géneros artísticos. Abe llevó a cabo esta empresa no solo mediante la colaboración con artistas que ilustraron sus escritos o con el uso de referencias a imágenes o conceptos visuales (símbolos con obras pictóricas o descripciones tremendamente visuales), sino también creando textos que escapan a una categorización inequívoca o tajante en cuanto a su pertenencia a un único género literario.

Nos hemos referido en varias ocasiones al particular concepto que Abe tenía de las vanguardias artísticas, que debían vincularse necesariamente con los postulados comunistas, que el autor consideraba la vanguardia política. Un artista que se considerara revolucionario debía estar comprometido con ambas causas. Sin embargo, el compromiso político de Abe no lo ató a los métodos estrictos del realismo socialista, que criticó en ensayos y tertulias y del que se alejó definitivamente escribiendo relatos en clave neofantástica, alegórica o incluso de ciencia ficción (*La Cuarta Edad Interglaciaria* recibió también la crítica de los artistas vanguardistas, como señalamos en 2.3.2). La utilización de estos escenarios no suponía desatender las reivindicaciones políticas o sociales, sino expresarlas de un modo más libre y más en consonancia con su manera de entender el arte. Un caso claro de metamorfosis como recurso neofantástico tras el que subyace esta confluencia de las dos vanguardias es la metamorfosis de una de las trabajadoras de la fábrica textil del relato *Vida de un poeta* (1951), que se transforma en hilo tras sentirse tan cansada como el algodón. Este juego de palabras, que hemos descrito como recurso surrealista, sirve a la vez para denunciar la injusta situación de esta mujer obrera. La metamorfosis se convierte así en un recurso vanguardista, entendida esta en su doble vertiente.

Asimismo, hemos constatado que la metamorfosis supuso para Abe una vía para explorar conflictos existencialistas de una manera más sugerente, libre y creativa que a través de novelas filosóficas. Hemos analizado que el estilo de sus cuentos de metamorfosis se vuelve menos denso y críptico (desaparecen, por ejemplo, términos y reflexiones filosóficas) en comparación con su novela *En la señal al final del camino* (1948) o los cuentos que hemos identificado como de transición. Remarcamos también la evolución que se aprecia en este sentido entre las dos versiones de *Dendrocacalia*. A partir de los cuentos de metamorfosis, las obras de Abe se hacen más accesibles, pero eso no implica que se simplifiquen las tramas o que los temas se representen de una manera más directa: Abe pareció encontrar en los recursos fantásticos y vanguardistas el modo de provocar al lector para que él mismo buscara las respuestas a problemas tan complejos como la conformación de la identidad o la angustia que supone enfrentarse al sentimiento de irrealidad que provoca haber perdido la seguridad ontológica tras descubrir que las convenciones sociales no son más que rutinas vacías. Un caso claro de esto es la potente metáfora que representa el vacío que siente S. Karma en el pecho el día que su nombre desaparece de todos sus objetos y descubre que su tarjeta de visita le ha arrebatado su trabajo y su vida.

Y una vez más encontramos puntos de unión entre los tres grandes ejes que vertebran nuestro análisis. En este caso, la angustia que experimentan los personajes que se enfrentan a conflictos existenciales es la misma angustia metafísica que sienten los que se dan cuenta de que el mundo es un lugar absurdo, carente de certezas. La desesperación de Komon, que intenta oponerse a la tiranía de Zeus y de sus harpías, o la amarga resignación del hombre que no entiende por qué todos tienen casa menos él y termina convirtiéndose en un capullo, son dos ejemplos de ello. Heidegger, a quien Abe leyó con atención, estaba convencido de que el hombre está solo y abandonado y de que todo es vano y absurdo y esto parece ser lo que descubren los personajes que se transforman.

Estas tres perspectivas tienen además otra característica común en cuanto a su razón de ser, que es la intención última de explorar la realidad en busca de nuevos significados. Ese espíritu es precisamente el que motivó a Abe a convertirse en escritor. Hemos

señalado en el Capítulo 3 que el deseo de conocer la verdad lo llevó a leer autores existencialistas y que fue este mismo empeño el que más tarde lo empujó a escribir. Tanto el género neofantástico, que pretende acceder a esa realidad que no vemos a simple vista, como el arte vanguardista, que propone una nueva mirada rompedora para tratar de conciliar los elementos en principio antagónicos en una nueva surrealidad, o el pensamiento existencialista, que trata de promover una conciencia crítica coherente con la condición del ser humano en tanto que existencia abocada a la nada, están unidos por esta voluntad de indagar, que Abe conjugó en sus relatos de metamorfosis.

