

El Colegio de México
Centro de Estudios de Asia y África

La representación de la muerte en la obra
de Ōe Kenzaburō y Juan Rulfo

Tesis presentada por
Marcos Hiram Ruvalcaba Ordóñez para optar al grado de
MAESTRIA EN ESTUDIOS DE ASIA Y AFRICA
ESPECIALIDAD JAPÓN

Director: Aaron L. Rosenberg

Ciudad de México, 2017

*A Luis Gómez,
para que nos mande
el hilo de la araña*

“Los demonios que en mí permanecen
son como los de Pedro Páramo.”
Ōe Kenzaburō

“Los chinos aprendieron estas cosas
(la atmósfera latinoamericana de las poblaciones pequeñas
expresada en *Pedro Páramo*) y escribieron la historia
de estas pequeñas villas y sus mitos. En cuanto a mí,
mis trabajos tienen lugar también en una villa pequeña
de la isla de Shikoku, de donde soy nativo.
Así que también aprendí de *Pedro Páramo*.”
Ōe Kenzaburō

Índice

Agradecimientos	5
Resumen	7
Abstract.....	8
Introducción	9
1. Antecedentes.....	21
1.1 Literatura	22
1.1.1 La novela del yo.....	22
1.1.2 Rulfo y la novela de la Revolución	27
1.2 La muerte en la cultura.....	31
1.3 La tierra de los muertos	44
2. Muerte y paternidad.....	52
2.1 El hijo Hikari.....	53
2.2 Ōe Kenzaburō: La muerte como purificación	56
2.3 Juan Rulfo: la muerte como condena.....	67
3. La muerte y la tierra	77
3.1 La noción del espacio en la literatura	79
3.2 Muerte y resurrección: el mito de la aldea del bosque	85
3.3 Comala, infierno en la tierra	100
3.3.1 Almas en pena.....	103
Conclusiones	114
Referencias	119

Agradecimientos

El resultado de esta tesis no hubiera podido alcanzarse de no haber sido por el apoyo de mis profesores de la Maestría. A los profesores de mi área, un especial agradecimiento: a Yoshie Aiwahara y a Satomi Miura, les agradezco su aportación lingüística, así como sus lecturas y consejos en la tesis. A Michiko Tanaka, la recomendación de numerosas fuentes bibliográficas, que fueron importantes fuentes de información. A Amaury García Rodríguez sus numerosas aportaciones sobre la cultura del periodo Edo, pieza fundamental para el desarrollo de la literatura japonesa, cuyos temas figuran en esta tesis y en muchos otros trabajos realizados en el periodo que cubrió la maestría. Esencial también fue el trabajo de Guillermo Quartucci, por sus clases de literatura fantástica, y sus numerosas lecturas de la cultura y el imaginario japonés, que enriquecieron esta tesis así como fortalecieron mi visión como estudioso de las letras japonesas.

Importante agradecimiento también para el maestro Aaron Louis Rosenberg, cuyas constantes revisiones facilitaron en todo momento el proceso de redacción. De igual modo, es importante reconocer las aportaciones de sus clases de literatura, impartidas junto con Adrián Muñoz. Aprovecho este espacio además para reconocer la labor del profesor Luis Gómez, cuyo fallecimiento deja un hueco en los estudios asiáticos en todo el mundo, y es una pérdida irreparable para todos los que tuvimos el honor de ser sus alumnos.

Agradezco a mi familia, que vivió de cerca el proceso de esta maestría y me apoyaron en todo momento (como ha sido siempre). También y en especial a Miriam, cuyos consejos

y jalones de orejas me permitieron llevar a buen término esta tesis en el último periodo de su realización.

Finalmente, agradezco a todas aquellas instituciones que me apoyaron para realizar estancias de investigación, así como con fondos monetarios durante mi maestría. A saber, la Fundación Sasakawa y Fundación Japón, que fueron esenciales para complementar mi formación en los estudios japoneses. Es importante agradecer al Colegio de México también por su beca para terminación de tesis, de la que también resulté beneficiario, así como por la beca para la realización de un intercambio académico con la Universidad de Tsukuba. Sin estos dos apoyos, estoy seguro de que el resultado no sería el que yo deseaba. Un agradecimiento especial para el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, cuya beca fue indispensable para que concluyera mi maestría en los términos deseados.

Resumen

En Japón, el límite entre el mundo de los vivos y el de los muertos está marcado por una fina puerta de papel. Es por eso que en los textos populares es común encontrar diferentes espíritus que deambulan como personajes activos en la vida cotidiana. En México, la convivencia con la Muerte es un fenómeno reconocido, que encuentra diversas manifestaciones culturales. Éstas evidencian una relevancia concreta en la relación que se teje entre ambas cosmovisiones, y su representación en la literatura.

Esta investigación se concentra en la representación del mundo de los muertos que se encuentra en la obra de Juan Rulfo, y su relación con la de uno de los autores icónicos de Japón, Ōe Kenzaburō. El objetivo es encontrar los puntos que unen estas dos cosmovisiones, a partir de los siguientes cuestionamientos: ¿Cómo es representado el mundo de los muertos en las obras de Juan Rulfo y Ōe Kenzaburō? ¿Qué elementos tienen en común y cómo difieren ambas obras en su representación de la muerte? ¿Cuál es la función de la muerte en su literatura? Por medio de estas preguntas, pretendo desentrañar los discursos que se comparten con respecto a la representación de los espíritus, las transformaciones que sufren después de la muerte, y la forma en que conviven con los vivos, a partir de un análisis comparativo entre ambos autores.

Para llevar a cabo lo anterior analizaré tres textos. En el caso de Rulfo, la elección de *Pedro Páramo* es insoslayable, así como los cuentos “Diles que no me maten” y “No oyes ladrar los perros”. Para Ōe, analizaré las novelas *Una cuestión personal*, *Cartas a los años de nostalgia*, así como el cuento “Agüí, el monstruo del cielo”, obras en donde el concepto de la mortalidad es el motivo que da vida a la narración.

Palabras clave: Transtextualidad, representación de la muerte, espacio literario, Ōe Kenzaburō, Juan Rulfo.

Abstract

In Japan, the limit between the world of the living and the realm of the dead is marked by a thin paper screen. It is common to find different spirits dwelling as characters in popular literature depicting the daily life. In Mexico, the coexistence with Death is a well-known phenomenon, and it can be found in a wide set of cultural manifestations. This indicates a concrete relevance in the relationship intertwined between both literary worldviews, and their representation in literature. This investigation focuses in the representation of the realm of the dead found in the works of Ōe Kenzaburō, and its relationship with the work of one of the iconic authors in Mexico, Juan Rulfo.

The objective is to connect the dots that link this two views, starting from the following questions: How is the realm of the dead represented in the works of Juan Rulfo and Ōe Kenzaburō? What elements do they share and how do both literary works differ in their representation of death? What is the role of death in their literary worldview? Through this questions, I intend to fathom the discourses entangled in the representation of the spirits, the transformations these suffer after death, and the way in which they coexist with the living, by means of a comparative analysis between both authors.

To achieve this, I will analyse three texts. In Rulfo's case, the choice of Pedro Páramo is unavoidable, as well as the short stories "Tell them not to kill me" and "Do you hear the dogs barking?". For Ōe, I will analyse A Personall Matter and Letters from the Nostalgic Years, and the short story "Aghwee the Sky Monster", narrative works in which the concept of mortality is the reason that moves the narration.

Keywords: *Comparative Literature, representation of death, fictional space, Ōe Kenzaburō, Juan Rulfo*

Introducción

La muerte es uno de los temas más relevantes de la literatura. Está presente en los textos literarios más antiguos —como la epopeya de *Gilgamesh*—, en la vasta producción textual que dejaron las culturas clásicas —desde la griega hasta la egipcia—, así como en los textos sagrados de las religiones más viejas —tales como el cristianismo, judaísmo, islam, budismo y sintoísmo, entre otras—. No es posible concebir a Homero sin referirnos a sus descripciones del Hades; del mismo modo, nuestra comprensión de fenómenos como la promesa del Paraíso o el castigo del Infierno sería muy distinta si no tuviéramos como antecedente nuestra existencia mortal. La muerte fascina y perturba el espíritu del hombre, entre otras cosas por su carácter misterioso e inevitable. Por este motivo, siempre ha sido un tópico frecuente en la cultura.

Un tema de tal relevancia necesariamente encuentra ecos en diversas tradiciones, sin importar qué tan distintas sean en tiempo y espacio. Las que nos ocupan ahora, la japonesa y la mexicana —representadas por dos autores canónicos de cada eje cultural nacional—, tienen una larga historia de producciones culturales y artísticas en torno al fenómeno de la muerte, como veremos más adelante. Para este documento, concentraremos nuestro análisis en la obra de dos autores contemporáneos: el japonés Ōe Kenzaburō, y el mexicano Juan Rulfo. En la obra de ambos, la muerte sirve para darle forma tanto a tramas como a espacios

literarios específicos, conformando así un elemento indispensable para comprender el desarrollo dramático de los personajes y, en general, la producción misma del texto.

Por medio de este estudio, busco comprobar que la muerte es el tópico que da forma a las obras analizadas: a partir de la interpretación que cada autor hace del fenómeno, se establecen las relaciones entre los personajes (ambos resaltan las relaciones de paternidad), así como un espacio físico donde la muerte es, al mismo tiempo, un lugar de redención (para Óe) y un lugar de padecimiento (para Rulfo). Por otro lado, me interesa demostrar que, aunque se ha puesto en duda la relevancia que tiene la biografía en la producción literaria,¹ en el caso de Óe y Rulfo la historia personal cobra vital importancia para la construcción de sus mundos literarios; particularmente, en cuanto al papel esencial de la muerte como elemento temático en sus obras.

Realizaré el análisis a partir de los siguientes cuestionamientos: ¿cómo ambos autores utilizan los elementos propios de su identidad cultural para representar la muerte? ¿Qué papel tienen las relaciones entre los personajes, especialmente la paternidad, en la representación del fenómeno de la mortalidad? Y finalmente, ¿cómo se elabora el espacio narrativo en sus obras para favorecer la idea de la postergación de la existencia más allá de la vida? Dando respuesta a estas interrogantes, pretendo analizar la función que la muerte tiene en sus obras, así como sus repercusiones en los personajes: la muerte vista como estado de redención y como estado de padecimiento.

Antes de proceder a la descripción de las obras, conviene hacer una breve reseña biográfica de los autores. Esto cubre dos objetivos, primero, se define la relevancia de ambos en la comunidad cultural a la que pertenecen; en segundo lugar, se resaltan algunos momentos

¹ Recordemos, por ejemplo, el texto “La Mort de l’Auteur” (1967), del francés Roland Barthes, uno de los pioneros en esta idea.

de su biografía que resultarán fundamentales en nuestra exploración y entendimiento de las obras analizadas en esta tesis.

Ōe Kenzaburō [大江 健三郎], nació el 31 de enero de 1935 en la aldea de Ōse. El poblado era tan pequeño que en la actualidad no aparece en los mapas, sino que fue absorbido por la comunidad de Uchiko, en la prefectura de Ehime, Shikoku. El hecho de que Ōe haya nacido en la isla de Shikoku tiene relevancia, pues el pasado rural es un tema recurrente en su producción literaria. De igual importancia son los relatos que Ōe escuchaba, presumiblemente, de las mujeres de su familia, quienes, de acuerdo con la Nobel Media (2014), asumieron el papel de narradoras de los eventos históricos y legendarios de la comunidad.

Las mujeres del clan Ōe han asumido durante mucho tiempo el rol de contadoras de historias, y han relatado los eventos históricos de la región, incluyendo los dos levantamientos que ocurrieron en el lugar antes y después de la restauración Meiji. También han contado eventos que se acercan más a la naturaleza de la leyenda que de la historia. Estos relatos, que reflejan una cosmología única y una condición humana particular, que Ōe ha escuchado desde su infancia, lo dejaron con una marca indeleble.

Esta “marca indeleble” se evidencia constantemente, tanto en entrevistas hechas al autor por diversos medios de comunicación, o en foros académicos, como en su propia obra de ficción, pues Ōe hace continua referencia a las “historias” que le contaron durante su edad temprana.

Ōe trabajó en El Colegio de México durante seis meses, en el año de 1976. En algunas de sus novelas relata algunas de las experiencias de su estancia en la ciudad. Un ejemplo claro, que analizaremos en este trabajo, es 懐かしい年への手紙 [*Natsukashī toshi heno*

tegami] (*Cartas a los años de nostalgia*, 1987). En esta novela, Ōe dedica un capítulo completo, titulado “Tiempo de ensoñación mexicano”, a hablar sobre algunos de sus encuentros y reflexiones sobre la ciudad. Destaca, por ejemplo, su relación con Óscar Montes, íntimo amigo del escritor. Montes, quien era director del Centro de Estudios de Asia y África (en aquel entonces llamado Centro de Estudios Orientales) fue el primer traductor de Ōe al español, pues tradujo 飼育 [*Shiiku*] (*La captura*, 1957) en los años setenta, mucho antes de que Ōe alcanzara el Nobel de literatura y, con él, la fama internacional.

La estrecha relación entre Ōe y México continuaría a través de los años, y en 1996, dos años después de ganar el Nobel de Literatura, regresaría a El Colegio de México para impartir una conferencia magistral junto con Octavio Paz. En su conferencia, Ōe contaría su experiencia en la calle de Insurgentes, así como su relación con los lugares de confort de la capital. Por desgracia, existe poca información sobre los temas que rodearon este encuentro, pues el registro de la conferencia se limita a fotografías y algunas notas periodísticas.

Otro tema fundamental, que será tratado con mayor detenimiento en el capítulo 2 de esta tesis, es el nacimiento de Ōe Hikari. Aunque tuvo otros hijos, fue el caso de Hikari el que conmocionó a nuestro autor. Esto se debe a que nació con una deformación craneal, por la cual los doctores recomendaron a Ōe que era mejor dejar morir al niño, pues sería una carga para él y su esposa. El evento marcó profundamente tanto la vida como la obra de Ōe, pues a partir de este evento su literatura tomó un giro particular, y la atención a temas como la posguerra, se vio trastocada por un nuevo tema: la vida con un hijo “disminuido”. Como he dicho antes, el tema de Hikari es tan complejo que se le dedicará un mayor espacio en páginas posteriores. A continuación, daré una breve semblanza de las circunstancias biográficas de Juan Rulfo.

Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno nació en Sayula, un municipio pequeño en el sur de Jalisco, el 16 de mayo de 1917. Desde una edad muy temprana, se quedó huérfano: su padre fue asesinado al término de la Revolución, y su madre falleció no mucho después. Después de perder a sus padres, Rulfo fue a vivir a San Gabriel, un pueblo cercano, en donde residió durante un par de años. Luego se mudó a Guadalajara, la capital del estado, para llevar a cabo sus estudios primarios en un internado.

La situación geográfica en torno al nacimiento de Rulfo es un tema que suscita discusión entre la comunidad académica y literaria del país. En particular, tanto San Gabriel como Sayula se disputan la categoría de “tierra natal” del escritor. Aún más, en algunas declaraciones el propio Rulfo llegó a designar que había nacido en la comunidad de Apulco —un pueblo que hoy en día no tiene más de 350 habitantes, cercano a San Gabriel—. Sin embargo, gracias al trabajo biográfico de Federico Munguía, se encontró el certificado de nacimiento de Rulfo en la comunidad de Sayula. Aunado al arraigo que su familia ha tenido durante generaciones en dicho sitio, en tiempos recientes se ha evidenciado que este municipio es, presumiblemente, la “tierra natal”.

La mención de este pequeño conflicto es relevante, pues nos habla de la importancia que Rulfo le daba al lugar de origen. Cabe preguntarse si en esta elección de un pueblo, se ocultaba también la intención de sumarse a una tradición cultural, histórica y literaria específica. En el caso de Sayula, por ejemplo, dicha tradición remite inmediatamente a un texto del siglo XIX: *El ánima de Sayula*, de Teófilo Pedroza.² Esta narración en verso cuenta las peripecias de un hombre que se deja engañar por un supuesto espíritu, el cual se

² Por desgracia, establecer una fecha para la publicación de este texto no es tarea sencilla, pues por mucho tiempo se creyó que era anónima (algunos pobladores aún lo creen). Sin embargo, es posible ubicarla a finales del siglo XIX, pues sabemos que su autor vivió en la comunidad en estos tiempos.

“aprovecha” de él sexualmente. *El ánima de Sayula* ha servido para estigmatizar a los varones de la comunidad, a quienes se relaciona con la actitud del desafortunado personaje, algo que se evidencia en la cultura popular de las comunidades del sur de Jalisco (Zapotlán el Grande, San Andrés, Gómez Farías, Usmajac, Atoyac, entre otras). Dice *El ánima de Sayula* en su moraleja:

Lector: Si por ventura una vez,
y por artes del demonio,
te vieses como Apolonio
en crítica situación.

Y si tropiezas acaso
con alguna ánima en pena,
aunque te diga que es buena
no te confíes jamás.

Y por vía de precaución
llévate, como cristiano:
la cruz bendita en la mano,
y en el fundillo un tapón. (p. 26)

En una biografía reciente del jalisciense, Reina Roffé (2012) menciona también esta situación particular, y cita a Arreola para dar mayor validez al argumento de la tradición, con respecto a la decisión de Rulfo. “Según Arreola”, indica Roffé, “cuando Rulfo se inició como escritor no le gustó que Sayula fuera su lugar de nacimiento y bautismo, porque los sayulenses no podían desprenderse del sambenito que les colgaron a raíz de los versos de la famosa obra popular *El Ánima de Sayula*” (p. 28).

Por otro lado, Roffé describe el misterio que rodea la fecha y el lugar de nacimiento de Rulfo, y nos informa que estaba potenciado por el hecho de que el autor solía esconder esta información de manera deliberada.

Lo del lugar y la fecha de nacimiento fue, en efecto, producto de una metamorfosis con curiosos estadios de desarrollo. En cada fase prefirió un pueblo a otro, y así sucesivamente, aunque ya decía que era de San Gabriel durante la época en que Arreola y Alatorre lo conocieron en Guadalajara a principios de 1945, pero a menudo introducía variaciones, y Arreola recordaba en este sentido un pequeño desvío ocasional: El Jazmín, pueblo próximo a San Gabriel. De pronto, comenta el autor de *La feria*,³ «le parecía muy adecuado nacer ahí, muy cerquita de la Media Luna», la hacienda de Pedro Páramo. (p. 27).

Este último elemento es fundamental para entender la decisión de Juan Rulfo por elegir San Gabriel o Apulco como sus tierras de origen: ambas poblaciones se encuentran a minutos de la Media Luna, un accidente geográfico visible desde varias comunidades del sur de Jalisco, que sirve como sede para la icónica novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955). Es evidente, pues, que su elección obedecía a una intención específica de carácter literario. En cierta manera, Rulfo estaba dando inicio al mito alrededor de sí mismo, conformándose como un elemento más del paisaje literario que inventaría posteriormente en sus dos grandes obras.

Rulfo es reconocido por haber alcanzado las cumbres de la literatura nacional con tan sólo dos libros. El primero es una colección de historias bajo el nombre *El llano en llamas* (1953), y el segundo es la ya citada novela, *Pedro Páramo*. Ambas obras son clásicos de la literatura mexicana y, especialmente *Pedro Páramo*, se reconoce como una de las novelas más importantes del siglo XX en la tradición occidental. Evidencia de lo anterior es el crítico Harold Bloom, quien la incluyó en su canon.

³ Juan José Arreola, autor jalisciense contemporáneo de Juan Rulfo, quien también ocupa un lugar privilegiado en las letras hispanoamericanas.

La elección de Ōe Kenzaburō y Juan Rulfo para mi análisis, así como su relevancia, se fundamenta en dos hechos. Primero, es importante considerar que ambos son representantes indiscutibles de sus narrativas nacionales, particularmente en el último siglo. Siendo Ōe uno de los dos premios Nobel de Literatura de Japón, su presencia en el panorama narrativo internacional es digno de consideración. Rulfo, que no tuvo entre sus logros un premio de gran renombre, es un autor clave para comprender la ficción mexicana del siglo XX, y su obra —traducida a varias decenas de idiomas— se considera como uno de los clásicos indiscutibles de su tiempo.