Abe enlazó en sus relatos de metamorfosis sus preocupaciones existencialistas con sus inquietudes artísticas y expresó su búsqueda en torno a cuestiones como la angustia o la identidad en términos no tan realistas o descriptivos como cabría esperar de un pensador que postula la fenomenología, sino de una manera mucho más libre y experimental. Podríamos decir que imprimió al pincel o a la pluma de un surrealista, abierto a las asociaciones más sorprendentes o absurdas, la observación intuitiva propia de la fenomenología, que persigue encontrar la esencia del yo, aunque eso suponga toparse con la inevitable nada. Para Abe, la aproximación a la realidad de existencialistas y surrealistas eran terrenos colindantes, como expresó en su ensayo titulado “Rilke” (que hemos citado en 3.3.2): “Rilke me hizo experimentar la muerte del alma y, desde la técnica de mirar a través de los ojos de un muerto al surrealismo había un trayecto relativamente corto” (pp. 153-154). Asimismo, como partidario de lo que él denominó el “existencialismo social”, reunió la búsqueda existencialista con sus convicciones políticas, que consideraba compatibles y complementarias. Así lo expresó en la “Tertulia de la Generación 20: Acerca de los temas del siglo”, donde declaró: “El método cognitivo existencial tiene necesariamente puntos en común con el comunismo, el pragmatismo y el existencialismo” (p. 73), y en sus cuentos de metamorfosis, en los que personajes oprimidos o alienados por su situación social se enfrentan a dilemas que ponen en riesgo su identidad.

Por último, si bien no hemos analizado de manera exhaustiva la producción posterior a *La mujer de la arena* (1962), que muchos críticos consideran la novela que supone el nuevo cambio de Abe hacia su etapa de madurez como escritor, sí podemos apuntar que

en los cuentos de metamorfosis hay elementos que reaparecerán más adelante. Este hecho corrobora, por un lado, la hipótesis inicial de situar estos cuentos en una etapa decisiva del autor, en plena búsqueda artística, y sugiere que encontró en ellos soluciones o fórmulas que consideró acertadas. Todo esto nos permite identificar sus cuentos de metamorfosis como el primer paso hacia el asentamiento de su universo literario. Nos referimos, en primer lugar, al cambio en su estilo narrativo, que evolucionó a una escritura menos filosófica y más literaria; sin dejar de ser analítica, se volvió más abstracta o metafórica y, en ocasiones, alegórica. Y nos referimos también al uso de presencias fantásticas o sobrenaturales en contextos que se enmarcan en el mundo real que podemos encontrar, entre otros, en su aclamada obra de teatro *Aquí está el fantasma* (1958), o en novelas como *El mapa calcinado* (1967), cuyo narrador, un detective, parece transformarse en el desaparecido al que trata de encontrar o, de una manera más secundaria, en *Encuentros secretos* (1977) en la que se refieren a una mujer que sufría una enfermedad de metamorfosis¹. En sus obras posteriores vemos que Abe no abandonó los recursos vanguardistas, fantásticos o absurdos, si bien estos aparecen de una manera menos protagonista o, podríamos decir, menos radical, fruto quizá de una escritura más sosegada en la que asistimos a un nuevo equilibrio entre los elementos fantásticos y realistas y en la que estos elementos que hemos analizado se combinan con otros métodos como el reportaje o las tramas de ciencia ficción. En este sentido, nuestra investigación podría ser una base para futuras indagaciones que identifiquen de una manera más precisa estos elementos en el resto de las obras de Abe².

Nos gustaría cerrar esta tesis con el fragmento final de *El crimen del señor S. Karma*, porque podemos reconocer en estas líneas muchos de los aspectos que hemos analizado. En primer lugar, la metamorfosis, el elemento irreal, se enmarca en un contexto de realidad normal. En segundo lugar, la descripción del proceso de metamorfosis evoca con crudeza una poderosa imagen que impacta al lector. Quizá por este potencial estético y visual es uno de los episodios que se decidió acompañar de una ilustración de

¹ Es pertinente señalar asimismo que algunos cuentos de metamorfosis los reescribió como obras de teatro, como fue el caso de *El hombre que se convirtió en palo* (棒になった男, 1969), entre otros.

² La exploración de cuestiones existencialistas tampoco la abandonó nunca. Su preocupación por el yo y la identidad desembocó, como hemos señalado, en indagar en la problemática del otro.

Katsuragawa y es un bello ejemplo de colaboración entre las dos disciplinas artísticas. Por último, el juego con la voz narrativa, otro de los rasgos estilísticos propios de Abe que hemos comentado, enfatiza el conflicto en torno a la crisis de identidad del personaje.

Lo dejaron solo. Apoyó el codo para levantar su cuerpo cansado. Entonces sintió una extraña rigidez por todo su cuerpo difícil de describir. Era como si algo duro lo agarrotara desde el interior.

En seguida se dio cuenta de que era la pared que crecía en la llanura de su pecho. Seguramente la pared estaba agrandándose y llenándolo por dentro.

Estiró el cuello y pudo verse reflejado en el cristal de la ventana. Ya no tenía forma humana, sus extremidades y su cuello avanzaban cada una en una dirección sobre una gruesa tabla rectangular.