Además del renombre de ambos autores, su presencia en este estudio resulta esencial, pues el tema de la muerte tiene gran presencia en una parte considerable de su obra. Aunque, como veremos abajo, el fenómeno es más fácilmente constatable en la obra rulfiana —que, además, es menos prolífica—, los textos de Ōe también se enfocan en la representación de la muerte. Tanto Ōe como Rulfo reflejan los valores culturales por medio de estas representaciones, en términos nacionales.

Con respecto a la representación de la muerte en ambas cosmovisiones, hay dos vertientes principales sobre las que discurre este estudio. Primero, busco señalar la manera en que los autores describen las relaciones de paternidad como un mecanismo para controlar o regular la forma en que sus personajes se enfrentan con la muerte. En ambos casos, el padre se transforma en una especie de gestor, con un control absoluto sobre la vida, y la muerte, del hijo.

El segundo aspecto que se analizará es el destino particular que tienen las almas de los muertos; particularmente, mi análisis busca responder, a través de varias obras literarias, a la interrogante ¿a dónde van los muertos?, reconocida como tópico bajo el nombre de *ubi sunt*. Por medio de elementos culturales como la religión y la literatura, ambos autores enmarcan

sus obras en espacios narrativos, donde la muerte es un elemento fundamental para entender las relaciones entre personajes, o entre el narrador y su propia obra.

Las obras que se consideran en detalle para este trabajo son, en el caso de Ōe Kenzaburō, las novelas 個人的な体験 [*kojintekina taiken*] (*Una cuestión personal*, 1964) y 懐かしい年への手紙 [*Natsukashī toshi heno tegami*] (*Cartas a los años de nostalgia*, 1987), además del cuento 空の怪物アグイー [*Sora no kaibutsu Agūi*] (“Agüí, el monstruo del cielo”, 1964); para Rulfo, la novela *Pedro Páramo* (1955) es pieza insoslayable, así como los cuentos “Diles que no me maten” (1953) y “No oyes ladrar los perros” (1953), ambos pertenecientes a la colección *El llano en Llamas* (1953).

En estas obras se manifiesta la permanencia del espíritu luego de la muerte, un tema característico de ambas culturas. Además, en ellos es notable que ambos autores crean, a partir del espacio provinciano de sus respectivos países, un escenario en donde los personajes se debaten entre la vida y la muerte, y un espacio nuevo para que los fallecidos persistan luego de su deceso. A continuación haré una breve reseña de las obras, con el objetivo de familiarizar al lector con su temática.

個人的な体験 [*kojintekina taiken*] (*Una cuestión personal*, 1964) es una de las novelas icónicas de Ōe. En ella, un hombre joven, llamado simplemente Bird, ha recibido la noticia de que su hijo nació con una hernia cerebral. A partir de este momento, el padre debe decidir (por su cuenta, pues la esposa no se entera del asunto) si el niño sigue con vida, o si es mejor dejarlo morir para evitar el sufrimiento de los padres.

Este tema se refleja también en otra obra de manera casi paralela. En 空の怪物アグイー [*Sora no kaibutsu Agūi*] (“Agüí, el monstruo del cielo”, 1964), el narrador cuenta la historia de D., un reconocido músico que ha abandonado su pasión artística y vive ahora

recluido en su casa. D. ha tenido también un hijo disminuido, y se ha visto enfrentado a la misma decisión: el hijo debe ser sacrificado para ahorrarse problemas. En el caso de Agüí, la decisión es opuesta: el bebé termina muerto. En cuanto a las repercusiones de esta decisión, se analizarán en el capítulo 2, correspondiente a las relaciones de paternidad.

De la citada 懐かしい年への手紙 [*Natsukashī toshi heno tegami*] (*Cartas a los años de nostalgia*, 1987) se analizarán sólo algunos capítulos. Se trata de una obra particular, que se inserta en la tradición del *shishōsetsu* [私小説] (también conocido como “novela del yo”), cuyas características analizaremos en el capítulo 1 (p. 17) de esta tesis. Un Ōe personaje, reflexiona en torno a su camino artístico y académico, al tiempo en que recupera algunas de las obsesiones que los lectores de su obra ya conocen: la familia, su relación con Hikari, el retorno al pueblo natal.

La obra literaria de Rulfo, menos prolífica que la de Ōe, presenta opciones que caben en nuestro análisis. “Diles que no me maten” (1953) es la historia de un hombre que está a punto de ser fusilado. En un último intento por salvar la vida, ruega a su hijo único que vaya con el coronel,⁴ para pedir que lo perdonen. El hijo, temiendo por su propia vida, le dice que no puede ir, que es mejor dejar las cosas de ese tamaño. La tragedia se ve afectada también por la historia de venganza del citado coronel, pues ha reconocido en el hombre que será fusilado al asesino de su propio padre. Este texto es de particular interés para este análisis, pues algunas fuentes⁵ rastrean la anécdota a la muerte del padre de Rulfo, como veremos adelante.

⁴ Hay un detalle con respecto al rango del soldado: al principio del cuento se menciona que es un sargento. Hacia el final, se designa que es un coronel.

⁵ Un estudio que conecta la experiencia de la pérdida del padre de Juan Rulfo con el cuento “Diles que no me maten”, fue realizado por Dante Medina. Ver: Medina, D. (2016) *Juanes de Ficción: Juan Rulfo y Juan José Arreola*. Toluca: Fundación Caballero Águila.

“No oyes ladrar los perros” (1953) es también un cuento trágico. En éste, un hombre mayor camina por un camino de tierra. Carga en su espalda a su hijo, quien ha sido herido de muerte en un conflicto del cual sabemos poco. La historia es el largo calvario que atraviesan los dos personajes, tratando de llegar a un pueblo cercano, en donde el hijo recibirá atención médica. En el camino, no obstante, el padre le recrimina al hijo todas las malas decisiones que ha tomado en su vida, y que terminaron costándole la vida a su madre, y ahora a él mismo. En esta sinopsis puede notarse ya la importancia de la relación entre padre e hijo y cómo ésta se conecta con el tema de la muerte.

La trama de *Pedro Páramo* (1955) es compleja, y tratar de resumirla puede resultar en una labor compleja. Inicia contando la historia de Juan Preciado, un joven cuya madre ha muerto recientemente. En el lecho de muerte, Juan Preciado le promete a su madre que irá a Comala, su pueblo natal, para encontrar a su padre. Un hombre llamado Pedro Páramo. A partir de ese momento, Preciado ingresará en un mundo donde la línea entre la vida y la muerte se desdibuja: a su paso encontrará los fantasmas del pueblo, que vagan por el mundo, incapaces de alcanzar la paz. Y en medio de aquellos fantasmas, la gran sombra que es Pedro Páramo pesará sobre Comala y sobre el propio Juan Preciado.

Esta línea temática (que aparece como principal) se interrumpe hacia la mitad de la novela, cuando Juan Preciado muere de miedo en la plaza de Comala. A partir de este momento, el personaje de Pedro Páramo será la figura omnipresente, y todos los murmullos de los personajes —el primer nombre que Rulfo había planeado para la obra era, precisamente, *Los murmullos*— tejerán al personaje legendario, verdugo de todos los habitantes del pueblo, y del pueblo mismo. Luz Aurora Pimentel lo describe como “relato hilado con murmullos que nos atrapan en un mundo inasible como el del sueño, cuyo presente es una pura ausencia; el pasado, presencia plena; un mundo en el que, al parecer, sólo los

muestran, donde se despedazan todas nuestras nociones de tiempo y de espacio, para echarnos a andar, con Juan Preciado, por los infinitos "caminos de la eternidad" de un texto que se fragmenta para multiplicarse" (p. 267).

Todas las obras descritas anteriormente son relevantes por su estrecha relación con el tema de la muerte. Además, invitan a la reflexión sobre cómo percibimos la mortalidad y el destino de aquéllos que han abandonado este mundo antes que nosotros.

Al final de este estudio, pretendo demostrar que, tanto en la obra de Oe como en la de Rulfo, nos enfrentamos a una cosmovisión basada en la cultura local —entendida como el sistema de parámetros, normas y costumbres que ayudan a definir la identidad de una comunidad determinada—, que ofrece una perspectiva amplia de un tema que nos compete a todos: el deseo de la postergación de la existencia más allá de la vida. Finalmente, es mi intención exponer cómo el fenómeno de la muerte, con independencia de su contexto, tiende un puente entre las culturas de ambos autores, declarando de esta manera su carácter universal.

1. Antecedentes

Antes de entrar en el estudio de nuestros autores, debemos revisar algunos términos y definir ciertos conceptos que serán de utilidad para nuestro trabajo. Del mismo modo, vale la pena reconocer algunas categorías de análisis, así como características narrativas que son aplicadas tanto a Ōe Kenzaburō como a Juan Rulfo, de manera que el lector se familiarice con lo que se ha dicho ya sobre ellos, y cuáles son las principales sendas que han tomado los estudios que se ocupan de sus obras.

En este primer capítulo, revisaremos primero algunos conceptos relativos a las corrientes literarias con las que se han relacionado nuestros autores: en el caso de Ōe, vale la pena estudiar conceptos tales como *shishōsetsu* [私小説], o “novela del yo”, pues es un género literario que se popularizó en Japón a principios del siglo XX, y que nuestro autor emplea con frecuencia en muchas de sus novelas. El tema será tratado en el siguiente apartado (p. 20).

La literatura de Rulfo también se incrusta en un género específico de la literatura mexicana, a saber, la “novela de la Revolución”. Este tipo de textos, que surgió a principios del siglo XX con novelas como *Los de abajo*, de Mariano Azuela, retoma eventos y personajes de este periodo de la historia de México para establecer sus tramas y sus paisajes. Si bien se escribió mucho tiempo después del final del conflicto, la obra narrativa de Rulfo cuenta con elementos que la emparentan con esta tradición narrativa. En el apartado 1.1.2 (p. 26) se tratará este género.

Analizaremos también algunos conceptos referentes a la muerte, que es central para nuestro análisis. En este sentido, pretendo explorar la muerte como un concepto cultural y literario, y no como una circunstancia biológica. En el apartado relativo a la muerte, repasaremos conceptos tales como el tópico *ubi sunt*, que ha sido tratado por varios autores y que expresa la posibilidad de una postergación de la existencia de las almas de los muertos. Esta idea será importante para este estudio, pues se relaciona estrechamente con las representaciones del espacio narrativo, correspondientes a la tierra de los muertos, tema que se trata en el capítulo 3 (p.).

Siguiendo esta línea, incluyo en este primer capítulo algunos antecedentes de la tierra de los muertos que tienen pertinencia para el estudio de nuestros autores. Repasaremos representaciones de este espacio que pertenecen tanto al ámbito literario como al religioso o al mitológico.

Iniciaré esta exploración atendiendo a los subgéneros literarios anteriormente citados, con el fin de posicionar a nuestros autores en el panorama de sus literaturas nacionales.

1.1 Literatura

1.1.1 La novela del yo

En el diario *Asahi shinbun* realizó una entrevista con el autor Ōe Kenzaburō, con motivo de la publicación de su entonces reciente novela 水死 [*sui shi*] (*Muerte por agua*, 2009). La nota hizo énfasis en dos cosas: por una parte, los eventos de la derrota de la guerra (el anuncio que el emperador Hirohito hizo a través de la radio, indicando que el Japón se rendía ante las

tropas norteamericanas) y, por otro, la relación entre estos eventos y la muerte del padre de Ōe. A continuación reproduzco algunos párrafos de la nota citada.

El escritor Ōe Kenzaburō publicó la novela *Muerte por agua* (Kodansha) después de dos años. Escribe el espíritu de los tiempos que estaban dominados por la idea del ultranacionalismo, tomando como modelo a su padre, que murió súbitamente en los tiempos de guerra, intentando descubrir la verdad de su muerte.

La historia, cuyo escenario principal es el bosque de la aldea natal de Shikoku, se cuenta desde el punto de vista del escritor Chōkō Kogito, que es un alter ego del autor. En el verano de la derrota de la guerra, el padre de Kogito, quien intentaba enlistarse junto con otros oficiales jóvenes, muere ahogado en la corriente de un río que se desborda en una noche de tormenta.

[...]

“Mi padre murió de una enfermedad una noche en que yo tenía 9 años. Por alguna razón, estaba convencido de que había muerto ahogado. Casi no tenía ninguna memoria con él, era una persona muy misteriosa. Desde que era estudiante de preparatoria, quería escribir una novela con el título “Muerte por agua”, basada en mi padre.

En el fragmento, hay dos elementos que quiero rescatar. Por una parte, la idea de que Ōe escribió la novela basándose en el modelo de su padre. Esto parece indicar que la trama podría estar basada en la biografía del autor. Llama también la atención el personaje Chōkō Kogito, y la idea de que se trata de un alter ego del autor.

Particularizo estos elementos porque ambos expresan una cualidad literaria que es inherente a la obra de Ōe: en un buen porcentaje de sus libros de ficción, el autor escribe a partir de la experiencia personal, y en muchas ocasiones ni siquiera dispone de un personaje “alter ego”, sino que se utiliza a sí mismo, y a su familia, como personajes. En novelas como *M/T と森のフシギの物語* [*M/T to mori no fushigi no monogatari*] (*M/T y la historia de las maravillas del bosque*, 1986), *新しい人よ眼ざめよ* [*Atarashii hito yo, mezameyo*] (*Despertad, oh jóvenes de la nueva era*, 1986) o *懐かしい年への手紙* [*Natsukashī toshi eno tegami*] (*Cartas a los años de nostalgia*, 1987), el autor escribe en primera persona eventos

que, supuestamente, le han pasado a él y a su familia: el tono conversacional de las novelas, el empleo de referencias de la literatura anglófona [la presencia de William Blake y de T.S. Eliot son constantes en sus obras], crean una atmósfera que puede sugerir que nos enfrentamos a un texto autobiográfico. No obstante, la expresión literaria que emplea Ōe es un subgénero literario que ha existido en Japón durante más de un siglo: el *shishōsetsu* [私小説].⁶

Podemos descomponer los caracteres de la palabra *shishōsetsu* [私小説] en dos partes. La primera, *watakushi* [私], es el pronombre personal de primera persona del singular: yo. La segunda palabra *shōsetsu* [小説], puede traducirse literalmente como “novela”. El término completo podría traducirse, entonces, como la “novela del yo”. Varios autores han discutido acerca de las características e historia de este subgénero narrativo de la literatura japonesa. Sabemos, gracias a Irmela Hijiya-Kirschner (una de las críticas que más han estudiado este subgénero fuera de Japón), que los primeros ejemplos del género en Japón datan de principios del siglo XX. De acuerdo a la autora (p. 14), el primer texto que puede considerarse dentro de este subgénero es 蒲団 [*futon*] (*futón*, 1920), del autor Katai Tayama. La obra sirve no sólo como un punto de inicio para los autores del *shishōsetsu* [私小説], sino como un modelo para los novelistas del Japón moderno.

⁶ Sobre la importancia de este género en la obra de Ōe, vale la pena revisar lo dicho por Heejung Nam: “Ōe es un escritor japonés que ha trabajado activamente la cuestión de la “novela del yo”, como una manera de considerar “Japón y al japonés” después del periodo de la modernidad. En el texto escrito sobre la “novela del yo” hay un párrafo que dice “el yo que forma parte del mecanismo de la ficción”, donde menciona que “es posible que se me llame la persona que desbarató las ‘novelas del yo’ modernas y contemporáneas de Japón”, lo cual dejó pronunciamientos impresionantes, hablando sobre la tendencia de sus obras que tienen el estilo de la ‘novela del yo’”. (p. 203) El pasaje, si bien es oscuro, ofrece un panorama de la importancia del *shishōsetsu* [私小説] en el trabajo de nuestro autor. Ver: Heejung, Nam, “終章 大江健三郎における「死と再生」の原理”, en 大江健三郎研究-死と再生という主題をめぐって, tesis, Tokyo, Tokyo University of Foreign Studies, 2016, 202-221.

En cuanto a las características de estas obras, Hijiya-Kirschnerreit señala que uno de los atributos más importantes es el de apegarse a la *realidad*; en esta expresión, no obstante, la palabra “realidad” cobra un valor específico, pues se refiere a “la vida experimentada por el autor”, que se considera como un “hecho” (p. 162). La autora también establece que existe un vínculo directo entre los herederos de este subgénero con los escritores del naturalismo japonés, o 自然主義 [*shizenshugi*] (p.21). La corriente naturalista, introducida en Japón por el novelista Mori Ōgai, estaba claramente influida por Émile Zola, y fundamentaba su actitud estética en considerar “al autor como un medio, como un reportero separado que evitará hacer cualquier clase de evaluación, con el objetivo de alcanzar la objetividad absoluta en su descripción” (p. 22). No obstante, cabe señalar que los autores del *shishōsetsu* [私小説] van más allá de esta búsqueda de objetividad pues, sobre todo en el caso de Ōe, es la evaluación de las circunstancias de la novela, el juicio del autor-narrador-personaje, lo que suele enriquecer la anécdota.

Edward Fowler (1988) nos ofrece también una definición de este género particular. La postura de Fowler no se aleja mucho de la de Hijiya-Kirschnerreit, sino que fortalece la noción de que esta novela forma parte de la “experiencia del autor”, lo que le brinda cierta *autenticidad* a lo que se está escribiendo (p. 7). No obstante, ambos autores coinciden en que la trampa del *shishōsetsu* [私小説], es que la “ilusión de realidad” es una postura que se toma con un fin estético; al fin y al cabo, se trata de una obra literaria que también está regida por la subjetividad. Por esta razón, considerar que el *shishōsetsu* [私小説] es un texto completamente autobiográfico o confesional (como, por ejemplo, las memorias), sería simplificar demasiado todos los aspectos de este género particular. Dice Fowler:

El *shishōsetsu*, narrado en primera o tercera persona de manera tal que parece representar de manera convincente la experiencia personal del autor, está lleno de paradojas. Presentado como una supuesta narrativa ficcional, con frecuencia se lee más como un diario personal. Tiene la reputación de apegarse, en un sentido estricto, a la “vida real”, no obstante, con frecuencia se separa de la misma experiencia vital del autor que se supone que retrata de manera tan fidedigna. (p. 16)

De acuerdo a Fowler, el *shishōsetsu* [私小説] puede estar escrito en primera o tercera persona; lo importante es el efecto de enfrentarnos con el autor, como si viéramos en cada uno de los eventos de su novela un reflejo de su mundo, de su vida y de la realidad vista a través de sus ojos.

Con lo anterior, podríamos definir la “novela del yo” como un subgénero narrativo en el cual el autor crea la ilusión de que está narrando eventos de su propia experiencia. No obstante, hay que mantener presente que el autor está produciendo una obra de ficción y, si bien el *shishōsetsu* [私小説] puede ser realista —cualidad que aumenta la noción de estar leyendo *eventos reales*—, no se limita a esta corriente literaria, sino que algunos autores (veremos un ejemplo con el propio Ōe), incluso se han aventurado a producir narraciones fantásticas siguiendo el modelo de la llamada “novela del yo”.

Como una nota final, vale la pena señalar que el propio Ōe ha reconocido su filiación con el género *shishōsetsu* [私小説], del cual se considera un renovador: “es posible que se me llame la persona que desbarató las ‘novelas del yo’ modernas y contemporáneas de Japón” (citado en Heejung, 2016, p. 204). Las tres obras que analizaremos en este texto se emparentan con esta tradición. Dos de ellas, 個人的な体験 [*Kojinteki na taiken*] (*Una cuestión personal*, 1964) y 懐かしい年への手紙 [*Natsukashī toshi eno tegami*] (*Cartas a los*

años de nostalgia, 1987) son realistas, mientras que 空の怪物アグイー [Sora no kaibutsu Agū] (“Agüi, el monstruo del cielo”, 1964) pertenece al género fantástico.⁷

El hecho de que el *shishōsetsu* [私小説] refiera a eventos “reales”, nos provee indirectamente de una característica más de algunos textos de Ōe: la relación de los eventos de su vida con la Guerra de los Quince Años (1931-1945). En la cita que abrió este apartado, por ejemplo, pudimos ver que este evento histórico ha tenido peso en la obra de Ōe (lo vinculan, sobre todo, con la temprana pérdida del padre). Esto conecta las experiencias del autor con eventos que afectaron al país y, particularmente, a su región de origen (tema que se tratará en el capítulo 3, p. 84). Esta cualidad estará presente también en la obra de Rulfo, como veremos a continuación.