Poco después sus extremidades y su cuello se extendían como la piel de un conejo puesta sobre una tabla de curtir y finalmente todo su cuerpo se transformó en una pared.

*

Una llanura hasta donde alcanza mi vista.

En medio de ella, yo soy una pared que, serena, crece sin fin.



ただひとり、彼に残されて、彼は疲れた体を起こそうと肘をつきました。と、全身に、なんとも形容しがたい奇妙なこわばりを感じました。何か、固いものが、体の内側からつつぱっているような具合でした。

彼はすぐに、それが胸の中の曠野で成長している壁のせいだと気づきました。壁が大きくなって体の中いっぱいになっているにちがいありませんでした。

首をもたげると、窓ガラスに自分の姿が映って見えました。もう人間の姿ではなく、四角な厚手の板に手足と首がばらばらに、勝手な方向に向かってつき出されているのでした。

やがて、その手足や首もなめし板にはりつけられた兎の皮のようにひきのばされて、ついには彼の全身が一枚の壁そのものに変形してしまっているのです。

*

見渡すかぎりの曠野です。

その中でぼくは静かに果てしなく成長してゆく壁なのです。

ANEXO: CRONOLOGÍA¹

1924		Nació el 7 de marzo en Tokio con el nombre de Abe Kimifusa (安部公房).
1925	1 año	Su familia se trasladó a Manchuria.
1936	12 años	Se graduó de la escuela primaria e ingresó en la escuela secundaria. Leyó la antología de literatura mundial de la editorial Shinchōsha (世界文学全集) y la antología de teatro contemporáneo de la editorial Daiichi Shobō (近代劇全集).
1940	16 años	Ingresó en el Instituto Seijō de Tokio. Destacó en matemáticas y siguió leyendo literatura. Ese invierno enfermó de tuberculosis en los entrenamientos militares.
1943	19 años	Se graduó del instituto e ingresó en la Facultad de Medicina de la Universidad de Tokio.
1944	20 años	Regresó a Manchuria ante los rumores de derrota.
1945	21 años	De vuelta en Manchuria, ayudó a su padre. Se interesó por el existencialismo. En invierno falleció su padre de tifus.
1946	22 años	Su familia se ganó la vida produciendo sidra. A finales de año salió definitivamente de Manchuria con su familia.
1947	23 años	Pasó unos meses en Hokkaido con su familia. Se trasladó a Tokio para terminar sus estudios de medicina. Conoció a Yamada Machiko y se casaron poco después. Se intensificó su interés en las vanguardias. En mayo asistió a la primera reunión de lo que después sería <i>Yoru no kai</i> . A partir de otoño participó en las reuniones preparativas que más tarde resultarían en la formación de <i>Seiki no kai</i> . Le presentó el manuscrito de <i>En la señal al final del camino</i> a su profesor Abe Rokurō. Conoció a Haniya Yutaka. Se autofinanció la edición de su <i>Poemario sin título</i> .
1948	24 años	Este año, continuó asistiendo a las reuniones de <i>Yoru no kai</i> en el bar <i>Mon Ami</i> . En mayo se celebró la reunión “Tertulia de la Generación 20: Acerca de los temas del siglo”. En julio publicó <i>Para la noche sin nombre</i> . En octubre publicó <i>En la señal al final del camino</i> .

¹ Hemos obtenido los datos de las cronologías de los libros de Toba (鳥羽, 2007, pp. 295-324) y del álbum dedicado a Abe de la serie *Shinchō Nihon Bungaku Album* (新潮日本文学アルバム) (pp. 104-106).

		<p>Desde este año colaboró con la revista <i>Sōgō Bunka</i> (綜合文化) (de la editorial 真善美社) y en junio se hizo miembro de la revista <i>Kindai Bungaku</i> (近代文学).</p> <p>En octubre se graduó de Medicina en la Universidad de Tokio.</p>
1949	25 años	<p>Comenzó a acercarse al pensamiento comunista.</p> <p>En marzo se publicó el primer número de <i>Seiki News</i> (世紀ニュース), revista asociada al grupo <i>Seiki no kai</i>, que se integró en el grupo <i>Avantgarde Geijutsu Kenkyūkai</i> en abril.</p> <p>Se crearon las secciones de poesía y pintura de <i>Seiki no kai</i>.</p> <p>En abril y agosto, publicó las dos versiones de <i>Dendrocacalia</i>.</p> <p>Katsuragawa Hiroshi le mostró a Abe la revista sobre España que aparecerá en <i>El crimen del señor S. Karma</i>.</p>
1950	26 años	<p>Este año, Katsuragawa y Abe se vieron muy a menudo.</p> <p>En febrero Abe conoció a Teshigahara Hiroshi, que entró en <i>Seiki no kai</i>.</p> <p>En marzo terminó de escribir <i>El crimen del señor S. Karma</i> y en mayo, <i>El tanuki de la Torre de Babel</i>.</p> <p>En una carta de abril a Nakano Hajimu (中埜肇) expresó su proximidad al marxismo. Aunque en unas notas de mayo se mostró crítico con Marx y el comunismo.</p> <p>De septiembre a diciembre Abe, Katsuragawa, Teshigahara, Seigi y otros editaron los panfletos mimeografiados <i>Seikigun</i> (世紀群).</p> <p>En noviembre publicó <i>Capullo rojo</i>, <i>La inundación</i> y <i>La tiza mágica</i>.</p>
1951	27 años	<p>En febrero publicó <i>El crimen del señor S. Karma</i> en <i>Kindai Bungaku</i> (sin ilustraciones).</p> <p>En marzo solicitó el ingreso en el Partido Comunista y entró como militante en mayo, junto con Katsuragawa y Teshigahara.</p> <p>En abril ganó el Premio de Literatura de Posguerra por <i>Capullo rojo</i>.</p> <p>En mayo publicó <i>El tanuki de la Torre de Babel</i> en <i>Ningen</i> (con las ilustraciones de Katsuragawa) y <i>La pared</i> en la editorial Getsuyō Shobō (con la portada de Teshigahara y las ilustraciones de Katsuragawa).</p> <p>En primavera comenzó su actividad el colectivo cultural <i>Shimo Maruko Bunka Shūdan</i>.</p> <p>En junio se fundó el colectivo cultural <i>Jinmin Geijutsu Shūdan</i> (人民芸術集団).</p> <p>En julio ganó el Premio Akutagawa por <i>La pared</i>.</p> <p>En octubre publicó <i>Vida de un poeta</i>.</p>
1952	28 años	<p>Comenzó a interesarse por la literatura documental y fundó, junto con otros artistas, el grupo <i>Genzai no kai</i>.</p>

		<p>En mayo presenció el “Incidente 5-30” de Shinjuku.</p> <p>En junio publicó <i>La trampa de Plutón</i>.</p> <p>En septiembre participó en la reunión para preparar la Conferencia para la Paz en Asia Pacífico (アジア太平洋地域平和会議).</p> <p>En diciembre publicó <i>El juicio de Esopo</i>.</p>
1953	29 años	<p>Participó en tertulias sobre la literatura democrática organizadas por <i>Jinmin Bungaku</i>.</p> <p>Participó en actos de apoyo a la lucha obrera y en actividades organizadas por el colectivo cultural <i>Shimo Maruko Bunka Shūdan</i>.</p> <p>En octubre terminó de escribir el guion de la película <i>La habitación de gruesas paredes</i> (壁あつき部屋), que dirigió Kobayashi Masaki en 1956 y que trata el tema de los juicios de guerra.</p>
1954	30 años	<p>En febrero nació su hija Neri.</p> <p>En febrero publicó su novela <i>La Liga del Hambre</i> (飢餓同盟).</p> <p>Participó en tertulias sobre literatura democrática organizadas por <i>Shin Nihon Bungaku</i> (新日本文学).</p> <p>Siguió participando en las reuniones de <i>Genzai no kai</i>.</p>
1955	31 años	<p>En marzo se representó su obra de teatro <i>Uniformes</i>.</p> <p>En abril publicó <i>El palo</i>.</p> <p>En junio se representó <i>La caza del esclavo</i> y en septiembre publicó <i>Barco de alta velocidad, Uniformes y La caza del esclavo</i>.</p> <p>Siguió vinculado a actividades relacionadas con el reportaje y participando en las reuniones de <i>Genzai no kai</i>.</p>
1956	32 años	<p>Este año intentó adaptar a musical la novela 『台風十三号始末記』 de Sugiura Minpei (杉浦明平), pero no tuvo éxito.</p> <p>De abril a junio viajó por Europa con el motivo de asistir a una convención de escritores en Checoslovaquia.</p> <p>A su vuelta escribió ensayos sobre su experiencia en Europa y ensayos críticos con el Partido Comunista japonés.</p> <p>En octubre se estrenó la película <i>La habitación de gruesas paredes</i>.</p> <p>En diciembre participó en las primeras reuniones del grupo <i>Kiroku Geijutsu no kai</i> (Artes Documentales) (記録芸術の会).</p> <p>En diciembre publicó <i>La invención de R-62</i>.</p>
1957	33 años	<p>En abril publicó su novela <i>Las bestias se dirigen a su patria</i>.</p> <p>En mayo participó en la primera reunión del grupo <i>Kiroku Geijutsu no kai</i> y en los meses siguientes, a las sucesivas reuniones.</p>