En el siguiente apartado, hablaré acerca de una de las corrientes literarias más importantes en México durante la primera mitad del siglo XX: la novela de la revolución. Expresaremos algunas de las características de estos textos, y emparentaremos la obra de Rulfo, con los atributos de este subgénero narrativo.

1.1.2 Rulfo y la novela de la Revolución

Hablar sobre la Novela de la Revolución Mexicana e incluir dentro de este movimiento la obra de Juan Rulfo puede parecer, a primera vista, arriesgado. En parte, porque las obras de mayor renombre de este autor, *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), son

⁷Utilizo la definición de Tzvetan Todorov, según lo cual, lo fantástico es la tensión que existe cuando no sabemos si los eventos que se narran en el texto se pueden explicar por medio de la lógica de la realidad, o si debe atenderse a explicaciones sobrenaturales. Ver: Todorov, Tz. (1980). “Definición de lo fantástico”. En su libro *Introducción a la literatura fantástica* (pp. 18-30). México DF: Ediciones du Seuil.

considerablemente posteriores al movimiento —se considera que el fin de la Revolución fue en 1929; al menos así lo plantea Javier Garcíadiego (2008, pp. 393-467), quien incluye en el “periodo bronco” de este evento todos los movimientos armados que se originaron en la revolución maderista de 1910, y concluyeron con la lucha cristera en el periodo de Plutarco Elías Calles en 1929—.

Sin embargo, tal y como señala Juan Bruce-Novoa (1991), gran parte de las obras que se integran en la categoría de novela de la revolución, no fueron escritas durante el periodo del conflicto, sino incluso una década o más después de la conclusión del conflicto (p. 36).

Aunado a lo anterior, es importante reconocer que un periodo tan extenso (de casi 20 años), vio nacer una serie de obras en torno al tema del conflicto armado, o a los cambios sociales que trajo la revolución: además de las obras publicadas, producciones orales como los corridos⁸ son un claro ejemplo de la enorme efervescencia cultural provocada por el movimiento. Esta efervescencia tendría su efecto en la literatura mexicana, incluso décadas después de terminado el conflicto. Eventualmente, en los años cincuenta, alcanzaría la producción narrativa de Juan Rulfo, quien narraría algunos de los efectos de la revolución en las zonas rurales jaliscienses.

Hay diversas razones para incluir a Juan Rulfo dentro de esta categoría. Hablando estrictamente de su clasificación, diversos catálogos y antologías de la novela de la revolución consideran su obra. Un ejemplo sería la *Guía de narradores de la revolución mexicana*, escrito por Max Aub (1969). Existen además líneas temáticas que emparentan a Rulfo no sólo con esta corriente literaria, sino con algunos de sus autores.

⁸ Respecto a la importancia del corrido y su influencia en la cultura mexicana del siglo XX, la obra de Aurelio González (probablemente el mayor especialista en el tema) ofrece un análisis profundo. Ver: González, Aurelio (2015). *El corrido: construcción poética*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.

Eugenio Chang-Rodríguez habló (1959) sobre la novela de la revolución como una respuesta para superar a las corrientes realistas y naturalistas previas;⁹ el autor de los primeros textos de la novela de la revolución atendía a una narrativa costumbrista que, no obstante, trataba de reflejar algo más que el retrato objetivo de su realidad. Por otro lado, los autores de esta novela perdieron su interés en la lucha individual y atendieron a las masas humanas: al novelista de la revolución “le interesan más las fuerzas de la historia que los caracteres aislados. Los personajes más bien representan arquetipos: el caudillo ignorante convertido en general, el revolucionario fanático, el intelectual demagogo, el campesino sacrificado, el oportunista de pose revolucionaria, el político venal” (p. 529). Por otro lado, Chang-Rodríguez resulta útil para nuestro análisis pues estableció tres tipos de narrativas que se insertaron en este movimiento: “1) las que tratan de la época prerrevolucionaria, 2) las que tienen por tema el periodo bélico, y 3) las que se ocupan de la postrevolución (p. 527).

La obra de Rulfo atiende a los tres periodos temporales propuestos por Chang-Rodríguez. *Pedro Páramo* (1955), por ejemplo, presenta escenarios de la niñez de Pedro Páramo, que sucedió en un periodo anterior a la revolución. Del mismo modo, Rulfo retrata el panorama del conflicto en diversos textos: En la misma novela, algunos trabajadores del cacique se enlistan en la guerra, y continuamente regresan a dar noticia de lo que está ocurriendo. Por otro lado, textos como “El llano en llamas” (1953) reflejan las batallas de Pedro Zamora, caudillo que campeó en territorios jaliscienses y quien es un personaje popular en las narrativas de la revolución en este estado. Finalmente, Rulfo también trató el tema del desencanto postrevolucionario en varios de sus cuentos, como “Nos han dado la tierra” y “Los constructores del puente”. En estas narraciones, se hace patente “la ingenuidad de las

⁹ La relación entre este tipo de narrativa y el naturalismo llama la atención, pues, al igual que ocurría con el shishōsetsu, hay una búsqueda por ir más allá de la supuesta objetividad realista.

masas” y “la demagogia de los políticos” que señala Chang Rodríguez (p. 533) y representan una dura crítica con los resultados de la lucha armada. Es importante mencionar que, dado que se trata de cuentos, más que integrar a Rulfo en la novela de la revolución bien podríamos hablar de que el autor participa de otra categoría más amplia: la narrativa de la revolución.

Rafael Olea Franco (2012) integra este concepto para hablar de la obra de Juan Rulfo, pues considera sus textos como obras de “importancia incuestionable” para la narrativa de la Revolución (p. 485). Franco trata, al menos indirectamente, sobre la dificultad que presenta un concepto como novela de la revolución en cuanto a la integración de obras a su catálogo. Principalmente, resulta limitado pues deja fuera el género del cuento y, como hemos visto en los ejemplos anteriores, los cuentos de *El llano en llamas* (1953) son igualmente relevantes para esta narrativa pues, junto con *Pedro Páramo* (1955), “ofrecen dos de las visiones literarias más profundas de la Revolución” (p. 486). Por otro, el crítico señala que la clasificación temática de las obras como “novela de la revolución” presenta importantes deficiencias, pues no considera rasgos formales compartidos entre las obras (p. 481). Precisamente por esta limitación, es necesario recalcar que la importancia de la obra de Rulfo trasciende en esta categoría, pues sus características formales y estéticas la llevaron a reflejar el espíritu de estos tiempos.

Evidentemente, hay una filiación temática entre la obra de Juan Rulfo y la literatura de la Revolución.¹⁰ Sin embargo, vale la pena mencionar que Rulfo supera los temas tradicionales: las fuerzas de la historia, por ejemplo, son apenas un telón de fondo para su novela *Pedro Páramo*, en donde temas como la muerte, el castigo, el purgatorio o el infierno,

¹⁰ Hay otros vínculos entre Rulfo y otros narradores de la Revolución. Al respecto, ver: Van den Berghe, K. (2012). Cartucho, de Nellie Campobello, antecedente primitivista de *Pedro Páramo*. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 60(2), 515-539.

etcétera, cobran un mayor peso en la trama. A pesar de esto, el tema de la revolución tiene gran importancia en la narrativa de este autor, y es necesario considerarla en su estudio, tanto por el aspecto literario como por el biográfico, pues el autor vivió, durante su infancia, algunos episodios relacionados con la violencia generalizada en el país. No pretendo decir con esto que el tema revolucionario debe entenderse específicamente desde el punto de vista biográfico, no obstante, considero necesario señalar que el aspecto biográfico de la violencia se reflejará en algunos aspectos de su obra, por ejemplo en el relato “Diles que no me maten”, que analizaremos en el capítulo 2.

Una vez identificadas algunas tradiciones literarias a las cuales se suman nuestros autores, es momento de explorar el segundo gran tema que ocupa el estudio de esta tesis: la muerte, entendida como un fenómeno cultural y, más precisamente, literario. Como anuncié en la introducción a este capítulo, en este apartado analizaré algunas concepciones culturales de la muerte tanto en Japón como en México; en un segundo momento, relacionaré estas visiones con la idea de la postergación de la existencia más allá de la muerte, y relacionaré estas concepciones con el tópico literario conocido como *ubi sunt*. Para concluir, examinaré algunas descripciones de la tierra de los muertos en Japón y en México.

1.2 La muerte en la cultura

Hablar sobre la muerte en Japón y en México, nos invita a revisar ciertos paralelismos en cuanto a la concepción cultural de este fenómeno. Uno de éstos, quizás el más evidente, es la celebración de rituales y festejos en torno a la muerte o a los muertos. En México, por ejemplo, el Día de Muertos es una de las celebraciones no cívicas más populares, declarada en el año 2003 como obra maestra del patrimonio intangible de la humanidad por la UNESCO.

El Día de Muertos es, además, una de las celebraciones mexicanas que más llama la atención en el extranjero, y que se ha insertado en otros medios de difusión masiva, como es el cine.¹¹

En el caso de Japón, existe una celebración similar: el festival Obon [お盆]. El origen de este ritual se remonta al mito del monje budista Maugdalyayana quien, al enterarse de que su madre había sido enviada al infierno después de la muerte, decide ir en su búsqueda, para rescatarla del castigo que le esperaba. El descenso de Maugdalyayana ocurrió el día quince del séptimo mes, cuando “los cielos se abren y las puertas del infierno se balancean ampliamente” (p. 443). No obstante, en la actualidad el festejo suele realizarse durante la segunda semana de agosto. Al igual que en el Día de Muertos, en el festival Obon [お盆] se honra la memoria de los antepasados, las almas de aquellos que se fueron antes que nosotros y que regresan ese día del año para pasar un momento con sus familias. Hacia el final del ritual, los parientes acuden al río y sueltan lámparas de papel para indicarles a los familiares el camino de regreso a la tierra de los muertos. Esta parte del ritual se conoce como 灯籠流し [Tōrō nagashi].

La presencia de estas dos celebraciones, además de ser una muestra del folclor de las comunidades de estudio (o, al menos, de una parte considerable de la población que participa de ellas), sirve para esclarecer que la muerte se entiende más allá de su circunstancia natural, como parte del ciclo de vida. La muerte es un fenómeno que forma parte de la cultura y, como tal, se ha manifestado en el arte y en otras producciones culturales y rituales que no

¹¹ En la película *007: Spectre*, de la saga de James Bond, hay un desfile en torno al Día de Muertos como escena inicial de la película. Como dato curioso, el desfile nunca se había realizado en la Ciudad de México con motivos del festejo, pero a partir del año siguiente al estreno del filme, se llevó a cabo por primera vez. Ver: Mendes, S. (Director). (2015). *007: Spectre* [Película]. Estados Unidos: Eon Productions; y Notimex (2016, octubre 20). Desfile por el Día de Muertos al estilo 'Spectre' en CDMX. *La Jornada en línea*. Recuperado en: <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2016/10/20/desfile-por-el-dia-de-muertos-al-estilo-spectre-en-cdmx>.

necesariamente están relacionadas con el ámbito religioso. Conviene, por lo tanto, dar un vistazo a algunas de las concepciones de la muerte en los dos países que estudiamos, para identificar algunas de estas producciones y establecer cuáles son algunas de las posiciones con respecto al destino de los muertos;¹² esto último será tema fundamental para entender los motivos por los cuales nuestros autores se han preocupado por estos temas.

“La muerte no es definitiva”, expresa la frase inicial del estudio de Hikaru Suzuki (2013), analista contemporáneo de la muerte en Japón: “Mientras los vivos sigan realizando memoriales en honor a sus muertos, los muertos ganarán inmortalidad. La muerte entonces se vuelve un viaje a la nueva fase de la existencia” (p. 1). El anterior pasaje de Suzuki me resulta útil pues, además de considerar la muerte como una “transformación” de la existencia, establece la continuidad de las relaciones entre los vivos y los muertos. Fiestas y rituales como el festival Obon [お盆] o el Día de Muertos, son manifestaciones de esta relación continua que, si bien no busca inmortalizar las almas de los fallecidos —o, por lo menos, es difícil comprobar que éste sea su fin en todos los casos—, sí demuestra el vínculo entre éstos y sus familias, que perdurará durante muchos años. Otro ejemplo de lo anterior, en Japón, son los altares budistas para honrar la memoria de los muertos, el 仏壇 [*butsudan*], que es posible encontrar aún en hogares japoneses.

El vínculo entre vivos y muertos se rastrea hasta el texto más antiguo de la literatura japonesa. En el 古事記 [*Kojiki*] (711-712 d. C.), se puede encontrar en el episodio que

¹² Hay que reconocer que ni México ni Japón son lugares homogéneos, pues la presencia de diversas comunidades indígenas establece también distintas maneras de comprender y de relacionarse con la muerte. No obstante, los rituales y las obras que presento en esta obra forman parte de lo que se presenta como “cultura” en Japón y en México que, si bien no representa a la totalidad, sí puede acercarnos a las concepciones de un porcentaje considerable de la población en estos dos países.

describe la muerte de Izanami, la madre de todos los dioses según la tradición shintō.¹³ El fallecimiento de este personaje primordial tiene como consecuencia la separación de nuestro mundo con la tierra de los muertos: el 黄泉 [*yomi*], lugar mítico que revisaremos en párrafos ulteriores. La historia de Izanami brinda además un aspecto de análisis que es fundamental para la comprensión de la muerte en Japón: la distinción entre la pureza y la suciedad (o contaminación). Como indica el propio Suzuki, “cuando hay una muerte la comunidad entera se ve afectada por la contaminación de la muerte 黒不浄 (*kurofujō*)¹⁴ o impureza 穢 (*kegare*), y todos en la comunidad participaban en el ritual para la purificación y para cumplir con las responsabilidades hacia el muerto” (p. 10).

La primera parte del ritual funerario tiene que ver con la purificación del muerto. Guillermo Quartucci (1988) describe una de las ceremonias funerarias, la budista, momento en el cual la comunidad cumple con la citada responsabilidad ritual.

La ceremonia budista es la más generalizada en Japón: primero se despoja al cadáver de la ropa y sus familiares el cuerpo detrás de un biombo invertido (los kakemono sala también se invierten y la ropa del difunto, con él hacia fuera, se tiende al sol). Se le viste con una túnica como la que usan los peregrinos, se le coloca en el ataúd las manos cruzadas al pecho y un rosario, y con una que contiene un par de monedas que habrán de servir pagar al barquero que lo transportará al otro mundo. También se pone en el ataúd el abanico del muerto, así como algún objeto particularmente apreciado en vida por él. (p. 426)

El lavado del cuerpo durante el ritual forma parte de la citada purificación. En el caso del shintō, sabemos que las enormes tumbas de la familia real durante el periodo Kofun (250-

¹³ El *shintō*, o sintoísmo, es la religión tradicional de Japón que, junto al budismo, se sitúa como una de las más antiguas.

¹⁴ 黒不浄, que también podría traducirse como “la suciedad negra”.

538 d.C.),¹⁵ solían rodearse con un lago artificial, con el objetivo de encapsular la suciedad de la muerte con el agua. Es también práctica común que, cuando una persona muere bajo una circunstancia extraordinariamente maligna, se coloque un altar sintoísta en su honor, con el objetivo de apaciguar su espíritu vengativo.¹⁶

Las impurezas de la muerte, su relación con estas percepciones negativas, de acuerdo con Suzuki “funcionaban para mantener el consenso moral y la solidaridad comunitaria” (p. 10). No obstante, es necesario señalar que esta cualidad comunitaria de la muerte se ha modificado en los últimos tiempos, pues la industria funeraria japonesa ha estandarizado los procesos, a tal grado que Suzuki ha designado el ritual contemporáneo con el apelativo de McFunerals, haciendo alusión a la cultura japonesa del consumo con respecto a las ceremonias funerarias (p. 11).

Además del aspecto ritual, la presencia de la muerte es de gran importancia para la literatura japonesa. Un repaso por la vasta producción narrativa del Japón puede ilustrar lo anterior. Si partimos del clásico del periodo Heian (794-1185 d. C.), el 源氏物語 [*Genji monogatari*], o *La historia de Genji*, encontramos ya la idea de la postergación de la existencia más allá de la muerte. En particular, el personaje de la viuda Rokujo se vuelve interesante para este ejemplo dado que, después de muerta, su espíritu celoso regresa en más de una ocasión para atormentar a las nuevas amantes del príncipe Genji. La idea del fantasma femenino, como veremos, será un tópico de gran importancia para la literatura japonesa.

Los ejemplos posteriores son también abundantes. No obstante, quizás el género que detalla más claramente el vínculo entre vivos y muertos géneros sea el 怪談 [*kaidan*],

¹⁵ La palabra 古墳 [*kofun*] podría traducirse como “tumba antigua”.

¹⁶ En líneas posteriores veremos el caso de Oiwa, uno de los fantasmas vengativos más famosos de Edo.

traducido generalmente como “historias de fantasmas”. Este género fue muy popular durante el periodo Edo (1603-1868), y penetró en diversos estratos culturales: tanto en lo pictórico, en donde fue representado de manera magistral por artistas del *ukiyo-e*, como en lo literario, pues muchos autores del teatro kabuki, o de textos narrativos —especialmente 読本 [yomihon]—, dedicaron un importante número de obras a explorar este género. Es insoslayable la importancia de los relatos 怪談 [kaidan] para la cultura popular japonesa. Por otro lado, en un país con un folclor tan rico en seres míticos, monstruos y apariciones, como lo es Japón, el desarrollo de estos relatos tuvo muchas facilidades.

En el 怪談 [kaidan], la presencia de los muertos se manifiesta en el fantasma vengativo que, en la mayoría de los casos, es femenino. Este fantasma, que remite a la viuda Rokujo que mencioné antes, regresará desde la muerte para retribuir todo el daño recibido por sus enemigos. La obra que refleja con mayor claridad esta condición es el célebre 四谷怪談 (*Yotsuya kaidan*), que cuenta la historia de Oiwa, mujer que, luego de ser asesinada por culpa del esposo, regresará de entre los muertos para vengarse de éste, así como de todos aquellos que tuvieron algo que ver con su asesinato. El fantasma de Oiwa sigue siendo célebre en Japón y, como se mencionó anteriormente, hay un santuario shintō en Tokio que se construyó para aplacar a su fantasma vengativo.

Un ejemplo más reciente de producción cultural en torno a la muerte se encuentra en la película 送り人 [Okuribito], que podría traducirse como “el [hombre] que envía”.¹⁷ La película refleja la vida de un hombre que se dedica a preparar a los cuerpos antes de ser cremados. En ella, se aprecia todo el ritual que se realiza frente a la familia, desde la limpieza del muerto hasta su ingreso en el ataúd. Su relevancia para nuestro estudio, sin embargo, se

¹⁷ Traducida en México como *Violines en el cielo*.

refleja en un diálogo particular, expresado por el hombre que se encarga de cremar los cuerpos.

La muerte es una puerta. Morir no es el final. Atraviesas la puerta y pasas al siguiente estado. He trabajado aquí como portero y he enviado a mucha gente diciendo. “Ten un buen viaje. Nos veremos pronto”. (Takita, 2008)

La última frase es, textualmente, “行ってらっしゃい。また会おう”, la primera expresión, se emplea para despedir a alguien cuando sale de casa, y expresa el deseo intrínseco de que la persona regrese pronto. La segunda usa el verbo 会う (encontrarse) en volitivo, lo cual expresa el deseo de volver a ver a quien se marcha. La fuerza de este pasaje reside, precisamente, en la condición de que los cuerpos no se envían hacia la nada: hay una convicción de que existe una existencia posterior, un estado en el cual los muertos continuarán su relación con los vivos.

Al igual que Japón, México es un país pluricultural con distintas nociones con respecto a la muerte. No obstante, existe un pasado cultural que es conocido por un alto porcentaje de la población y que nos permite hablar de festividades y creencias en torno a la muerte ampliamente difundidas que, si bien no representan la ideología o las creencias de todos los mexicanos, sí nos ofrecen una idea de cómo se ha construido la Muerte como un fenómeno cultural en este país.