		<p>En noviembre se emitió la radionovela <i>El hombre que se convirtió en palo</i>. Obtuvo con ella el Premio al Fomento de las Artes (芸術祭奨励賞, otorgado por el Ministerio de Cultura de Japón).</p>
1958	34 años	<p>Entre junio y julio se representó su obra de teatro <i>Aquí está el fantasma</i>.</p> <p>Entre julio y marzo de 1959 se publicó por entregas <i>La Cuarta Edad Interglaciario</i> en la revista <i>Sekai</i> (世界).</p> <p>En diciembre su obra <i>Aquí está el fantasma</i> fue galardonada con el Premio de Teatro Kishidan (岸田演劇賞, otorgado por la Editorial Shinchōsha).</p> <p>Siguió participando en las reuniones del grupo <i>Kiroku Geijutsu no kai</i>.</p>
1959	35 años	<p>En junio se publicó <i>Aquí está el fantasma</i>.</p> <p>En noviembre NHK emitió su serie de televisión <i>Eclipse de Japón</i> 「日本の日蝕」. La serie obtuvo el Premio al Fomento de las Artes (芸術祭奨励賞).</p> <p>Siguió participando en las reuniones del grupo <i>Kiroku Geijutsu no kai</i>.</p>
1960	36 años	<p>En junio publicó su novela 『石の目』.</p> <p>En septiembre publicó en la revista <i>Bungakukai</i> (文学界) su relato 「チチンデラ・ヤパナ」, que fue el antecedente de su novela <i>La mujer de la arena</i>.</p> <p>Siguió participando en las reuniones del grupo <i>Kiroku Geijutsu no kai</i>.</p> <p>En noviembre y diciembre participó como editor en la publicación de la revista <i>Gendai Geijutsu (Arte Contemporáneo)</i> (現代芸術), centrada en el arte documental.</p>

BIBLIOGRAFÍA

1. Cuentos de metamorfosis analizados:

- (Abril 1949) (2009)¹ *Dendrocacalia* 「デンドロカカリヤ」 『安部公房全集 第二卷』 (pp. 234-254) 東京: 新潮社
- (Agosto 1949) (1972) *Dendrocacalia* 「デンドロカカリヤ」 『安部公房全作品 第一卷』 (pp. 243-261) 東京: 新潮社
- (1949) (2009) *La fuga de los sueños* 「夢の逃亡」 『安部公房全集 第二卷』 (pp. 296-326) 東京: 新潮社
- (1949) (2009) *Capullo rojo* 「赤い繭」 『安部公房全集 第二卷』 (pp. 429-509) 東京: 新潮社
- (1949) (2013) *La tiza mágica* 「魔法のチョーク」 『壁』 (pp. 232-250) 東京: 新潮文庫
- (1949) (2013) *La inundación* 「洪水」 『壁』 (pp. 225-231) 東京: 新潮文庫
- (1951) (1972) *El crimen del señor S. Karma* 「S・カルマ氏の犯罪」 『安部公房全作品 第二卷』 (pp. 7-84) 東京: 新潮社
- (1951) (1972) *El tanuki de la Torre de Babel* 「バベルの塔の狸」 『安部公房全作品 第二卷』 (pp. 84-126) 東京: 新潮社
- (1951) (2009) *Vida de un poeta* 「詩人の生涯」 『安部公房全集 第三卷』 (pp. 74-83) 東京: 新潮社

¹ Se indica primero el año en que se publicó originalmente, cuando se conozca. El segundo año es el de la edición que se ha consultado.

- (1955) (1972) *El palo* 「棒」 『安部公房全作品 第五卷』 (pp. 229-236) 東京: 新潮社

2. Referencias en español, inglés o francés:

- Abe, K. (2015). *El mapa calcinado*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. (Traducción de Ryukichi Terao).
- Abe, K. (2014). *Encuentros secretos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. (Traducción de Ryukichi Terao).
- Abe, K. (2012). *El hombre caja*. Madrid: Siruela. (Traducción de Ryukichi Terao).
- Abe, K. (2011). *Historia de las pulgas que viajaron a la luna (y otros cuentos de ficción científica)*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. (Traducción de Ryukichi Terao).
- Abe, K. (2010). *Idéntico al ser humano*. Barcelona: Candaya. (Traducción de Ryukichi Terao).
- Abe, K. (2007). *El rostro ajeno*. Madrid: Siruela. (Traducción de Fernando Rodríguez-Izquierdo).
- Abe, K. (2004). *La mujer de la arena*. Madrid: Siruela. (Traducción de Kazuya Sakai).
- Alazraki, J. (1983) *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos.
- Alazraki, J. (2001). ¿Qué es lo neofantástico? En (Roas, D.) *Teorías de lo fantástico*. (pp. 265-282) Madrid: Arco Libros.
- Alonso-Fueyo, S. (1949) *Existencialismo y existencialistas*. Valencia: Editorial Guerri.
- Ashton, D. (1997). *The delicate thread. Teshigahara's life in art*. Tokio: Kodansha.
- Bozzeto, R. (2001). ¿Un discurso de lo fantástico? En (Roas, D.) *Teorías de lo fantástico*. (pp. 223-242) Madrid: Arco Libros.
- Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta. (Traducción de Aldo Pellegrini).
- Cabañas, P. (2000). *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró*. Madrid: Electa.

- Campra, R. (2008). Territorios de la ficción. En *Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- Camus, A. (1953). *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada. (Traducción de Luis Echávarri).
- Chavot, P. (2001). *L'ABCdaire du Surréalisme*. Paris: Flammarion.
- Cuesta Abad, J. M. y Vega, A. (2018). *La Novela Elegía. Lo decible y lo indecible en Rilke*. Madrid: Siruela.
- Díaz Márquez, L. (1984). *Teoría del Género Literario*. Madrid: Partenón.
- Dörr Zegers, O. (2001). Prólogo. En *Las elegías del Duino y otros poemas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Dower, J. (1999). *Embracing Defeat. Japan in the Wake of World War II*. W. W. New York: Northon and Company / The New Press.
- Esslin, M. (1966). *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral.
- Fernández, T. (2001). Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica. En (Roas, D.). *Teorías de lo fantástico*. (pp. 296-297). Madrid: Arco Libros.
- Giddens, A. (1995). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Ediciones Península.
- Hardin, Nancy S. y Abé, K. (1974). *An Interview with Abé Kobo*. Contemporary Literature, Vol. 15, No. 4. University of Wisconsin Press, pp. 439-456.
- Jiménez, J. (2013). *El surrealismo y el sueño*. Museo Thyssen-Bornemisza.
- Laing, R. (1975). *El yo dividido. Un estudio sobre la salud y la enfermedad*. Fondo de Cultura Económica.
- Lloyd, A. (2014) La mirada sartriana: el poder y la otredad en *El ser y la nada, La náusea y Huis Clos*. *Letras*, 55, pp. 113-128.
- Lozoya, J.A. y Kerber Palma, V. (2011). Japón contemporáneo. En Tanaka, M. (Coord.) *Historia mínima de Japón*. El Colegio de México. (Hemos consultado la versión electrónica).
- Marx, K. *El capital*. Luarna. (Hemos consultado la versión online gratuita). <http://www.ataun.eus/bibliotecagratis/Cl%C3%A1sicos%20en%20Espa%C3%B1ol/Karl%20Marx/El%20capital%20I.pdf>
- Miyamoto, Y. (2017). *Una flor*. Gijón: Satori. (Traducción de Hiroko Hamada y Virginia Meza).

- Murakami, F. (1996). Rinjin and tanin – Abe Kōbō. En (Murakami, F.) *Ideology and Narrative in Modern Japanese Literature* (pp. 52-62). Assen: Van Gorcum.
- Ortolani, B. (1990). *The Japanese Theatre. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. New Jersey: Princeton University Press.
- Quartucci, G. (1979). Los comienzos de la búsqueda. La etapa inicial de la narrativa de Abe Kobo. *Estudios de Asia y África XIV: 3*. (pp. 493-504). El Colegio de México.
- Quartucci, G. (1982). *Abe Kobo y la narrativa japonesa de posguerra*. El Colegio de México.
- Rilke, R. M. (2001). *Las elegías del Duino y otros poemas*. (Traducción, prólogo, notas y comentarios de Otto Dörr Zegers). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Roas, D. (2001). La amenaza de lo fantástico. En (Roas, D.). *Teorías de lo fantástico*. (pp. 7-44). Arco Libros, Madrid,
- Sakai, K. (1968). *Japón: hacia una nueva literatura*. El Colegio de México: Centro de Estudios Orientales. México D. F.
- Sakai, K. (1958). La literatura japonesa de post-guerra y la posición de Hiroshi Noma. En (Noma. H.) *El gran vacío*, Buenos Aires: Goyanarte.
- Sartre, J. P. (1984). *La Náusea*. Madrid: Alianza Editorial. (Traducción de Aurora Bernardez).
- Schaeffer, JM. (2006): *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal.
- Serra, E. (1978), *Tipología del cuento literario. Textos hispanoamericanos*. Madrid: Cupsa.
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la Literatura Fantástica*, México D. F.: Premia.
- Torres Rabassa, G. (2015). «Otra manera de mirar». Género fantástico y literatura del absurdo: hacia una impugnación del orden de lo real. *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, Vol. III, (pp.185-205).
- Verneaux, R. (1952). *Lecciones sobre existencialismo*. Buenos Aires: Club de Lectores.