México hereda la preocupación por el tema de la muerte a partir de dos vertientes. Por un lado, el pasado prehispánico ya consideraba el fenómeno como parte importante de la vida cotidiana, así como del pensamiento cultural. En algunas culturas, como la azteca, la figura de la muerte tenía tal importancia que se vio manifestada en la forma del dios Mictlantecuhli. Los aztecas también concibieron un lugar a donde se dirigían las almas de los muertos, el

Mictlán. Similar al Mictlán es el Xibalbá, el inframundo maya regido por las deidades Hun-Camé y Vucub-Camé; estos últimos, considerados como los regentes de este sitio y como dioses de la enfermedad y la muerte. La presencia de un sitio a donde se dirigen los muertos, como el Mictlán o el Xibalbá, expresa la noción de que la existencia individual se perpetuaba más allá de la muerte. Sobre estos dos espacios ahondaremos en una sección ulterior.

La relación entre los mexicanos y los muertos presenta condiciones similares. En particular, la continuidad de las relaciones entre los vivos y los muertos. He hablado antes de la celebración del Día de Muertos, tradición que tiene un reconocido pasado indígena, según la cual las familias se preparan en la madrugada del 2 de noviembre, pues en esta fecha el familiar (o los familiares) fallecido(s) regresarán de la tumba para pasar la velada con sus familias. En esta fecha, las familias preparan además una ofrenda para el muerto, el Altar de Muertos, en donde colocan diversos objetos del difunto son distribuidos, junto con comidas que le gustaban en vida. Adorna este altar una fotografía del fallecido.

Es importante recordar en este punto que, tal y como Denis Rodríguez *et al.* (2012) reconocen en su estudio sobre el tema, la celebración del Día de Muertos no es homogénea en todo el país, por lo cual no todos los estados de la República realizan la celebración de la manera en que hemos señalado anteriormente. No obstante, la mayoría coinciden en la celebración del 2 de noviembre, así como en la producción de los altares de muertos. Los autores ilustran sobre la importancia del altar de muertos como representación iconoclasta de la visión mexicana de la muerte. Además, explican que la distribución del altar, así como la naturaleza de las ofrendas, es también una representación simbólica del ascenso al cielo:

Los más comunes son los altares de dos niveles, que representan el cielo y la tierra; en cambio, los altares de tres niveles añaden a esta visión el concepto del purgatorio. A su

vez, en un altar de siete niveles se simbolizan los pasos necesarios para llegar al cielo y así poder descansar en paz. Este es considerado como el altar tradicional por excelencia. En su elaboración se deben considerar ciertos elementos básicos. Cada uno de los escalones se forra en tela negra y blanca y tienen un significado distinto.

Claudio Lomnitz (2005), quien ha dedicado una parte de su carrera al tema, define a la muerte como un “símbolo nacional” en México. Lomnitz se apoya en un texto de Juan Rulfo, “Luvina”, para expresar esta idea. En particular, se interesa en detallar la familiaridad del mexicano con la muerte y la importancia que para éste tiene el cuidado de los muertos. De acuerdo con Lomnitz, la muerte ha ascendido a símbolo nacional debido a la poca expectativa que tiene el mexicano con respecto a su futuro. Más que esperar un deseo por el mejoramiento de la vida, el recurso de la Muerte como símbolo nacional expresa un pesimismo en relación con la existencia: “[México] ha utilizado diferentes versiones de la familiaridad de su pueblo con los muertos para dar forma a los términos de su pacto social. La historia de la muerte en México requiere que se vaya más allá de la historia social y cultural de la muerte y la agonía para abarcar la utilización política y cultural de la muerte y los muertos que se hace en la figuración misma de los tiempos nacionales” (p. 22). Si bien el pesimismo inherente al culto de la muerte es una idea que se puede debatir, lo cierto es que en el ejemplo utilizado por Lomnitz, el cuento de Juan Rulfo, la idea es no sólo acertada, sino que puede considerarse como una de las líneas temáticas cuando se trata de la literatura del jalisciense: la muerte en Rulfo, como veremos en capítulos ulteriores, refleja desesperanza.

El amplio estudio de Lomnitz es también relevante por el espacio que dedica a expresar la representación de la muerte como una figura que tiene representación antropomórfica: más que una abstracción, es una dama o un caballero que interactúan con los vivos, de esta manera el concepto “muerte” se vuelve asimilable en el imaginario mexicano. La primera figura que

Lomnitz utiliza para ilustrar la “personificación” de la muerte son los grabados de José Guadalupe Posada. El más famoso de éstos, La Catrina, ha causado tal revuelo en la actualidad que durante los festejos del Dos de Noviembre es común observar a personas disfrazadas de acuerdo con el atuendo que el grabadista confería a la muerte: una dama descarnada, emperifollada con un elegante sombrero a la moda. Lomnitz, recordando a Cardoza y Aragón (1963), acierta en declarar las expresiones festivas de los esqueletos de posada, así como en definir que “la imagen de esqueleto es tan omnipresente en la cultura popular mexicana que merece se le reconozca como el “tótem nacional de México” (p. 23). La expresión “tótem nacional”, atribuida a Juan Larrea, llama la atención porque condensa la gran cantidad de producciones culturales en torno a la figura de la Muerte. Muchas de estas producciones, al igual que en el caso de Posada, no reflejan un sentido de pérdida o de dolor; antes bien, hacen patente una naturaleza festiva y, en muchos casos, humorística. Son ejemplo de lo anterior las calaveras de azúcar que se consumen en el Día de Muertos, o las llamadas “Calaveritas”, poemas en verso que se escriben en fechas cercanas al día de muertos con intenciones satíricas e incluso políticas. Estos productos de la cultura de la muerte, nos ayudan a comprender que la visión del mexicano promedio alrededor de este fenómeno, si bien no se salva del dolor de la pérdida de los seres queridos, está mediada por la esperanza, por la noción de que la muerte no es sólo dolor.

Aaron Rosenberg (2010) explora también esta convivencia aparentemente pacífica con la muerte. Rosenberg nota que uno de los símbolos de mayor importancia es la personificación de la figura de la Muerte en la cultura popular mexicana. Esta personificación no se limita a México:

[...] cada persona ha desarrollado durante su vida [una narrativa de la muerte] en conjunto con importantes presiones sociales, religiosas y de otros tipos. Por tanto, hoy en día, cuando la gran mayoría de la gente en todo el mundo piensa en la Muerte, la imaginan con forma humanoide, con frecuencia como un esqueleto, y con varias formas de atuendos imponentes, ya sea el hábito negro de la Parca o el blanco vestido de novia de la Santa Muerte. (p. 336)

De acuerdo con el autor, la personificación de la muerte sirve a la gente para aprehender la idea de su propia mortalidad, y a aceptarla de una manera pacífica: “el poder cercano de la muerte nos desafía y quizás nos intimida, y a la vez nos tranquilizan los lenguajes, los vocabularios y las perspectivas familiares de los narradores con las que podemos identificar y analogar nuestra propia experiencia” (p. 351). De acuerdo con lo anterior, expresiones culturales como las calaveritas, o los grabados de Posada, sirven en nuestro imaginario como un vínculo que nos tranquiliza ante la presencia avasalladora de la muerte.

En la literatura mexicana, la muerte (como tema y como figura personificada) cobra una gran relevancia. Esta expresión tiene relevancia para este estudio, pues nos permitirá comprender el poder de intimidación que algunos personajes tienen en la obra rulfiana, dado que el autor les confiere una actitud y un poder simbólicos que los hermana con la fuerza de la muerte. No pretendo hacer un listado de todas las obras —tanto de Rulfo como de otros autores mexicanos— que tratan con este objeto de estudio (tal hazaña requiere de un trabajo más amplio del que pretendo presentar en este capítulo). Sin embargo, considero relevante comentar un par de paralelismos con respecto a la literatura japonesa, en donde se hace patente la convivencia con los muertos que hemos defendido a lo largo de este apartado.

En primer lugar, las leyendas coloniales de fantasmas son un claro ejemplo de la preocupación del mexicano con la postergación de la existencia. En nuestro país, las leyendas

prolifera y es posible encontrar un buen número de éstas en cada ciudad capital, relacionadas con las circunstancias históricas del lugar.¹⁸ En Guanajuato, Guanajuato, por ejemplo, existe una pluralidad de leyendas relacionadas con las momias de esta comunidad.¹⁹ Al igual que ocurre con el 怪談 (*kaidan*) japonés, la figura del fantasma es fundamental en las leyendas mexicanas, pues muestra dos cosas, principalmente: por un lado, es una prueba más de la importancia del tema de la muerte en el imaginario de la muerte en México; por otro, el carácter animista de las leyendas expresa también la idea de que la relación entre vivos y muertos continúa, expresa “el lugar de honor a la intimidad mexicana con la muerte” (p. 24), según expresa Lomnitz (2005). La convivencia con los fantasmas en la literatura fantástica mexicana será un tema común con el cual muchos lectores mexicanos podrá identificarse; lo cual puede servir como una pista para entender por qué una obra como *Pedro Páramo* (1955), plagada de fantasmas, tiene aceptación en distintos estratos de la población con distintos niveles educativos.

El segundo ejemplo es, quizás, una de las producciones culturales en torno a la muerte que ha gozado de mayor difusión en los medios masivos. La película *Macario* (Gavaldón, 1960), basada en la novela homónima de Bruno Traven, es una expresión ilustrativa de las concepciones mexicanas de la muerte. Cuenta la historia de un hombre muy pobre, Macario, quien tiene la fortuna de encontrarse un día con la Muerte. Al principio de esta película, Macario entabla una conversación con un productor de velas en torno al carácter inevitable de la muerte; la escena constituye uno de los diálogos más memorables del filme:

¹⁸ Algunas editoriales, como Ediciones Horus, se han dedicado a elaborar compendios con leyendas de cada estado de la República.

¹⁹ A tal grado que se llevó a cabo una producción cinematográfica dirigida al público infantil con este tema: *La leyenda de las momias de Guanajuato* (Rodríguez, 2014)

—Cuántas velas, ¿eh? Pues ya ves: hoy no alcanzan, son más los muertos. ¿No vas a comprar las tuyas? A ti te las dejo más baratas.

—No, gracias, no.

—Haces mal, Macario. Hay que tener más consideraciones con los muertos, porque pasamos mucho más tiempo muertos que vivos. Total, en esta vida todos nacemos para morirnos. ¿Y qué ganamos aquí? Algunos gustos, y a veces ni eso. Muchos trabajos, muchas penas. Cuando nacemos ya traemos nuestra muerte escondida en el hígado, o en el estómago. O acá, en el corazón que algún día va a pararse. También puede estar fuera, sentada en algún árbol que todavía no crece, pero que te va a caer encima cuando seas viejo.

La escena anterior evidencia la personificación de la Muerte de la que hablaba Rosenberg (p. 336). *Macario* favorece nuestro acercamiento al fenómeno, además, porque la Muerte que se le aparece es un hombre, y por lo tanto se vuelve asimilable para el espectador mexicano, acostumbrado a la muerte antropomórfica.

Es claro que tanto en México como en Japón, la necesidad de acuñar la muerte en las prácticas culturales ha sido retomada por los más significativos representantes del arte y, en el caso de la literatura, son muchos los autores de ambos países que han dedicado al tema de la muerte amplios capítulos de su obra.²⁰ Como he dicho antes, estas producciones culturales van más allá de la circunstancia biológica, y plantean narrativas sobre la relación del ser humano con la muerte y con los muertos. Sobre todo, el punto que he querido destacar es la conciencia de que hay una continuidad, tanto en la existencia de los difuntos como en las relaciones entre estos y los que quedan vivos. Respecto a este punto, será relevante revisar

²⁰ Es importante mencionar textos como *Muerte sin fin*, de Xavier Villaurrutia, o los capítulos dedicados al tema de la muerte en *El Laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, entre otros textos contemporáneos que retoman este importante tema.

las visiones del destino de los difuntos. Esto es, el sitio al que se dirigen las almas de los muertos, pues se trata de un tema que será fundamental para las obras analizadas en esta tesis.

Antes de entrar en el análisis de los textos primarios, en el siguiente apartado haré un recuento breve de algunos inframundos producidos en la literatura, con el fin de rastrear la pertinencia de este lugar como tema literario. La revisión de estos espacios, además, tendrá importancia para nuestro trabajo, pues nos ayudará a entender cómo se ha representado el inframundo en algunas tradiciones culturales a las que nuestros autores, presumiblemente, tuvieron acceso.

1.3 La tierra de los muertos

Durante los primeros dos apartados de este capítulo he explorado cómo un porcentaje de la población en México y en Japón se relacionan con la muerte (o la Muerte, cuando ésta es un personaje con cualidades humanas). He intentado, también, dar cuenta de cuáles son las condiciones que gobiernan la relación entre los vivos y muertos, con el objetivo de demostrar que, para el grueso de la población en ambos países, la separación entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos es difusa. Es por esto que la noción de los fantasmas en los imaginarios mexicano y japonés es tan común y, desde el punto de vista folclórico, es por esto que ambos países tienen festividades de carácter nacional que envuelven el reencuentro con los muertos.

El tema que pretendo tratar en este último apartado, tiene que ver con esta noción de integridad: la muerte vista como un destino de la vida, un lugar al cual dirigirse. Puntualmente, el inframundo visto desde algunas visiones antiguas en México y en Japón. Ambos países

presentarán sus propias visiones de la tierra de los muertos, y explicarán las condiciones en las cuales se vive en este lugar.

Mi exploración se relaciona íntimamente con un concepto al cual se volverá posteriormente (p. 89): el tópico del *ubi sunt*, que será importante al analizar el destino de las almas muertas planteado tanto por Ōe (en obras como 懐かしい年への手紙 [*Natsukashī toshi heno tegami*], *Cartas a los años de nostalgia*, 1987) como por Rulfo (particularmente en *Pedro Páramo*, 1955). Este tópico literario puede rastrearse hasta los latinos, donde corresponde al cuestionamiento *ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere?* [¿dónde están los que estuvieron en este mundo antes que nosotros?]. Gladys Isabel Lizabe (1999) rastrea el empleo de este término en la tradición española, e indica que fue llevado a la fama en las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, aunque ya había sido empleado por otros autores anteriormente, como es el caso del Arcipreste de Hita (p. 204). La pregunta hace referencia inmediata a los hombres de la historia, las construcciones y, en general, a todas las grandes obras de la humanidad que van quedando en el tiempo. En el caso particular de Manrique, el sentido de la cuestión del *ubi sunt* está también conectada con el destino del padre.

Lo anterior revela un primer sentido del *ubi sunt*, su carácter nostálgico y de lamentación. Aún más, advierte Lizabe que: “Su aspecto distintivo radicaba en que la pregunta quedaba sin respuesta y, de este modo, el efecto psicológico en el receptor era devastador: el silencio, la nada, la ausencia de una respuesta le hacía enfrentarse con la conciencia de la muerte y del tiempo, de la finitud y caducidad de los bienes temporales” (p.204). En el caso particular de la muerte, sin embargo, es prudente añadir otra idea que puede integrarse en la noción de este tópico: la esperanza por la postergación de la existencia,

idea que reconoce la propia Lizabe como una de las posibilidades planteadas por el *ubi sunt* (p. 209). Claudia Di Sciacca (2006) está de acuerdo con esta idea cuando refiere que, en ciertos casos, el *ubi sunt* se preocupa por el destino del alma: “Si la leyenda de cuerpo-y-alma es directamente admonitoria y se interesa por el *ubi erunt* de la vida mundana, en tanto que se relaciona con sus consecuencias *post mortem*, el topos del *ubi sunt* se orienta hacia el pasado y por lo tanto suele traicionar su naturaleza ambivalente, y termina dividiéndose entre el desdén y la nostalgia” (p. 366). Refiriéndose al *Sermo Agustini*, Di Sciacca explora los cuestionamientos del *ubi sunt* y coincide en la esperanza de la resurrección. La advertencia que encuentra en el texto refiere que, dada la ignorancia respecto al día de nuestra muerte, debemos preocuparnos siempre por el destino de nuestras almas y no interrumpir nuestra penitencia (p. 370).

De tal modo que las acciones de esta vida tendrán un efecto inmediato en la vida posterior. Esta idea, que en la tradición judeocristiana se relaciona con ideas de castigo y recompensa,²¹ como veremos en el capítulo 3 (p. 83), se relaciona con la concepción rulfiana del inframundo; en el inframundo propuesto por Õe, por otro lado, el concepto de penitencia, o del castigo o premio *post mortem* no está presente. No obstante, la idea que se encuentra presente en la noción de ambos autores es la de la continuidad: los muertos no desaparecen en la nada, sino que se establecen en un *nuevo lugar* para existir nuevamente. Es esta continuidad, que hemos llamado también “postergación de la existencia”, uno de los motivos relevantes en cuanto a la concepción de la muerte y la relación de los vivos con los muertos que propongo analizar en esta tesis. Por lo anterior, en los párrafos siguientes dedicaré un

²¹ La idea del castigo está presente también en otras tradiciones, como la budista.

espacio para hablar de algunas de las visiones de este nuevo lugar, esta tierra de los muertos, en las tradiciones literarias de Japón y México.

El primer elemento identificable con los autores de este estudio es el sentimiento de la angustia. Por una parte, en 個人的な体験 [*kojintekina taiken*] (*Una cuestión personal*, 1964), la primera idea de la eternidad que tiene Bird respecto a su hijo recién nacido está enmarcada por este sentimiento: “Mi bebé monstruo ha muerto con una cabeza horrible, mi bebé tendrá dos cabezas por toda la eternidad...” (Ōe, p. 160). Este pasaje expresa la preocupación del protagonista de que, después de la muerte, el niño postergue el dolor de su existencia, representado por el tumor que semeja a una segunda cabeza.

En Rulfo, la angustia es también el sentimiento que ronda a los muertos de Comala: cada uno de ellos recordará su vida en este pueblo, su relación con Pedro Páramo, y el dolor que éste ha causado en sus vidas. Esto es evidente desde los primeros encuentros; por ejemplo, cuando Juan Preciado se queda a dormir en la casa de Eduviges Dyada, y ésta lo hospeda en el cuarto donde mataron a Toribio Aldrete: “Tal vez sea algún eco que está aquí encerrado. En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo. Luego condenaron la puerta, hasta que él se secara; para que su cuerpo no encontrara reposo. No sé cómo has podido entrar, cuando no existe llave para abrir esta puerta” (Rulfo, p. 102).

La angustia está presente también en algunas representaciones del inframundo japonés. En el Japón medieval²² hubo preocupación por definir las condiciones físicas y geográficas de este lugar. Desde la época Heian (794-1185) surgen algunos documentos fundamentales

²² Es importante señalar que la concepción de época medieval es, en muchos casos, una imposición para “occidentalizar” la determinación del tiempo en la cultura japonesa. La ubicación de la época medieval en la cultura japonesa, así como feudal, moderna, etcétera, obedecerá pues a una serie de condiciones sociales e históricas que facilitan la identificación de lo que estaba ocurriendo en Japón con lo que ocurría en Europa.

para entender las condiciones del infierno budista. El *Rollo del infierno* [地獄草紙, *jigokuzōji*], que se encuentra resguardado en el Museo Nacional de Nara, es un claro ejemplo de la visión punitiva que algunas escuelas budistas tenían sobre el infierno.

De acuerdo con la institución National Treasures and Important Cultural Properties of National Museums, Japan, el *Rollo* se conservó en el templo Rengeō-in, de la escuela de budismo Tendai, y sus escenas “están basadas en las descripciones de los dieciséis infiernos menores provistas en el 起世經 [Kisekyō]”, o Sutra del Mundo Ascendente. En cada una de sus escenas, el *Rollo* muestra a personajes que sufren por alguna transgresión cometida mientras estaban vivos: ya sea que naden en el río de cenizas, o que sean atacados por las hojas de espadas, o padezcan hambruna, estas almas pagarán por sus malas acciones durante el tiempo que sea necesario para purificar su alma.

La tradición shintō también cuenta con una descripción del inframundo. En este caso, se encuentra en el citado 古事記 [*Kojiki*]. En este relato, la diosa Izanami da a luz al dios del fuego, pero muere inmediatamente después a causa de las quemaduras. Acongojado por la muerte de su pareja, Izanagi decide visitarla en la tierra conocida como Yōmī, con lo cual rompe un gran tabú, pues ningún vivo debe viajar a la tierra de los muertos. Luego encontrarse con la diosa, Izanagi le ruega que vuelva a la vida: “O, my beloved spouse, the Lands which you and I were making have not yet been completed; you must come back!” (p. 61). La descripción del Yomi no es demasiado explícita, pues los autores sólo representan este sitio como un lugar subterráneo en donde hay un gran salón —lugar donde Izanami e Izanagi se encuentran—, que sirve como entrada al Yōmī. Vale la pena señalar que este salón podría hacer referencia a las tumbas que se producían en Japón desde el periodo Kofun (250 - 358 d.C.).

Las visiones prehispánicas del inframundo mexicano son variadas, dada la gran cantidad de comunidades que aun hoy se pueden encontrar en nuestro país. Sabemos, gracias a Johannes Neurath y Ricardo Claudio Pacheco Bribiesca, que los huicholes tienen una visión del inframundo que relacionan con el agua y, particularmente, con el Océano Pacífico (p. 4). Otras comunidades, como los rarámuri, también conciben la existencia de un inframundo, e incluso hablan acerca de su regente, *terégori*, “‘enemigo de los hombres y enemigo de los habitantes de arriba’, dios del inframundo que, convertido en lobo, mataba a los hombres. Aparece aquí veladamente una alusión a concepciones antiquísimas acerca de un reino de la muerte” (Anzures y Bolaños, 1993, p. 104). Como es de esperarse, también las culturas prehispánicas que han gozado de mayor difusión en México y en el mundo, los aztecas y los mayas, exploraron las visiones del inframundo. Ambos grupos tienen la noción de una tierra de los muertos, Mictlán (azteca) y Xibalbá (maya), como un espacio geográfico al cual se tendrá acceso eventualmente.

La idea de emprender un viaje, por ejemplo, está presente en la cultura maya, para quienes la llegada al Xibalbá se encuentra después de un largo descenso:

Marcharon entonces, llevando cada uno su cerbatana, y fueron bajando en dirección a Xibalbá. Bajaron rápidamente los escalones y pasaron entre varios ríos y barrancas. [...]

Pasaron también por un río de podre y por un río de sangre, donde debían ser destruidos según pensaban los de Xibalbá; pero no los tocaron con sus pies, sino que los atravesaron sobre sus cerbatanas.

Salieron de allí y llegaron a una encrucijada de cuatro caminos. Ellos sabían muy bien cuáles eran los caminos de Xibalbá: el camino negro, el camino blanco, el camino rojo y el camino verde. (p. 166)

He elegido el pasaje anterior por hacer referencia a los dos ríos, que introducen la noción de impureza o suciedad, similar a la visión que hemos recuperado de las antiguas concepciones japonesas. El autor Mishima Yukio también se interesó en esta relación, y establece aún otro vínculo entre los personajes del Popol Vuh y los de la mitología japonesa: “Leyendo el Popol Vuh advierto que, bajo el imperio del sol, un espíritu violento domina el desarrollo de los acontecimientos, y todos los personajes se me aparecen como avatares del príncipe Susanno Mikoto [hermano brutal de la diosa Amaterasu,²³ de la mitología japonesa]” (p. 13).

Con el breve recuento que he hecho anteriormente, he querido establecer la preocupación de diversas comunidades prehispánicas por el destino de sus muertos. Aún más, en el caso azteca y maya, queda claro que el acceso al reino de la muerte no era automático, sino que las almas de los hombres tenían que atravesar ciertas pruebas para poder acceder a este reino nuevo, gobernado por una lógica propia y particular. De igual manera, es vital señalar que estas visiones de la tierra de los muertos prehispánica han sido relacionadas con la obra de Juan Rulfo quien, como trabajador del Instituto Nacional Indigenista, tuvo una relación estrecha con las cosmologías de diversos grupos indígenas del país.²⁴

Como hemos visto, en las literaturas tanto japonesa como mexicana, la tierra de los muertos es un tema que se ha tratado desde la antigüedad. Es mi intención —al mencionar ambos antecedentes— demostrar la relevancia que la tierra de los muertos tiene como tópico para las producciones culturales de estos dos países. No es de extrañar, entonces, que los autores que tratamos en esta tesis hayan dedicado algunas de sus páginas a representar, a

²³ Amaterasu, es una de las deidades más importantes en la tradición shintō, y está ligada con la casa imperial, pues se considera que el Emperador es descendiente en línea directa de esta diosa.

²⁴ La relación de Rulfo y su literatura con las comunidades indígenas en México es un tema que no exploraré en este trabajo. No obstante, su importancia en los estudios rulfianos es difícil de soslayar. Ver: López Mena, S. (2002, jun-dec). Juan Rulfo y el mundo indígena. *Fragmentos*, (23), 103-109.

partir de sus propias cosmovisiones, las condiciones físicas que responden al cuestionamiento del *ubi sunt*, esto es, del lugar a donde van las almas de sus muertos.

En el siguiente capítulo, iniciaremos el análisis de las obras primarias. Me concentraré en expresar la representación de la muerte, a partir de las relaciones que hay entre los personajes. Particularmente, exploraré las relaciones de paternidad, que tanto en Ōe Kenzaburō como en Juan Rulfo, están directamente relacionadas con los muertos y la continuidad de sus relaciones con los vivos.

2. Muerte y paternidad

Cuando nos acercamos a las obras de Ōe Kenzaburō y de Juan Rulfo, uno de los primeros elementos que llama nuestra atención es que la interacción entre los personajes está regida, en la mayoría de los casos, por relaciones filiales. En el caso de Ōe, esta situación se conecta directamente con la relación con su hijo Hikari, a quien dedica una parte importante de sus novelas. Las relaciones padre-hijo son quizás uno de los temas centrales en *Pedro Páramo*, pero el tema también puede observarse en su producción cuentística, bajo matices similares.

El tratamiento de la muerte a partir de esta relación entre padres e hijos en ambos autores es el tema de este apartado. En el caso de Ōe, mi intención es analizar cómo los personajes de las obras citadas se enfrentan a la enfermedad del hijo, y deben decidir sobre si éste debe permanecer con vida, o si lo mejor es librarlo de una existencia reducida, debido a la enfermedad mental. A partir de la decisión de ambos, pretendo describir los aspectos existencialistas que Ōe describe en su obra. En Rulfo, la figura paterna ejercerá también una influencia sobre la vida del hijo; la complejidad de esta relación se verá manifestada en la muerte de uno de estos personajes.

Finalmente, es mi intención demostrar que las cuestiones de la paternidad se ven entrelazadas con el tema de la muerte, de manera que los padres-protagonistas tendrán en sus manos la vida —y la muerte— de sus hijos, y en esa responsabilidad recaerá su capacidad de redención o su propia condena.

Las obras que analizaremos en este capítulo son 個人的な体験 [kojintekina taiken] (*Una cuestión personal*, 1964), y の怪物アグイー [Sora no kaibutsu Agūi] (“Agüí, el monstruo del cielo”, 1964), del japonés Ōe Kenzaburō; de Rulfo, me concentraré en dos cuentos, “No oyes ladrar los perros” y “Diles que no me maten”, que pertenecen a su libro *El llano en llamas* (1953).²⁵ Estos textos se concentran en las relaciones entre padres e hijos, en donde el tema de la muerte es un elemento central que nutre y, hasta cierto punto, plantea la naturaleza de la relación.

2.1 El hijo Hikari

Sin alejarse mucho de la realidad, uno podría describir la obra de Ōe Kenzaburō como una descripción sincrónica de incidentes familiares; o, para ser más específico, debería decir que podemos leer un alto porcentaje de sus libros como la descripción de su vida con su hijo Hikari, quien actualmente tiene 53 años y es un músico reconocido en la sociedad japonesa. Convertido en personaje de una docena de novelas, y en co-autor de un libro de memorias-reflexiones titulado 恢復する家族 [Kaifukusuru kazoku] (*Un amor especial*, 1995), Hikari Ōe ha acompañado el éxito literario de su padre, y ha sido sujeto de innumerables reflexiones sobre la existencia, la vida y la muerte y, por supuesto, la paternidad.

La presencia de Hikari en la obra de Ōe Kenzaburō puede rastrearse desde 個人的な体験 [Kojinteki na taiken] (*Una cuestión personal*, 1964), novela que marcaría un nuevo rumbo para nuestro autor y que es calificada (Claremont, 2009, p. 52) como una “obra

²⁵ El tema se encuentra también en *Pedro Páramo*, en donde uno de los temas centrales es la relación entre Juan Preciado y Pedro Páramo; no obstante, he preferido concentrarme en la obra cuentística de Rulfo para esta sección. La novela será analizada en el siguiente capítulo.

maestra de la psicología de la retirada”. A partir de este punto, las reflexiones en torno a la vida de Hikari se entretajan con temas como la masacre de Hiroshima y Nagasaki, la lucha contra la energía nuclear, el problema de la narrativa y la crisis de la existencia digna, que Ōe rescató de los franceses. Llegados a 1995, también en el discurso para la recepción del Nobel de Literatura (titulado *Japan, the Ambiguous, and Myself*), Ōe se tomó el tiempo de hablar de su relación con el hijo y de la propia “inocencia” de éste.

En su obra, no obstante, el primer reflejo de su relación con Hikari no establece ese vínculo positivo que suele verse en la vida real. Por el contrario, la aparición del tema del hijo está enmarcada —lo hemos visto antes— por un sentimiento de angustia. Hablando sobre *Una cuestión personal* (1964), Yasuko Claremont (2009) establece que el primer vínculo entre el padre y el hijo en esta novela no está basada en la afección, sino en la sensación de encierro: “El argumento central de *Una cuestión personal* es el retrato del egoísmo que vive profundamente enraizado en las oscuras profundidades de la psique humana. Bird está dispuesto incluso a matar a su hijo infante con tal de liberarse del tumulto, del pánico y del miedo que lo avasallan" (p. 53). No es la angustia el único sentimiento. En otros textos —como en 懐かしい年への手紙 [*Natsukashī toshi heno tegami*] (*Cartas a los años de nostalgia*, 1987)—, el tema es tratado con una inclinación distinta, más avocada a la ternura y a los lazos familiares positivos.

En ambos casos, se hace patente que la figura del hijo enfermo relevante para el trabajo literario de Ōe Kenzaburō. La fascinación del autor de Shikoku por uno (especialmente uno) de los miembros de su familia puede rastrearse en las condiciones particulares en las que se dio el nacimiento de Ōe Hikari: En junio de 1963, se le informó a un joven Ōe Kenzaburō que su hijo había nacido con un daño en el cerebro que lo obligará a vivir como un

“disminuido mental” —la palabra “disminuido” será empleada constantemente por el autor para referirse a su hijo—. A partir de este momento, el autor debe decidir si dejará que su hijo siga con vida, a pesar de su posible muerte cerebral, o si será mejor dejar que muera en el hospital, para evitar una vida de sufrimientos. La experiencia es muy similar a la que experimenta Bird en *Una cuestión personal* (1964), que hemos mencionado con anterioridad.

Guillermo Quartucci expone con claridad las repercusiones de esta contingencia en la producción literaria de nuestro autor:

[Esta tragedia] obliga a Ōe a replantearse radicalmente sus esquemas no sólo como ser humano, sino también como escritor: desde entonces, un tema recurrente en sus novelas será la permanente lucha de un hombre por la dignidad de su hijo discapacitado, lucha que extiende hacia otros seres desvalidos como los sobrevivientes a las bombas de Hiroshima y Nagasaki, y las víctimas de la degradación del medio ambiente en el tristemente célebre episodio de Minamata. (p. 65)

Luego de recibir noticia sobre la condición de su hijo, en agosto de 1963 Ōe realizaría un viaje a la ciudad de Hiroshima, para participar en el Noveno Congreso Internacional de Rechazo a las Armas Atómicas. En este sitio, nos cuenta Quartucci, la entereza con que las víctimas de los bombardeos sobrellevaban la tragedia sorprendería a Ōe, quien participaría en la celebración del Día de Muertos y, particularmente, en la ceremonia *toronagashi*, “que consiste en dejar flotando a la deriva [en cualquier cuerpo de agua] un pequeño navío iluminado con el nombre póstumo, según la tradición budista, del familiar desaparecido, barquillo que, arrastrado por la marea, guía el alma del difunto en su camino de regreso al mundo de los muertos, después de haber gozado durante tres días de la compañía de sus seres queridos” (p. 65).

A su regreso a Tokio, Ōe estaría determinado a luchar por la vida de su hijo, quien a partir de ese momento se recuperó en el hospital y pasó a formar parte integral de su familia. Fue también en estas fechas que nuestro autor inició la escritura de dos de sus obras fundamentales, que marcarían el nuevo hito de su producción narrativa en torno al tema de su hijo: la célebre *Una cuestión personal* (1964), y el cuento fantástico “Agüí, el monstruo del cielo” [1964].

En ambas obras, la decisión en torno a la vida —y la muerte— del hijo será el motivo que da vida a la narración, y marcará la conclusión de ambas obras.

2.2 Ōe Kenzaburō: La muerte como purificación

“Entre la pena y la nada elijo la pena”. La frase, extraída de *Las palmeras salvajes* de William Faulkner, fue recuperada por Carlos Alfieri en México durante una entrevista al Nobel japonés. La cita, sentenciosa, surgió como una acusación acerca del destino de los personajes que pueblan los libros de Ōe, pues tal parece que los actores de cualquiera de sus obras, incluyendo los textos tratados acá, permanecen en un estado de perpetua confrontación con la “pena”, que aparece disfrazada de forma calamitosa.

En lugar de defenderse de la denuncia, Ōe —lector consagrado de Faulkner— citó de memoria el fragmento a que hacía alusión Alfieri, y zanjó el asunto con una frase avasalladora: “Yo, en todo caso, elegiría el infierno de la vida cotidiana. A veces, viviendo esas vidas tan banales, en medio de toda esa mediocridad es como uno encuentra el sentido de su alma”. No exagera Ōe en su elección. Un acercamiento superficial a cualquiera de sus obras es suficiente para entender aquello que le preocupa a su arte: sus personajes se ven

siempre enfrentados a problemas del mundo moderno, a veces con eventos fuera de lo común, incluso sobrenaturales, pero todos recubiertos con la atmósfera de la rutina: van al trabajo, a la universidad, al zoológico, a bares y hoteles, y en estos sitios luchan contra la *realidad*, que los va consumiendo.

Sanroku Yoshida dedicó un espacio para criticar este estilo existencialista y aparentemente cruel de Ōe. Luego de anunciar la filiación con el realismo grotesco de Rabelais, Yoshida afirma que “desde un principio Ōe desconcertó al público lector por su imaginación vívida y su intransigente examinación de la naturaleza humana” (p. 10). La preocupación de Ōe recae siempre en retratar la existencia, o si se quiere, en el conflicto que genera una existencia sujeta a las normas sociales del siglo XX. Para Ōe, la batalla contra la existencia no se limita a la vida de sus personajes sino que cobra un matiz especial, a veces mucho más profundo, durante la muerte. Durante su obra éstos se enfrentarán con las interrogantes de qué hay más allá de la muerte y qué ocurre con el alma, o con la existencia misma, cuando uno muere.

Este tema, que ya hemos reconocido como el tópico del *ubi sunt* (p. 48), es también común en Rulfo, cuya obra parece girar en torno a dos interrogantes: ¿a dónde van los muertos? y ¿en qué condiciones permanece su existencia? El primer encuentro de Juan Preciado con el arriero de Comala podría ser retomado bajo la misma bandera existencial con que hemos calificado la esencia de los personajes de Ōe: también Abundio —el arriero que Juan Preciado se encuentra antes de llegar a Comala, quien le indica el camino que debe seguir y a quien debe contactar en el pueblo— está luchando contra su propia existencia desde su nacimiento, como hijo no reconocido de Pedro Páramo, y esta lucha no culminará sino cuando dé muerte al progenitor, hacia el final de la novela. En el caso de Abundio, no

obstante, la lucha existencial es vista desde la muerte, mientras que los personajes de Ōe siguen en vida los avances de esta confrontación.

La convivencia de los personajes de Ōe con la muerte toma además un cariz especial, pues el propio autor —apoyándose a veces en los mitos del pueblo natal o en el folclor y la religión sintoísta—, aventura explicaciones sobre el Más Allá o, para no utilizar un lenguaje genérico, sobre el destino de las almas que parten de este mundo. Para ahondar en tales explicaciones, es necesario recurrir a tres textos fundamentales dentro de su obra.

El primer ejemplo está también en *Una cuestión personal* (1964), novela que, según Sanroku Yoshida, “estableció globalmente a Ōe como un autor que escribe no acerca del exotismo oriental sino acerca de problemas humanos muy reales” (p. 11). En esta novela, la muerte aparece sólo como una posibilidad —en tanto que la tensión narrativa se construye en torno a la posibilidad de la muerte del hijo de Bird—, y hasta como una decisión en el momento en que Bird llega al hospital y recibe la noticia de que su hijo ha nacido gravemente enfermo. A partir de este momento, parece claro que el camino que queda por recorrer es la muerte del bebé. Esta posibilidad, que aún no ha pasado por la mente de Bird, queda reflejada como única en la voz del personal médico del hospital.

—Soy obstetra, pero me considero afortunado de haber encontrado un caso así... Espero poder presenciar la autopsia. Dará su consentimiento para la autopsia, ¿no? (...) La autopsia de su hijo puede permitirnos saber lo necesario para salvar al próximo bebé con hernia cerebral. Además, si me permite ser sincero, creo que el bebé estará mejor muerto, y lo mismo ocurrirá a usted y su mujer. (p. 35)

A partir de este momento, Bird, que parece acorralado a aceptar la muerte del niño, comenzará un largo proceso para aceptar su decisión. Es durante dicho proceso en donde el

narrador empieza a reflexionar en torno a la muerte, y se aúna además la peculiaridad de que la muerte no ocurrirá a Bird —personaje que, a lo largo de la novela, encontramos simpático u odioso—, sino a un bebé que, como personaje, los lectores apenas llegamos a conocer. Llama la atención, además, que desde el principio de la novela la decisión parece inclinarse hacia el asesinato. Más aún, parece que la sola intención de Bird es salir de la situación que acaba de presentarse ante él. Claremont ofrece una explicación a esta conducta: “Lejos de amar a su esposa y de construir su matrimonio, [Bird] ve su matrimonio como una jaula y la llegada de su hijo como el momento en que la puerta de la jaula ha de cerrarse. Está acorralado dentro de sí mismo” (p. 53). La figura del bebé se recrea en esta desesperación, y el padecimiento peculiar no hace sino incrementar la desazón de Bird, conduciéndolo a un estado cercano a la locura.

La representación en torno al personaje del bebé enfermo es, al menos en esta novela, intencionalmente difusa, de tal manera que parece que Ōe desea mantener al niño en la penumbra, apenas perceptible para los lectores. En este punto, la palabra representación cobra cierta fuerza, y la aprovecho para aludir a la teoría hermenéutica de Roman Ingarden. En 1960, Ingarden publicó *La obra de arte literaria*, en donde establecería su teoría hermenéutica de los estratos que se presentan en la obra literaria. Uno de ellos se denomina “los objetos representados”, y consiste en la representación de objetos reales o plenamente ficticios en el imaginario de un texto literario concreto. Dice Ingarden:

Estos objetos son a la vez totalmente diferentes de las grafías impresas y de los sonidos verbales, así como de los enunciados mismos [...] Por otro lado, no son algo ideal sino son, se pudiera decir, formas de la fantasía libre del autor, son objetos puramente “imaginacionales”, que dependen enteramente de la voluntad del autor y eo ipso no son

separables de las experiencias subjetivas que los crearon. Por ser tales hay que considerarlos como algo psíquico. (p. 37)

En la descripción que Oe hace del niño, la representación es apenas cercana a la de un ser humano y, en la mayor parte del texto, las referencias que recibimos del bebé no son directas, pues Bird no se atreve a estar con él, sino que pasa su tiempo lejos del hospital. No obstante lo anterior, quiero destacar el hecho de que la representación que Bird hace del niño es, hasta cierto punto, un reconocimiento de la identidad propia, pues en tanto que decide el destino del bebé, Bird recibe el peso de la realidad y ve reflejada su propia imagen enferma en el hijo. Tal reconocimiento se evidencia cuando habla por primera vez con los doctores que han atendido el parto, momento en que se describe a sí mismo como “el padre de monstruo”. Hay algo más que decir sobre la figura del bebé: se encuentra en un desamparo total, un camino hacia la muerte del que parece que no hay salida. Señala Claremont (2009, p. 56) “el bebé sin nombre, la humanidad negada, ocupa un lugar central en el diseño de la historia, luchando por sobrevivir con la deformidad de su cabeza. Cuando se le retira el alimento diario, lucha contra ello, usando sólo la fuerza vital que ha heredado como un ser humano. Su peor enemigo es su padre, quien quiere matarlo. No tiene idea de la indiferencia mortal que lo rodea”.