3. Referencias en japonés

Novelas o relatos de Abe Kōbō

- (1948) (1995)² 『<真善美社版> 終りし道の標べに』 東京: 講談社
- (1948) (2009) 『名もなきの夜のために』 『安部公房全集 第一巻』 (pp. 486-558) 東京: 新潮社
- (1957) (1972) 『けものたちは故郷をめざす』 『安部公房全作品 第三巻』 (pp. 141-291) 東京: 新潮社
- (1957) (2009) 「棒になった男」 『安部公房全集 第巻』 (pp. 465-475) 東京: 新潮社
- (1958-1959) (1972) 『第四間氷期』 『安部公房全作品 第四巻』 (pp. 5-172) 東京: 新潮社
- (1965) (1972) 『終わりし道の標べに』 『安部公房全作品 第一巻』 (pp. 1-110) 東京: 新潮社
- (1969) (1972) 「棒になった男」 『安部公房全作品 第十一巻』 (pp. 220-234) 東京: 新潮社

Ensayos y tertulias de Abe Kōbō

- (1948) (2009) “Tertulia de la Generación 20: Acerca de los temas del siglo” 「二十代座談会 世紀の課題について」 『安部公房全集 第二十二巻』 (pp. 59-75) 東京: 新潮社
- (1949) (1976) “Crítica del surrealismo” 「シュールリアリズム批判」 『安部公房全作品 第十三巻』 (pp. 148-156) 東京: 新潮社

² Se indica primero el año en que se publicó originalmente, cuando se conozca. El segundo año es el de la edición que se ha consultado.

- (1949) (2009) “¡La revolución en el arte debe ser el arte de la revolución!” 「「革命の芸術」は「芸術の革命」でなければならぬ！」『安部公房全集 第三卷』 (p. 268) 東京: 新潮社
- (1951) (2009) “Las transformaciones de Picasso” 「ピカソの変貌」 『安部公房全集 第三卷』 (pp. 54-57) 東京: 新潮社
- (1952) (2009) “La realidad de Picasso” 「ピカソのリアリティ」 『安部公房全集 第三卷』 (pp. 172-175) 東京: 新潮社
- (1952) (2009) “Los temas de la literatura vanguardista” 「アヴァンギャルド文学の課題」 『安部公房全集 第三卷』 (pp. 198-200) 東京: 新潮社
- (1952) (2009) “Mi teoría sobre el método de la novela” 「僕の小説方法論」 『安部公房全集 第三卷』 (pp. 177-180) 東京: 新潮社
- (1952) (2009) “Un asunto urgente: los literatos de hoy” 「切実なもの-今日の文学者」 『安部公房全集 第三卷』 (pp. 260-273) 東京: 新潮社
- (1954) (2009) “¿Qué quiero escribir?” 「何を書きたいかー戦後作家の場合」 『安部公房全集 第四卷』 (pp. 348-358) 東京: 新潮社
- (1954) (2009) “Mi novelística” 「私の小説観」 『安部公房全集 第四卷』 (pp. 282-284) 東京: 新潮社
- (1954) (2009) “Qué quiero escribir” 「何を書きたいかー戦後作家の場合」 『安部公房全集 第四卷』 (pp. 348-358) 東京: 新潮社
- (1955) (1976) “Aparición de un muerto” 「死人の登場」 『安部公房全作品第十三卷』 (pp. 223-226) 東京: 新潮社
- (1957) (2009) “Hard-boiled- El ojo de la realidad” 「ハード・ボイルドー現在の目」 『安部公房全集 第七卷』 (pp. 21-25) 東京: 新潮社

- (1958) (2009) “La revolución del arte: los temas de la Literatura Contemporánea”
「芸術の革命—現代文学の課題」『安部公房全集 第九巻』(pp.247-260)
東京: 新潮社
- (1959) (1976): “La vanguardia” 「アヴァンギャルド」『安部公房全作品 第十五巻』(pp. 232-236) 東京: 新潮社
- (1959) (1976) “Nueva aparición de un muerto” 「死人再登場」 『安部公房全作品 第十三巻』(pp. 227-229) 東京: 新潮社
- (1961) (2009) “Literatura de hipótesis” 「仮説の文学」 『安部公房全集 第十五巻』(pp. 237-238) 東京: 新潮社
- (1961) (2009) “El antimundo del fin del universo” 「宇宙の果ての反世界」
『安部公房全集 第十五巻』(pp. 181-182) 東京: 新潮社
- (1963) (2009) “La ciencia ficción para mí” 「ぼくの SF 観」『安部公房全集 第十七巻』(pp. 288-289) 東京: 新潮社
- (1966) (2009) “Cómo escribir la actualidad” 「現代をどう書くか」 『安部公房全集 第二十巻』(pp. 338-362) 東京: 新潮社
- (1966) (1976) “Escribir con una goma de borrar” 「消しゴムで書く」 『安部公房全作品 第十五巻』(pp. 61-67) 東京: 新潮社
- (1966 o 1967) (1976) “Sobre las ciudades” 「都市について」 『安部公房全作品 第十五巻』(pp. 117-120) 東京: 新潮社
- (1968) (2009) “Hablando sobre mi literatura” 「私の文学を語る」『安部公房全集 第二十二巻』(pp. 38-51) 東京: 新潮社
- (1968) (1976) “Rilke” 「リルケ」 『安部公房全作品 第十五巻』(pp. 151-154) 東京: 新潮社