Esta indiferencia es el vínculo inicial entre padre e hijo. Con ella, el narrador inicia también un proceso de interrogación sobre el Más Allá, pues la circunstancia es muy especial: se trata de un bebé que ha nacido para morir. Sin embargo, Claremont olvida señalar una característica importante en la actitud de Bird que despierta a partir de las primeras páginas: la indiferencia inicial pronto se desvanece, dejando lugar a preguntas existenciales sobre el destino del bebé, aunado al destino de su matrimonio y al destino del mismo Bird. La primera

interrogante que se respira ante esta circunstancia se aleja del esperado “¿por qué a mí?”, el narrador está más preocupado por resolver otra, la más urgente, y que podríamos expresar así: ¿Qué ocurre con el alma de los bebés que nacen para morir?

La primera posible respuesta es expuesta por Himiko, la amante de Bird, quien cuenta lo siguiente:

—Cuando una mujer concibe, los demonios piratas eligen a uno de los suyos para que se cuele en casa de la mujer. Durante la noche, este diablo quita el feto y se mete él mismo en el vientre de la mujer. Y así, el día del parto, nace el demonio pirata en lugar del bebé (...) al parecer, el diablo nace con un aspecto de bebé muy hermoso para así conquistar el corazón de su madre, que luego, cuando su hijo enferma, no duda en ofrecer todo lo que tiene con tal que su hijo se salve. Según los africanos, estos bebés “llegan al mundo para morir”. (p. 60)

La narración tiene un efecto devastador en Bird, quien quiere pensar en su propio hijo como un bebé hermoso que ha nacido para morir. Sin embargo, no puede escaparse de la imagen que ha recibido de su hijo, y establece él mismo una hipótesis catastrófica en cuanto al destino que sufrirá su hijo, a quien cree ya muerto: “Mi bebé monstruo ha muerto con una cabeza horrible, mi bebé tendrá dos cabezas por toda la eternidad...” (p. 60).

La segunda explicación acerca del destino que le espera a los muertos la ofrece también Himiko, mujer indispensable para la tranquilidad de Bird:

¿Entiendes, Bird? Cada vez que te encuentras en una encrucijada entre la vida y la muerte se abren ante ti dos universos: uno pierde toda relación contigo porque te mueres, el otro la mantiene porque en él sobrevives. Como si te desnudaras, abandonas el universo donde sólo existes como cadáver y pasas al universo en donde sigues vivo. En otras palabras, en torno a cada uno de nosotros surgen varios universos, tal como las ramas y las hojas se bifurcan y se alejan del tronco. (p. 60)

La idea que rodea este segundo planteamiento no está ligada con ningún ritual o con una presencia demoniaca de ningún tipo, sino que establece una continuidad de la esencia del ser humano, limitada a los universos en donde *permanece* vivo. Esta huida de la aniquilación completa de la existencia nos recuerda a Philippe Ariès para quien la muerte “constituye el reconocimiento, por parte de cada cual, de un *Destino* en el que su propia personalidad no es aniquilada, sino que queda adormecida —*requies*—. Esta *requies* supone una supervivencia, aunque amortecida, debilitada [...]” (p. 99). De este modo, aunque se pase por la etapa del deceso, la esencia última del ser humano continuará intacta.

Parece evidente que la continuidad de la que habla Himiko tendrá que verse interrumpida en algún momento, aunque no se establece un límite definido, por ejemplo, por la edad —pues parece natural que uno tendrá que “morir de viejo” en algún momento—. Intencionalmente, en esta escena la muerte es presentada como un evento que no depende del tiempo, sino que es ejercida por una fuerza externa, esencialmente humana: Himiko establece el ejemplo del suicidio de su esposo como el punto de bifurcación en su vida; el niño de Bird, por su parte, morirá a manos de los doctores y del propio Bird. En el caso de la muerte por vejez, el narrador no declara nada, de modo que parece aludir a una postergación infinita que recuerda las metáforas de Zenón de Elea:²⁶ el hombre se va acercando infinitamente a la muerte natural que sobreviene con la vejez, pero sin llegar a alcanzarla nunca, porque siempre que éste muera se abrirá un universo paralelo en el que seguirá vivo.

Hacia el final de la novela sabremos que Bird permitirá que el bebé siga viviendo. No obstante, la declaración de Himiko acerca de los dos universos que se abren ante la perspectiva de la muerte será motivo para la aparición de otro texto fundamental para el tema

²⁶ Me refiero en este punto a las paradojas o aporías de Zenon, la más famosa de las cuales es la aporía de “Aquiles y la tortuga”.

de la muerte del hijo enfermo. El cuento *Sorano Kaibutso Agui* [“Agüí, el monstruo del cielo”], se relaciona de tal manera con *Una cuestión personal* que parecería que el autor los escribió buscando una simetría estricta.

En este cuento, perteneciente al libro *われらの狂気を生き延びる道を教えよ* [*Warera no Kyoki wo Iki-Nobiru Michi wo Oshieyo*] (*Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura*, 1969), el narrador —un joven estudiante que acaba de obtener su primer empleo—, debe seguir al célebre compositor D. durante sus paseos por Tokio. Su propósito es cuidar que no cause ningún escándalo, pues en los últimos meses el compositor asegura que recibe a un visitante muy particular: el monstruo Agüí.

Agüí baja de los cielos siempre que el compositor se encuentra en un espacio abierto, y se sienta a su lado para escuchar todo lo que D. tiene que decirle. El narrador cuenta, al principio con cauteloso escepticismo, cómo su patrón se queda hablando a solas con el monstruo:

—Según dice, es un bebé enorme vestido con una camiseta blanca de algodón, muy gordo, grande como un canguro... que baja del cielo. Dice que esa criatura monstruosa tiene un miedo terrible de los perros y la policía. Y que se llama Agüí. (p. 71)

A lo largo del texto, el narrador irá cuestionando a los conocidos y familiares de D. acerca de esta peculiar aparición, que poco a poco pierde su carácter mágico para irse transformando —al menos en apariencia— en un trastorno sentimental del compositor. En este sentido, el bebé muerto aparece como un remordimiento, un padecimiento psicológico del personaje D., y esta representación entra en conflicto con nuestra idea inicial de que se

trata de un elemento sobrenatural de la historia. Uno de los testimonios, el de la ex esposa de D., nos informa que “Agüí” es un remordimiento en carne viva:

—¿Agüí, dices? Debe tratarse del fantasma del bebé que perdimos. ¿Sabes por qué lo ha bautizado así? Sencillamente porque, desde su nacimiento hasta que murió, nuestro bebé no habló más que una vez, y lo único que dijo fue: «¡Agüí!» (p. 75)

En este diálogo en particular, es donde ocurren las simetrías con *Una cuestión personal*. La ex esposa, evidentemente alterada por las nuevas circunstancias de D., explica a nuestro narrador la “parte real” de la historia de Agüí:

(...) Al nacer, nuestro bebé tenía en la parte posterior del cráneo una protuberancia tal, que parecía que tuviera dos cabezas. El médico se equivocó de diagnóstico, una hernia cerebral, según él. Cuando D. lo supo, para evitarnos una espantosa calamidad, y después de consultarlo con el médico, hizo matar al niño. Supongo que en lugar de leche, le dieron agua azucarada, haciendo oídos sordos a sus llantos. Hizo que mataran al bebé porque no quería que cargáramos con una criatura destinada a vivir como un vegetal (...) (p. 75)

Sobresalen, de entre todas las coincidencias de este fragmento, las siguientes: por una parte, el diagnóstico médico en ambos textos es idéntico, y en los dos equivocado: se piensa primero que el bebé padece una hernia cerebral. De igual manera, el diagnóstico final del “tumor benigno” como padecimiento real del bebé se repite en ambas historias. Estos detalles, que no pueden pasar desapercibidos a un lector de *Öe*, se suman a la reacción de los protagonistas: la primera reacción tanto de Bird como del compositor D. es la de librarse del bebé para no cargar “con una criatura destinada a vivir como un vegetal” (p. 75). Para los dos personajes el nacimiento se ve pronto trastocado por otro sustantivo: la *desgracia*.

La circunstancia es igualmente concebida por ambos padres: la vida del hijo es una carga que sólo podrá despejarse con la muerte. Como hemos dicho en nuestra hipótesis, es esta decisión de muerte la que definirá la relación entre padres e hijos. Coincide Claremont (2009) con esta idea cuando dice: “Esencialmente, la relación padre-hijo en ambas historias es la misma. Ambos padres permanecen indiferentes ante el apuro de sus hijos infantes: ambos intentan matarlos, D. lo hace. (...) Ningún padre es capaz de alcanzar ningún tipo de salvación personal. D. sufre remordimientos y se arrepiente, pero el asesinato está ahí, manchando su alma. Bird no se arrepiente, su egoísmo es impenetrable” (p. 60).

No obstante, cuando D. se atreve a llevar a cabo el asesinato, una nueva perspectiva de la muerte se abre: la posibilidad de postergar la existencia del bebé muerto. En el cuento de Agüí el narrador ofrecerá una hipótesis acerca del destino del niño sacrificado, como ocurrió en *Una cuestión personal* y, también en esta ocasión, el discurso será dado por una mujer. Ocurre cuando el narrador acude a visitar a la actriz, amante de D.:

—¿No crees que es horrible morir sin haber hecho absolutamente nada mientras se ha vivido, sin tener ni un solo recuerdo? Esto es lo que le sucede a un bebé que muere (...)
(...)

—Si existe la otra vida, las almas de los muertos vivirán allí eternamente, y tal como estaban en el instante de morir, es decir, con todos sus recuerdos. Pero el alma de un bebé que no ha conocido nada, absolutamente nada, ¿cómo debe sentirse?, ¿con qué recuerdos vivirá toda la eternidad? (p. 80)

A diferencia de Himiko, la actriz no cree que la vida se postergue a través de una bifurcación de caminos, sino que establece una consecuencia terminante para los muertos: vivirán eternamente con todos sus recuerdos. En “Agüí...”, esta concepción será complementada

por el propio D. quien hacia el final del cuento da una tercera hipótesis alrededor del tema de la muerte:

(...) También he encontrado en un cuadro de Dalí algo extraordinariamente parecido a ese mundo que percibo. Es por el modo en que todos esos seres diáfanos, con un brillo blanco marfileño, flotan en el aire a cien metros del suelo. ¡Es el mundo que veo! Y si me preguntas qué son esos seres flotantes, deslumbrantes, de los que el cielo está lleno, te diré que son los seres que hemos perdido durante nuestra vida aquí abajo y que vemos balancearse en el cielo a cien metros por encima de nuestras cabezas, sutilmente luminosos, similares a las amebas bajo el microscopio. (p. 88)

El retorno de esos seres luminosos, su descenso del cielo que habitan para convivir con nosotros, será el eje central del cuento de Agüí.

La diferencia fundamental entre los dos personajes, y que viene a definir su futuro, es la decisión tomada respecto al hijo: mientras que D. da su consentimiento para la muerte del bebé, Bird termina por reconocer su egoísmo y corre en auxilio del bebé enfermo, que termina siendo salvado luego de una operación. Las consecuencias para ambos personajes son tan disímiles como su decisión: en *Una cuestión personal* Bird termina siendo aceptado por su familia y por la familia de su mujer; su suegro, incluso, luego de felicitarlo por enfrentarse a sus problemas, le dice que “un apodo infantil [como Bird] ya no le va” (p. 189). La decisión de permitir que el bebé siga con vida es premiada con la redención —tema recurrente en la obra de Öe— y significará la entrada de Bird en una vida adulta plena. Por su parte, el compositor D. toma el camino opuesto y permite que su bebé muera. La decisión desencadenará el largo camino de aparente locura, el divorcio, la separación con su amante y, finalmente, la muerte de D.

Dos peculiaridades se desbordan de esta comparación en torno al tema de la muerte: por una parte, en la narrativa de Ōe, la vida de los padres está ligada íntimamente con la vida de los hijos: si el niño sobrevive, el padre vivirá bien y feliz en compañía del niño —ejemplos de lo anterior se encuentran en gran parte de su obra, particularmente en *Un amor especial*, libro dedicado enteramente a la relación con su hijo, Hikari Ōe—; si en cambio el niño muere, o es *sacrificado* en favor del padre, la única consecuencia para éste será la muerte. Esto se debe, particularmente, al tipo de relación que Ōe ha planteado entre sus personajes: así como la vida de los hijos está marcada por la decisión de los padres, la vida de los padres se encadena al destino de los hijos: si el destino es la vida, el padre vive (Bird) y se encontrará la redención o bien, siguiendo a Nam Heejung (2016, p. 203), la resurrección.

Aunque los textos analizados no pretenden ser moralizantes, es evidente que el autor debió ponderar las posibilidades que surgían de la decisión dicotómica vida-muerte del primogénito. De esa encrucijada surgen estas dos obras, que conducen a los personajes, por un camino u otro, a su propia redención. Dicha redención es una búsqueda constante en la totalidad de su obra, y todos sus personajes, aunque en circunstancias diferentes, se verán enfrascados en ella.

2.3 Juan Rulfo: la muerte como condena

Si la obra de Ōe analizada hasta el momento puede verse como la relación entre el padre y el hijo moribundo, o como la búsqueda paterna por la redención luego de la muerte del hijo, entonces la obra de Rulfo se coloca en el extremo opuesto, y aparece como la búsqueda del

hijo por el padre desconocido, muerto también. Las obras presentan simétricamente la respuesta a la misma interrogante que hemos mencionado, y que tiene que ver con el destino de las almas. Esta relación intertextual se extiende a lo largo de la única novela de Rulfo, y aparecerá también en dos cuentos: “Diles que no me maten” y “No oyes ladrar los perros”. En ambos textos, el tema de la muerte y la relación padre-hijo se comunican de manera clara con los tópicos de *Ōe*, y parecen anunciar la novela que Rulfo escribiría años después.

De acuerdo con Gerardo Meza García (2015, p. 103), uno de los valores fundamentales que pueden encontrarse en los cuentos de Rulfo es la “continua visión de la muerte, siempre inmersa en la violencia, en la agresividad, tratada por nuestro autor con tanta ternura que la propia muerte se convierte en algo bello”. Lo único debatible de la anterior cita, sobre todo en los cuentos que analizaremos en este apartado, es el uso del sustantivo “ternura”: los personajes no ven con ternura su propia muerte, o la de aquellos a su alrededor. No obstante, coincido con Meza García en que las circunstancias en la obra que tienen que ver con la muerte, incluyendo aquellas que envuelven a padres e hijos, están enmarcadas por la violencia.

En “Diles que no maten”, la vida del padre pende de un hilo debido a una deuda de muerte violenta muy antigua, su vida se sostiene apenas por la mano indecisa del hijo. Rulfo interpela a los lectores desde un principio para que se enfrenten a la situación: Juvencio Nava ha sido condenado a muerte, y la ejecución no tardará en llevarse a cabo: “—¡Diles que no me maten, Justino! Anda, vete a decirles eso. Que por caridad. Así diles. Diles que lo hagan por caridad” (p. 175). Justino, a quien el personaje llama esperanzadamente, es su hijo, quien ha ido a visitarlo en su confinamiento. No obstante, aquella visita conlleva un peligro, que el propio Justino hace patente:

—No. No tengo ganas de ir. Según eso, yo soy tu hijo. Y si voy mucho con ellos, acabarán por saber quién soy y les dará por afusilarme a mí también. Es mejor dejar las cosas de este tamaño. (p. 175)

En este tono se desarrollan todas las conversaciones entre padre e hijo. Más que de una relación, podríamos hablar de cómo el hijo pretende escapar de la responsabilidad que tiene en la sangre, porque también él, Justino, tiene miedo de morir. Lo mismo expresará a lo largo del cuento cuando pregunta, por ejemplo, quién cuidará de su mujer y sus hijos si, en el intento de salvar al padre, terminan por matarlo a él también.

En el cuento la idea de la muerte está siempre acompañada por el terror y, también, al deseo de escapar. Dice Meza García: “la muerte se liga de nuevo a la huida, pero parece que en lugar de huir de la muerte se huye de la vida, ya que Juvencio, en realidad, nunca vivió, siempre estuvo al acecho de posibles perseguidores. Perdió todo, y al final pierde también la vida” (p. 108). La perspectiva de la muerte tampoco propone una salvación: no existe el consuelo de otro mundo donde “seguimos con vida”, sino que se reconoce en la muerte de Juvencio un fin definitivo, el final de una huida que ha sido el evento recurrente a lo largo de su vida.

Ellos se dieron cuenta de que no podía correr con aquel cuerpo viejo, con aquellas piernas flacas como sicuas secas, acalambradas por el miedo de morir. Porque a eso iba. A morir. Se lo dijeron.

Desde entonces lo supo. Comenzó a sentir esa comezón en el estómago que le llegaba de pronto siempre que veía de cerca la muerte y que le sacaba el ansia por los ojos, y que le hinchaba la boca con aquellos buchecitos de agua agria que tenía que tragarse sin querer. (p. 178)

La muerte, para el narrador rulfiano, no representa descanso, es simplemente un castigo o, si consideramos al sargento que ordena la muerte de Juvencio, es una deuda que debe ser saldada. Así nos lo indica él mismo casi al final del relato, después de que hemos leído la historia de don Lupe Terreros, y hemos escuchado en la voz del sargento, su hijo, el trágico destino que sufrió a manos de Juvencio Nava.

No obstante, la idea del castigo, de la justicia encarnada por la orden del fusilamiento, viene después, cuando el sargento emite su veredicto desde el umbral de una puerta oscura:

Esto, con el tiempo, parece olvidarse. Uno trata de olvidarlo. Lo que no se olvida es llegar a saber que el que hizo aquello está aún vivo, alimentando su alma podrida con la ilusión de la vida eterna. No podría perdonar a ése, aunque no lo conozco; pero el hecho de que se haya puesto en el lugar donde yo sé que está, me da ánimos para acabar con él. No puedo perdonarle que siga viviendo. No debía haber nacido nunca. (pp. 180,181)

No hay perdón para el asesino de su padre, ni siquiera la ilusión de la vida eterna. A pesar de esto, es relevante que el único acto de piedad que se tiene hacia Juvencio Nava no viene de parte de su hijo, sino del mismo sargento que ha ordenado fusilarlo. Mientras su hijo ha decidido esconderse para no poner en riesgo su vida, el sargento, al ver al miserable que están a punto de matar, emite una última orden: “Amárrenlo y denle algo de beber hasta que se emborrache para que no le duelan los tiros” (p. 181).

Vale la pena hacer un recuento intertextual con lo que vimos anteriormente en el texto de Agüí. Tanto para Oe como para Rulfo, la única manera de alcanzar la redención cuando se tiene la deuda de una muerte, es pagando con la propia vida. Mientras que D. tiene que ser arrollado por un camión para pagar su condena, Juvencio ha de morir fusilado, con el rostro destrozado por “tanto tiro de gracia”.

No es el padre el único que ha de pagar esta deuda en la literatura rulfiana. En “No oyes ladrar los perros” vemos una inversión en los papeles del que ha de morir, pues en esta ocasión es Ignacio, el hijo, quien desfallece en la espalda de su padre. “Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz en alguna parte” (p. 199). La frase que inicia el cuento no sólo nos entera de la situación en que se encuentran ambos personajes —el padre que carga al hijo—, sino que sugiere una primera alusión a la muerte: Ignacio va “allá arriba”, y está buscando “alguna luz”.

También en este cuento la muerte no sobreviene de manera natural, sino que es el resultado de una deuda. Sabemos, por ejemplo, que Ignacio era salteador de caminos, que había matado gente (entre ellos, a su propio padrino de bautizo), y que durante alguna de sus malas andanzas lo han herido de muerte. Ahora su padre lo carga hacia Tonaya, con la esperanza de encontrar un doctor que lo cure.

En esta escena, en la que el padre va cargando al hijo hacia el médico, se muestra claramente la misma relación filial que sobresale en los textos de Oe. En “No oyes ladrar los perros” al igual que en *Una cuestión personal* o “Agüí, el monstruo del cielo”, es el padre quien “carga” con la vida del hijo. El hijo no es, al menos inicialmente, alguien de quien sentirse orgulloso, sino que es una mortificación y hasta una vergüenza.

—Todo esto que hago, no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre. Porque usted fue su hijo. Por eso lo hago. Ella me reconvendría si yo lo hubiera dejado tirado allí, donde lo encontré, y no lo hubiera recogido para llevarlo a que lo curen, como estoy haciéndolo. Es ella la que me da ánimos, no usted. Comenzando porque a usted no le debo más que puras dificultades, puras mortificaciones, puras vergüenzas. (p. 201)

En este diálogo en particular, conviene establecer una relación con Bird. El reconocimiento textual de la paternidad no está planteado desde el orgullo, sino que lleva implícito un castigo. Podríamos poner en la boca del padre de Rulfo las palabras de Bird, él también es *el padre del monstruo*: “Porque para mí usted ya no es mi hijo. He maldecido la sangre que usted tiene de mí. La parte que a mí me tocaba la he maldecido. He dicho: ‘¡Que se le pudra en los riñones la sangre que yo le di!’” (p. 201). En este caso, como en “Diles que no me maten”, la desesperanza es el sentimiento que envuelve al lector: la muerte del hijo “No se trata de la tristeza o del desencanto por la vida misma, sino de la angustia por los problemas sin solución, sin fe” (García Meza, 2015, p. 109); en esta desesperanza ocurre la muerte, y por eso la perspectiva de los muertos en los cuentos rulfianos no es el descanso eterno.

Otra cosa que comparten ambos textos es el enjuiciamiento de los personajes. La larga caminata de Ignacio con su padre es también el juicio de Ignacio. Rulfo, menos indulgente que Õe, no busca la redención de sus personajes, ni siquiera pretende darles un castigo ejemplar. Se limita a describir una larga caminata hacia la muerte, donde la noche, el polvo del camino, y la sed establecen la realidad simbólica de la agonía y de la desesperanza. El padre rulfiano es implacable, y no pierde la oportunidad de restregarle a su hijo el sufrimiento que ha causado tanto a su familia como a él, que ha tenido que cargarlo al doctor, aún en contra de su voluntad. Los reproches serán, desde el principio, la relación principal entre ambos personajes, y no dejarán de escucharse hasta el final del relato, cuando el cuerpo de Ignacio cae al suelo —“flojo, como si lo hubieran descoyuntado”— y el padre escucha por fin los ladridos que llenan la noche: “—¿Y tú no los oías, Ignacio? —dijo. No me ayudaste ni siquiera con esta esperanza” (p. 203).

El final del recorrido por el mundo rulfiano sólo puede ocuparlo *Pedro Páramo*. En esta novela la muerte figura de muchas formas, no obstante, sólo retomaré algunos aspectos

que se relacionan con lo expuesto hasta el momento respecto al *ubi sunt*. Lo primero que debemos indicar con respecto a la novela es que Juan Preciado lleva a cabo la travesía entre dos muertes. Parte de la muerte de la madre, quien crea en su imaginación una Comala paradisíaca, hacia la muerte del padre, quien fue el encargado de darle muerte a aquella Comala que blanquea la tierra y la ilumina por la noche.

Desde el primer acercamiento, el lector sabe que entrará en un espacio donde la vida y la muerte no se distinguen con claridad. El primer encuentro de Juan Preciado con Abundio, viene a abrir esta primera interrogante, pues la primera idea que tenemos es que Abundio está vivo. No obstante, unas páginas después, Eduviges Dyada explica que el arriero ha muerto y, aunque no deja claro que se trate del mismo Abundio que se encontró con Juan Preciado, el lector ya sospecha la lógica que le espera en el universo de Comala.

Teobaldo A. Noriega destaca lo anterior, cuando nos habla acerca de la naturaleza de las relaciones entre los habitantes de aquel pueblo fantasma:

El relato es presentado de tal manera que el lector acepte, sin mayores limitaciones, la presencia o existencia viva de los personajes-almas con que se encuentra Juan Preciado, una ilusión que dura hasta el encuentro de Juan con el personaje siguiente que a su vez negará la existencia del anterior. (p. 84)

Los muertos, su memoria, persisten y se perpetúan entre los murmullos de Comala. Su existencia, al igual que en el caso de los muertos de *Öe*, consistirá en una repetición constante de los recuerdos que obtuvieron en vida. Ya muertos, su voz reaparecerá en Comala, en donde podrán comunicarse con los demás habitantes. Así ocurre con la madre de Juan Preciado:

—No se preocupe por eso. Usted ha de venir cansado y el sueño es muy buen colchón para el cansancio. Ya mañana le arreglaré su cama. Como usted sabe, no es fácil ajuarear

las cosas en un dos por tres. Para eso hay que estar prevenido, y la madre de usted no me avisó sino hasta ahora.

—Mi madre —dije—, mi madre ya murió.

—Entonces ésa fue la causa de que su voz se oyera tan débil, como si hubiera tenido que atravesar una distancia muy larga para llegar hasta aquí. Ahora lo entiendo. ¿Y cuánto hace que murió?

A Eduvigis no le sorprende que Dolores Preciado esté muerta. Su queja es otra: que no murieron juntas, como lo han prometido. Y al no cumplir con aquella promesa, le asegura a Juan que la madre “le lleva ventaja”.

En *Pedro Páramo*, la pregunta “¿a dónde van los que ya se han ido?”, planteada al principio de este capítulo, tiene una respuesta sencilla. Aún más, la respuesta es un lugar específico: todos los muertos regresan a Comala. Dolores Preciado, quien fue enviada por el propio Pedro Páramo al exilio, regresará a Comala para avisar de la venida de su hijo. Y el propio Juan Preciado, cuya relación con el pueblo no es directa, regresará también a encontrar la muerte. Es por esto que todas las voces que se escuchan en el pueblo son las voces de los muertos. Alba Roxana Villareal Acosta se suma a esta hipótesis, y añade la idea de que, en Comala, la muerte es el punto donde confluyen todos los discursos:

En *Pedro Páramo* la muerte es el punto de vista que a veces se diluye y se entremezcla con la vida; no se acierta a definir si quien narra está muerto o vivo, si los pobladores existen o son fantasmas o si en realidad hay una historia real que se está contando. Lo que acontece en Comala es la recreación del pasado y al mismo tiempo, lo que sucede en el futuro, ya sea en el cielo o el infierno de la religión católica o en el Mictlán de los muertos prehispánicos. (p. 123)

Hacia la mitad de la novela, luego de su encuentro con los dos hermanos adúlteros, Juan Preciado habla de su muerte. No muere de manera violenta, más bien parece una

consecuencia de habitar el infierno de Comala, de vivir entre aquellas voces que repiten una y otra vez la condena de su existencia. El mismo Juan Preciado es consciente de esto, y así se lo declara a Dorotea, quien descansa con él en la misma tumba: “Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos” (p. 125).

En este breve episodio, Juan Preciado y Dorotea le confiesan al otro lo que fue de su vida, y lo que ha sido de su muerte. Juan le confiesa la ilusión que representaba Pedro Páramo, la ilusión que heredó de su madre, y que lo llevó a morir en manos del miedo que siente en Comala. Dorotea por su parte, le cuenta acerca del hijo que nunca tuvo, el hijo que sólo existió para ella en un sueño. Es a través de estos diálogos que ambos personajes toman conciencia de lo que les ha ocurrido: la muerte no ha terminado con sus vidas, sino que les ha dado sentido.

Esta facultad para conversar *post mortem* está presente también en “Agüí, el monstruo del cielo”. La muerte rulfiana, al igual que con Òe, está lejos de ser entendida como el fin de la existencia. Agüí sigue vivo a través de su padre, quien conversa con él y le muestra el mundo que, por su cuenta, no pudo conocer. De esta manera lo está llenando de recuerdos para que lo acompañen por toda la eternidad. Y finalmente, el propio padre fallece, para evitar que Agüí quede solo en el mundo de “seres flotantes”, sin tener nadie con quien conversar.

Los muertos de Comala, como el pequeño Agüí, encuentran en su muerte la plenitud de la existencia. Es a partir de que están muertos que empiezan a sentir la vida que perdieron, y su vida cobra importancia porque, ya muertos, pueden hablarle al lector acerca de cómo estaban conectados a la vida, y a la muerte, de Pedro Páramo. Comala es ese único destino en el que ambas realidades pueden coexistir; en palabras de Noriega, “allí, mientras aparentemente hubo vida, rondó siempre la muerte. En contraste, cuando la muerte llegó, todos, dentro de sus sepulturas, ganaron conciencia retrospectiva de sus vidas” (p. 87).

Hacia el final de su conversación, Juan Preciado empieza a sentir miedo nuevamente, y Dorotea, como el alma elegida para descansar por toda la eternidad a su lado, en la misma tumba, es también la encargada de calmar su alma muerta.

Me enterraron en tu misma sepultura y cupe muy bien en el hueco de tus brazos. Aquí en este rincón donde me tienes ahora. Sólo se me ocurre que debería ser yo la que te tuviera abrazado a ti. ¿Oyes? Allá fuera está lloviendo. ¿No sientes el golpear de la lluvia?

—Siento como si alguien caminara sobre nosotros.

—Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados. (p. 128)

La muerte de Juan Preciado dará fin a la primera etapa de la novela, y abrirá el paso a un nuevo Comala, completamente construido a partir del pasado. En esta nueva Comala, las figuras de Pedro Páramo y Susana San Juan cobrarán mayor presencia, y el relato seguirá construyéndose por completo desde la perspectiva de la muerte, una muerte acaecida hace muchos años a todos los personajes que habitan el nuevo espacio narrativo.

Las relaciones filiales entre los personajes son uno de los temas que, como vimos, sirven a los autores para representar sus primeras concepciones de la muerte. El segundo punto en donde se ve con claridad la cosmovisión tanatológica tanto de Oe como de Rulfo, es el paisaje que generan para sus obras. Este tema, el paisaje de la muerte en las obras de nuestros autores, será el motivo de análisis de nuestro siguiente capítulo.

3. La muerte y la tierra

En la literatura de la muerte, un tópico que cobra especial relevancia es la representación geográfica del lugar que habitan los muertos. Este lugar mítico ha fascinado a pintores, filósofos y literatos desde la antigüedad. En la epopeya de Gilgamesh, por ejemplo, tenemos acceso a las primeras descripciones literarias de este lugar, que despierta al mismo tiempo terror y fascinación en los lectores. También la cultura helénica comprendería la importancia del inframundo, y en el canto XI de la *Odisea* podemos ver cómo Ulises viaja al Hades y entabla una conversación con Aquiles. Dada la relevancia de estas dos obras para las producciones culturales —sobre todo en occidente—, se puede establecer que la preocupación por el inframundo —entendido como un lugar en donde se posterga la existencia— es igualmente importante, así como alimento que nutre la imaginación del hombre.

Otros ámbitos, como algunas religiones —catolicismo, judaísmo, sintoísmo, budismo—, han representado también este paraje inhóspito, para constituirlo ya sea como un espacio que posterga el sufrimiento, o bien, un lugar que premia las buenas acciones. En el caso de Japón, hemos visto ya (p. 53) que es posible revisar las descripciones del inframundo en los rollos budistas, o bien el texto del 古事記 [*Kojiki*], para tener una idea de las condiciones de este lugar, al menos en dos producciones culturales de importancia. De México hemos revisado también una serie de representaciones en distintos periodos de la

historia (p. 54): ya algunas civilizaciones prehispánicas, como los aztecas, reflexionaron en torno al destino de los muertos. Y en los textos sagrados de la religión católica —la de mayor afluencia en nuestro país—, la descripción del infierno sirve para contraponer la promesa del paraíso para los justos y los bienaventurados. Sobre estos inframundos, ahondaré en el presente apartado.

Conviene señalar que estas representaciones reflejan una misma preocupación: la continuidad de la existencia más allá de la vida, ostentada en un lugar en donde las almas perduran y conviven entre sí. Esto ha sido ya reconocido como tópico bajo el nombre de *Ubi sunt* (p. 57) —tema que, como vimos, expresa la interrogante “¿dónde están los que estuvieron antes que nosotros?”.

En el presente apartado, analizaré el papel del espacio narrativo para la representación de la muerte en las obras de Ōe y Rulfo. El cuestionamiento fundamental es ¿cómo elaboran el espacio narrativo en sus obras para favorecer la idea de la postergación de la existencia más allá de la vida? Del mismo modo, me interesa reconocer los elementos culturales apropiados por cada uno de los autores en su representación. Para el final de este capítulo, pretendo demostrar que tanto Ōe como Rulfo generan espacios narrativos en los cuales se suman a la idea de la postergación de la existencia de los muertos, y en estos espacios propuestos se pueden deducir las concepciones que estos autores tienen respecto al destino que enfrentaremos después de la muerte: para Ōe, se tratará de una existencia pacífica, la cual nos habla de que el planteamiento de Ōe se centra en ideas de purificación, redención e, incluso, resurrección; para Rulfo, no obstante, la tierra de los muertos será un sitio donde se postergan los dolores de la vida —más no la vida misma—, con lo cual su planteamiento está sustentado en el castigo, que se expresa en el encierro y el continuo sufrimiento que sentirán los muertos en Comala.

Para la conformación de estos espacios fantásticos, ambos autores utilizarán elementos propios de la historia y los mitos de la tierra natal, así como de la microhistoria de su región geográfica. Las obras que analizaré en este apartado son, en el caso de Ōe, 懐かしい年への手紙 [*Natsukashī toshi eno tegami*] (*Cartas a los años de nostalgia*, 1987), 個人的な体験 [*Kojintekina taiken*] (*Una cuestión personal*, 1964) 空の怪物アグイー [*Sora no kaibutsu Agūī*] (“Agüí, el monstruo del cielo”, 1964). De Rulfo, me concentraré en el texto de *Pedro Páramo* (1955), pues en éste queda plasmada con claridad y en detalle la visión del inframundo del autor.

En este apartado, estableceremos la relación entre los mundos creados y los mundos reales en la literatura. Enfocaremos nuestro análisis en las obras de Ōe y Rulfo a partir de los siguientes cuestionamientos: ¿Cuáles son las características del espacio narrado en la narrativa de nuestros autores? Y ¿cómo su descripción del espacio diegético nos ayuda a entender sus concepciones de la muerte? Esta última pregunta es importante, pues abrirá el camino a la comprensión de que nuestros autores favorecen la idea de la postergación de la existencia más allá de la vida, y nos ayudará a entender cuáles son las sensaciones y sentimientos que, en su cosmovisión, se siguen postergando en la eternidad.

Antes de proceder al análisis de las obras, conviene hacer un repaso de algunos conceptos teóricos que emplearemos en el análisis. Del mismo modo, es mi intención repasar algunos antecedentes de la representación del infierno en ambas culturas, pues son importantes para entender las descripciones de los autores analizados.

3.1 La noción del espacio en la literatura

Cuando nos acercamos a un texto narrativo, hay una serie de preguntas que se responden casi de manera inmediata. En la narrativa periodística es posible reconocerlas con claridad, pues favorecen el flujo de la información: qué, quién, cuándo, dónde, cómo y por qué. Cuando el autor les da respuesta, sabrá que ha logrado su objetivo primario: comunicar datos y hechos. En el caso de la narrativa literaria, la situación es similar: en las primeras páginas generalmente encontramos respuesta al menos a cuatro de las seis interrogantes propuestas: el *qué* de la obra, podría entenderse como una breve explicación de la trama; el *quién*, referirá a personaje(s) que tendrán un papel fundamental; *cuándo*, en un primer momento, puede referirse a la circunstancia histórica en la cual se ubica la novela (ya sea el México de los años 20, o la Roma del siglo II), o bien al tiempo que tarda la trama en llevarse a cabo; finalmente, *dónde* nos indicará el espacio geográfico en donde se lleva a cabo la obra. Este último aspecto, el *dónde* de las narraciones, es el que ocupa nuestro análisis.

La importancia del *dónde* y el *cuándo* de un relato fue analizada por Mijail Bajtin (1975), quien habló de la relación intrínseca que tiempo y espacio tienen en la literatura. Bajtin denominó *cronotopo* a esta asociación, y la definió como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (p. 237). De acuerdo con Bajtin, el espacio y el tiempo no pueden asimilarse de manera independiente, sino que las características de uno hacen visible al otro. “Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico” (p. 238). La aplicación del concepto de *cronotopo*, si bien no será recurrente en mi análisis, nos puede ayudar a entender, por ejemplo, la relación entre el pueblo de Comala y la realidad histórica que atravesaba durante la narración de la novela *Pedro Páramo* (la Revolución

Mexicana); lo mismo ocurre en el caso de la relación entre la aldea de Shikoku y el periodo en que se inserta (en una parte importante de la obra de Ōe pesa la conciencia de la derrota de la Segunda Guerra Mundial). Queda marcada así la relevancia del lugar de la novela para un momento particular en el tiempo.

Para el análisis del espacio, vale la pena recuperar también a Roman Ingarden (1960), quien explica que la realidad representada en una obra de arte literaria —que él designa como “objetos representados”— es la primera que logra captar la atención de los lectores: “el lector promedio (...) se interesa primariamente en la composición material de los *contenidos* de los objetos que se hacen en la cuestión. Como resultado, las estructuras y los aspectos de los objetos reales se transfieren, como la cosa más natural, en objetos representados, aunque se pasen por alto sus peculiaridades” (p. 259). Lo que este pasaje intenta esclarecer, es que la construcción de los espacios narrativos se apoya en características que aprehendemos de la realidad: no necesitamos una descripción detallada de cada objeto, pues la mención de una “silla” automáticamente remitirá a una silla en nuestra imaginación; y lo mismo ocurrirá con la mención de una calle, una ciudad, un animal, objeto o personaje. Debemos entender, entonces, que la mención de la ciudad de Guadalajara remitirá al lector la experiencia de la ciudad que se menciona o, en el caso de que no la conozca, de cualquier ciudad que él identifique dentro de su propio imaginario.

En México, uno de los autores que ha dedicado un mayor espacio al análisis del espacio diegético es Luz Aurora Pimentel. En su libro *El espacio en la ficción literaria*, Pimentel (2001) exploró la importancia del paisaje literario para los textos narrativos y explicó cómo la descripción del espacio diegético ayuda a los lectores a capturar la información provista por los autores en los eventos narrados. Para ella, así como el tiempo narrativo es importante para establecer la secuencia de la trama, “no se concibe un relato que no esté inscrito, de

alguna manera, en un espacio que nos dé información, no sólo sobre los acontecimientos sino sobre los objetos que pueblan y amueblan ese mundo ficcional; no se concibe, en otras palabras, un acontecimiento *narrado* que no esté inscrito en un espacio *descrito*” (p. 7).

En este punto también podemos recuperar la idea de García de León (p. 336), quien establece que el lector entiende y *habita* la novela que está leyendo al convertir la descripción del espacio en una serie de ideas que se convertirán en la *realidad textual*. Pimentel explica que esta descripción puede funcionar de dos maneras: el espacio puede producirse al establecer que las acciones ocurren en un sitio real, en cuyo caso el autor designará el nombre de un lugar que *existe* —puede ser Guadalajara, Ciudad de México, Tokio—; de otro modo, ocurrirá por medio de la generación de un paisaje literario completamente nuevo. En la obra de nuestros dos autores encontramos un punto intermedio entre ambas opciones: tanto Oe como Rulfo construyen su paisaje literario a partir de un sitio existente —Oe se basará en la aldea del valle de Shikoku, y Rulfo tomará como referencia geográfica un pueblo de Jalisco, Tuxcacuesco; posteriormente, por razones fonéticas y por la carga simbólica que conlleva, el lugar cambiará a Comala—. ²⁷ No obstante, la descripción de estos pueblos contiene una serie de elementos que los “ficcionalizan”, y los alejan, por lo tanto, de su referente real.