- (1968) (2009) “Epílogo. *La fuga de los sueños*” 「後記—『夢の逃亡』」『安部公房全集 第二十二巻』 (p. 37) 東京: 新潮社
- (1969) (2009) “Apuntes. *La tiza mágica*” 「覚え書—『魔法のチョーク』」『安部公房全集 第二十二巻』 (p. 446) 東京: 新潮社
- (1972) (1976) “El lugar al que tampoco viene Godot” 「ゴドーも来ない場所」『安部公房全作品 第十五巻』 (pp. 96-98) 東京: 新潮社
- (1976) (2009) “Notas sobre estética experimental – un experimento con los efectos del LSD” 「実験美学ノート-「LSD」服用実験をみて」『安部公房全作品 第十五巻』 (pp. 76-80) 東京: 新潮社
- (1980) (2009) “La vida de Kafka” 「カフカの生命」『安部公房全集 第二十七巻』 (pp. 59-66) 東京: 新潮社

Resto de autores

- 安部ねり (2011) 『安部公房 The Biography of Kobo Abe』 東京: 新潮社
- 足立元 (2014) 「大正時代・戦前」、山下裕二 (監修)、高岸輝 (監修) 『日本美術史 JAPANESE ART HISTORY』 東京: 美術出版ライブラリー
- 坂口安吾 (2013) 『墮落論』 東京: 角川文庫
- 安藤宏 (2016) 『日本近代小説史』 東京: 中央公論新社
- 磯貝英夫 (1980) 「新感覚派の登場」『大正の文学 近代文学史 2』 (pp. 255-260). 東京: 有斐閣選書
- 磯貝英夫 (1972) 「新感覚派から芸術派へ」『昭和の文学 近代文学史 2』 (pp. 34-40). 東京: 有斐閣選書

- 呉美姪 (Oh, Mijung) (2009) 『安部公房の〈戦後〉植民地経験と初期テキストをめぐって』 東京: クレイン
- キーン・ドナルド (2013) 「解説」『燃え尽きた地図』 東京: 新潮文庫
- 佐々木基一 (2013) 「解説」『壁』 (pp. 259-265) 東京: 新潮文庫
- 成相肇 (2014) 「戦後・現代」、山下裕二 (監修)、高岸輝 (監修) 『日本美術史 JAPANESE ART HISTORY』 東京: 美術出版ライブラリー
- 瀬木慎一 (2000) 『日本の前衛 1945-1999』 生活の友社
- 祖父江昭二 (1972) 「プロレタリア文学運動の展開」『昭和の文学 近代文学史 2』 (pp. 10-20). 東京: 有斐閣選書
- 高野斗志美 (1994) 「評伝 安部公房」『新潮日本文学アルバム 安部公房』 (pp. 2-96). 東京: 新潮社
- 高橋龍夫 (2004) 「「赤い繭」論 占領下における実存的方法」『専修国文』第 75 号, pp. 39-58
- 竹前栄治 (2002) 『占領戦後史』 東京: 岩波現代書店
- 竹盛天雄 (1981) 「戦後文学の様相」『日本文学研究資料叢書 昭和の文学』 (pp. 284-297). 東京: 有精堂出版
- 鳥羽耕史 (2003) 「安部公房の戦後一真善美社から〈世紀の会〉へ」『国文学』第 48 卷 5 号, pp. 32-38
- 鳥羽耕史 (2007) 『運動体・安部公房』 東京: 一葉社
- 日本怪異妖怪大辞典 (2013) 東京: 堂出版
- 日本国語大辞典 (2001) 東京: 小学館
- 花田清輝 (2008) 「楳円ーヴィヨン」『復興期の精神』 (pp. 217-223). 東京: 講談社文芸文庫

- 花田清輝 (2008) 「変形譚-ゲーテ」『復興期の精神』 (pp. 227-238) 東京: 講談社文芸文庫.
- 分銅淳作 (1980) 「初期プロレタリア文学」『大正の文学 近代文学史 2』 (pp.239-246) 東京: 有斐閣選書
- 古林尚 (1972) 「昭和二〇年代の文学」『昭和の文学 近代文学史 2』 (pp. 227-264) 東京: 有斐閣選書
- 本多秋五 (1978) 「変貌の作家安部公房」『作家の世界 安部公房』 (pp. 55-70) 東京: 番町書房
- 柳田泉[著] (1996) 『日本文学史 第十三巻』 東京: 岩波講座
- リービ英雄 (1995) 「解説」 <真善美社版> 『終りし道の標べに』 (pp. 227-238) 東京: 講談社
- 渡邊正彦 (1999) 『近代文学の分身像』 東京: 角川書店