El caso de Comala es útil para aclarar lo anterior. Si bien Rulfo utiliza el nombre de un sitio real, el lugar que resulta en su narrativa es distinto, casi completamente inventado. Por una parte, el autor ubica su obra en un espacio geográfico determinado: el estado de Jalisco; particularmente, en la cuenca del río Tuxcacuesco y en la zona de la Sierra del Tigre. Sobre las razones por las cuales Rulfo se decidió por esta ciudad particular ahondaremos un par de

²⁷ Aunque es arriesgado declarar que el Comala rulfiano está basado en uno u otro pueblo mexicano, es posible asumir que el autor se basó en ciertos paisajes áridos de Jalisco. Las primeras versiones de Pedro Páramo, a su vez, designaban que el pueblo donde ocurría la historia era Tuxcacuesco.

apartados adelante. Por ahora, me interesa demostrar que aunque Rulfo cumple con lo que Pimentel (p. 10) llama *contrato de inteligibilidad* —es decir, que en su obra persiste una relación significativa entre el universo diegético o creado y el real, misma que permite al lector establecer relaciones de concordancia entre lo que lee y lo que conoce—, esta relación entre el espacio real y el creado no debe acatarse despreocupadamente. Rulfo va más allá de la descripción de Comala: Rulfo recrea Comala y, por lo tanto, cumple con lo que Jonathan Culler (1975) considera como uno de los objetivos primarios de un novelista: la creación de un mundo. “Más que en cualquier otra forma literaria, y tal vez más que en cualquier otro tipo de escritura, la novela sirve como el modelo por medio del cual la sociedad se concibe a sí misma, el discurso en el que y a través del cual se articula el mundo” (p. 221). Conviene no considerar la expresión de Culler como una ley inamovible que expresa la situación: muchos cuentistas logran expresar modelos sociales y articulan mundos en su obra. No obstante, la recupero para expresar que la noción de crear un espacio, articular un mundo, es fundamental para los novelistas y esta situación se hará patente también en los autores de este estudio.

La situación con Ōe es similar, y dada la gran cantidad de obras literarias que publicó, podemos observar una multiplicidad de espacios narrativos donde ubica su obra. Ōe ubica varias novelas en el paisaje urbano de Tokio; no obstante, es cuando menciona al pueblo de Shikoku cuando queda claro que la construcción del espacio narrativo contiene símbolos que el autor emplea conscientemente para establecer un paisaje de la muerte. A saber: la presencia del bosque, como un vientre que purifica las almas de los muertos, es constante en la mayor parte de las novelas que ubica en este espacio. Un ejemplo claro es la relación de los árboles con las almas de los muertos —ahondaré en esto en páginas ulteriores—, imagen que Ōe retoma de la *Divina Comedia* y que posteriormente relaciona con los mitos locales. Al igual

que Rulfo, Ōe retoma un espacio geográfico determinado y, utilizando herramientas de intertextualidad, lo transforma en un sitio ficcionalizado, que sirve de paisaje para dejar claras sus ideas sobre la muerte.

En el caso de Rulfo, permea la influencia de la revolución mexicana, así como sus consecuencias en el sur de Jalisco. En sus novelas, siguiendo a Culler (p. 221), se percibe “la creación y la organización de signos no sólo con el objetivo de producir significado, sino para producir un mundo humano cargado con significados. Dado que la convención básica que gobierna la novela —la cual, *a fortiori*, gobierna aquellas novelas que pretenden violarla— es nuestra expectativa de que la novela producirá un mundo”. El mundo producido será fundamental para nuestra comprensión de las acciones y el desarrollo de la novela. La efectividad en la recepción dependerá de la *ilusión de realidad* lograda por el autor. Este término lo introduce también Pimentel, retomando el argumento de Culler, y lo describe como “una ilusión referencial, pero la referencia no es nunca a un objeto indiferente, sino a un objeto que significa, que establece relaciones significantes con otros objetos de ese mundo dicho real y con el texto, origen de la ilusión” (p. 9).

Recapitulando, Pimentel explica que un texto narrativo sólo tendrá significado para nosotros si el universo diegético puede relacionarse significativamente con el mundo “real”. Incluso si no se hace referencia a ningún lugar real, tiene que hacer que los lectores relacionen los sitios descritos con una realidad conocida. Tal y como ha dicho García de León (p. 336): “el lector se implica más en la obra literaria cuando su realidad coincide con la del escritor”, es decir, cuando logra reconocer los elementos del espacio descrito porque los conoce, o conoce referencias cercanas.

En el siguiente apartado, entraremos de lleno en el análisis de las tierras de los muertos creadas por Ōe Kenzaburō y de Juan Rulfo, para entender esta representación del espacio.

Destacaré cómo ambos autores perciben la *eternidad* que sobreviene a la muerte, y expresan su perspectiva en la construcción del espacio literario. Por un lado, me interesa demostrar que el espacio narrado que encontramos en Rulfo, expresa que la postergación de la existencia debe entenderse como un purgatorio perpetuo, en donde el dolor y la angustia son los sentimientos que perdurarán. En cambio, Ōe reflejará una perspectiva más amplia en cuanto a las representaciones del inframundo, y si bien algunas de éstas reflejarán también la angustia, el sentimiento que persiste en su obra será el de *resurrección* y, aunado a ésta, *redención*.

3.2 Muerte y resurrección: el mito de la aldea del bosque

En los estudios críticos sobre Ōe Kenzaburō, hay dos temas que relucen de manera inmediata. El primero, que hemos mencionado en el capítulo anterior, es la relación con el hijo “disminuido”. La relación de padre e hijo, como hemos visto, definirá la vida y la muerte de los personajes; en particular, será el padre quien tendrá la responsabilidad de decidir sobre la muerte de su hijo y, a partir de ésta, sobre la propia vida y redención. El segundo tema es el “pueblo del valle”, que hace referencia a la aldea de Ōse, en la isla de Shikoku, donde nació el autor. En la actualidad, la aldea de Ōse se encuentra dentro de los territorios del pueblo de Uchiko, ubicada en el suroeste de Matsuyama. El lugar es reconocido por ser un sitio tradicional, apegado a las costumbres rurales y con interés en las artes narrativas orales. Hay un teatro en la localidad, el Uchiko-za, en donde se llevan a cabo presentaciones de kabuki y de teatro de marionetas (文楽 *bunraku*).

La aldea de Shikoku cumple con una función similar a la Comala rulfiana, en tanto que la descripción de ésta nos introduce en el imaginario de Ōe, y nos permitirá extraer algunos símbolos relativos a la visión de la muerte representada en las obras de este autor, que nos facilitará establecer una relación entre los espacios representados y la muerte. Estos símbolos, que veremos a continuación, se caracterizan por ofrecer un descanso para las almas de los partidos, y un consuelo para quienes permanecen en duelo. No obstante, dado que la obra del japonés es significativamente más amplia que la del mexicano, debemos mencionar que la aldea del valle no es omnipresente en su obra: las obras citadas anteriormente, por ejemplo, ocurren en Tōkyō; es decir, ocurren en una isla completamente distinta, con lo cual debemos analizar otros estadios geográficos en donde se hace presente la muerte. No obstante, existe una relación directa entre la visión de la muerte de Ōe y la presencia del valle del bosque, particularmente, la forma en que las almas postergan su existencia en comunión con los árboles que rodean este pueblo misterioso.

En el presente apartado, me dedicaré a hablar sobre el destino de los muertos en la obra de Ōe Kenzaburō. Con este análisis, pretendo demostrar que Ōe plantea una existencia más allá de la muerte basada en sentimientos de purificación y, más allá de esta idea, en la resurrección. Esto es sustancialmente distinto a Rulfo, para quien la vida más allá de la muerte sólo posterga el sufrimiento de los espíritus. En el caso de Ōe, el planteamiento de la tierra de los muertos es sincrético, pues mezcla elementos tanto de la religión judeocristiana —términos como el “ascenso”, visto como un estado de gracia—, como del shinto —por ejemplo, términos como la purificación— así como de otras manifestaciones culturales de naturaleza religiosa —es esencial para la explicación de uno de los mundos espirituales planteados por Ōe, la presencia de pinturas de autores como William Blake, de connotación religiosa.

La demostración del anterior planteamiento se resolverá a partir de las siguientes interrogantes: ¿qué características tiene el espacio propuesto por Ōe donde se posterga la existencia? ¿Cuáles son las distintas visiones que ofrece Ōe respecto a este lugar? ¿En qué condiciones viven los muertos más allá de la vida? Estas preguntas servirán para revisar las propuestas tanatológicas del inframundo de Ōe, así como para identificar el papel de ciertos elementos paisajísticos —por ejemplo, el del bosque, cuya presencia es recurrente en más de una obra— en la representación de la tierra de los muertos.

Con respecto a la segunda pregunta, es necesario señalar que la literatura de Ōe no tiene una sola visión del mundo de los muertos, sino que en los textos que vamos a estudiar Ōe aventura al menos tres hipótesis distintas sobre el *ubi sunt*. Para facilitar nuestro estudio, me dedicaré primero a analizar el inframundo de la aldea del valle de Shikoku, en donde el bosque y los símbolos de la literatura universal se entremezclan para ofrecer una visión del Más Allá única en la literatura japonesa. Posteriormente, me concentraré en otros dos ejemplos que aparecen en las obras 個人的な体験 [*kojintekina taiken*] (*Una cuestión personal*, 1964) y 空の怪物アグイー [*Sora no kaibutsu Agūi*] (“Agüi, el monstruo del cielo”, 1964). Así pues, en los siguientes párrafos exploraré el papel del bosque como morada de los muertos en la literatura de Ōe.

En el capítulo segundo de la novela 懐かしい年への手紙 [*Natsukashī toshi heno tegami*] (*Cartas a los años de nostalgia*, 1987), Ōe cuenta cómo su esposa y su amigo de la infancia, Gii, caminan a través de una región conocida como la Vaina, en lo profundo del valle donde nació el autor. En este peculiar recorrido, la esposa del narrador (un supuesto Ōe) está interrogando al amigo para entender mejor a su marido. La novela asemeja a una descripción realista de la experiencia del autor, de acuerdo con la técnica del *shishōsetsu* [私

小説].²⁸ En este texto, Ōe provee al pueblo del bosque con algunas características mágicas que nos ofrecen una visión del destino de los muertos de una manera muy particular: las almas difuntas, de acuerdo con este libro de Ōe, residen en los troncos de los árboles. Para introducir esta peculiar visión, Ōe nos habla de Dante:

Cada uno de los árboles que cantaba Dante era una jaula en la que estaba atrapada el alma de un suicida, de alguien que se había arrancado cruelmente el alma de su propio cuerpo, empezando por Piero della Vigna, poeta cortesano del siglo XIII, que era el que había dejado escapar su gemido como la rama que arde por un extremo. Tras extenderse por el bosque como el trigo atrapado entre los matorrales, aquellas almas se habían convertido en árboles, y sentían dolor cuando los pájaros picoteaban sus hojas. Al ser almas que habían abandonado voluntariamente sus cuerpos, no podrían volver a apropiárselos cuando se encontrasen con ellos el día del Juicio Final. (pp. 37-38)

Hay dos circunstancias relevantes en este pasaje. En primer lugar, la mención del suicidio como elemento que “encadena” el alma del muerto a un lugar específico. Esta descripción cobra relevancia cuando reconocemos que Ōe estuvo convencido de que su padre se había suicidado, como él mismo expresa un par de párrafos delante de nuestra cita:

(...) Me pregunto si el recuerdo de esa terrible descripción conseguirá que la idea del suicidio se aleje para siempre de la mente de K. chan. A veces temo que sea una identificación más fuerte que él con el destino del alma de los suicidas lo que le fuerza a preocuparse de esa manera obsesiva por el sino de la más insignificante ramita... Su madre me ha dicho que, desde la infancia, K. chan cree, sin el menor fundamento, que su padre se suicidó... (pp. 38,39)

²⁸ Como hemos visto, el estilo de Ōe crea la ilusión de que estamos frente a un relato autobiográfico, sin embargo, no debemos dejar de lado que se trata de un relato de ficción. Ver p. 21.

La imagen del padre suicida aparece también en la obra *Agüí o*, por lo menos, es sugerida por el protagonista en la escena final, cuando el músico llamado D. es atropellado por un autobús en una calle concurrida de Tokio. Recuperando el tema del padre, tratado con mayor profundidad en el capítulo dos de esta tesis, podemos encontrar una similitud entre Rulfo y Ōe, en el sentido que la muerte de los padres —que ocurrió a una edad muy temprana en el caso de ambos autores—, tuvo un efecto detonador en la literatura: mientras que Ōe trata el tema en un número considerable de obras, y hemos visto antes (p.) cómo la muerte de su padre fue tema para su novela *水死* [*Sui shi*] (*Muerte por agua*, 2009).

Otro aspecto que debemos rescatar del pasaje es la presencia de la *Divina Comedia*, pues hemos visto ya que la primera visión de la tierra de los muertos que el autor ofrece inicia con versos de Dante, que Ōe citará en repetidas ocasiones. A la visión negativa del suicidio, Ōe suma una de las visiones del infierno que, como sabemos, tiene su origen en la tradición católica. La mención de Dante establece así una conexión entre la obra literaria de Ōe y los textos de la cultura “occidental”. Por otra, esta es la primera escena que encontramos en la novela en donde Ōe relaciona el bosque de Shikoku con el inframundo, particularmente, el infierno de Dante.

El traslado del infierno al bosque de Shikoku es relevante, en tanto que Ōe está redefiniendo su tierra natal de manera simbólica. En una entrevista con Steve Bradbury, Joel Cohn y Rob Wilson, Ōe (1994) hablaría de esta labor de reconstrucción de su aldea: “cuando logré entender el problema del centro y la periferia, creé el mito de mi propia aldea en Shikoku, y de Okinawa, y de la Ciudad de México” (p. 144). Es importante que para Ōe, la mención frecuente de su aldea, sirve también para establecer la importancia de la cultura periférica a la que pertenece: “Siempre que estoy en Japón, sueño con lugares en donde la

cultura periférica es muy fuerte. Eso se debe a que nací en una villa muy pequeña en Japón que es completamente un lugar periférico. Se trata de un lugar donde hace 150 años hubo muchas rebeliones por parte de los campesinos pobres, así como muchos incidentes graciosos. Crearon su propia cultura folclórica” (Ōe, p. 142), como expresó él mismo en una entrevista con Bradbury, Cohn y Wilson en 1994.

Nam-Heejung (2016) también habla sobre la relevancia de este espacio geográfico como escenario de las obras literarias de Ōe: “En la historia de la ‘investigación, el ‘valle del pueblo’, ‘La imaginación’, ‘Hiroshima y Okinawa’, ‘la sexualidad humana y los seres políticos’, ‘la muerte y la resurrección’, la ‘utopía’, ‘Eeyore (la convivencia con un niño con discapacidad)’, etcétera, se han discutido como los principales problemas en el trasfondo ideológico de Ōe” (p. 203).

No obstante, presta especial atención al espacio de “el valle del bosque”:

Ōe [...] ha dicho en muchas entrevistas, cuando habla de las memorias de su infancia, que “durante la guerra era un chico del campo”, las memorias de la niñez están talladas en todas las obras de su mundo literario. Hasta ahora, se entiende que [este tema] sigue teniendo una gran influencia. El espacio llamado “el valle del bosque”, que fue ficcionalizado en las obras de Ōe, es tratado en sus obras como un lugar de experiencias que tiene un significado decisivo, la sociedad de la guerra que se proyectó en los ojos del pequeño Ōe, así como la súbita muerte de su padre que se entrelazan con la derrota de la guerra. (p. 203)

Las memorias de la guerra están ligadas con las memorias del campo, particularmente de su *furusato* (esto es, del lugar de origen de nuestro autor): el pueblo en el valle de Shikoku, que se transformará en el escenario de gran parte de su obra. Respecto a este cambio de valores, conviene rescatar la labor de Óscar Montes, quien fuera el primer traductor de Ōe al español.

Montes (p. 260) describe que algunos de los mayores problemas que refleja Ōe, como autor de la posguerra, es la deshumanización de la sociedad, así como la desintegración familiar producto de la falta de comunicación. De acuerdo con Montes, el silencio de los personajes de Ōe ante las circunstancias adversas, la falta de comunicación con los miembros de la familia, está relacionado con el cambio de valores que se dieron en la literatura de la posguerra. La incomunicación con la familia será también tema de la novela *Cartas a los años de nostalgia* (1987). Esto se evidencia, sobre todo, en el capítulo que Ōe dedicó para hablar de su estancia en México, titulado “Tiempo de ensoñación mexicano”. Durante todo este episodio, el narrador se lamenta de la distancia que lo separa de su familia y, sobre todo, de su hijo Hikari. Se reprocha el narrador-autor haber “abandonado” a su familia, luego de la muerte de un querido profesor a quien se refiere como el profesor W.²⁹ Esta sensación se ve reflejada en la continua soledad que experimenta el personaje, constante en sus reflexiones. “En mi vida de total soledad en Ciudad de México, ¡cuán entrañable fue para mí *Bajo el volcán!* A decir verdad, Malcolm Lowry me ayudó a rechazar la inclinación a *transformarme en un árbol del infierno mexicano*” (p. 54). El Ōe narrador padece haber abandonado a su mujer en Japón, sobre todo se nota la aflicción que le produce haberse separado de su hijo.

El viaje a México está motivado, pues, por la muerte del profesor W. Más allá de esto, dice Sanroku Yoshida que la estancia en México es un elemento importante para entender el sentido de la muerte en Ōe.

²⁹ Se refiere al profesor Kazuo Watanabe, importante catedrático de Literatura Francesa, cuya influencia en la vida y formación de Ōe ha sido mencionada por él mismo en diversos documentos. Véase: Shiraishi Akihiko, (2009, diciembre 19). “父の死追い、戦中精神描く。大江健三郎さん2年ぶりの小説”, en *Asahi Shinbun*. Recuperado de: http://www.asahi.com/culture/news_culture/TKY200912190208_01.html

La Ciudad de México es la metáfora de Ōe para la muerte violenta. Es ahí donde Carlos Nervo, un académico peruano de literatura japonesa, está muriendo de cáncer, aterrado por el dolor físico que debe experimentar antes de morir, motivo por el cual desea ahorcarse. El árbol de la lluvia aquí simboliza la salvación a través de la muerte. Ōe, de este modo, cambia la experiencia personal en la representación literaria, encuadrando su propia experiencia reciente en un contexto más universal. (pp. 14-15)

Aunque la experiencia mexicana tiene poco que ver, en apariencia, con la construcción del espacio de la muerte en el bosque Shikoku, en realidad, la relación entre ambos sitios se establece a partir del enfrentamiento de la gran ciudad en México, con la añoranza de la tierra natal. En varias etapas de su novela, Ōe narra que, en México, está buscando algo que llama “tiempo de ensoñación”, un concepto que “expone sobre el arquetipo de vida óptima del pasado” (p. 62). Ōe utiliza este concepto para hablar de su pueblo, de los mitos fundacionales del valle y de un tiempo en que la vida era mejor, porque se vivía en medio del bosque. Es también en este pasaje sobre México que Ōe recupera/reconstruye uno de los mitos más relevantes de su pueblo, en materia del inframundo:

Desde mi más tierna infancia, al llegar la hora de conciliar el sueño, en la oscuridad de la noche, sentía pánico ante la idea de que, después de morir, no quedaría nada de mí y el tiempo seguiría transcurriendo eternamente. Tanto era así, que recuerdo que, cuando tenía cinco años, me acongojaba al pensar que ya me quedaban cinco años menos de vida. Mi abuela me decía entonces en voz baja, como si cantara: “En este valle, ¿sabes?, aunque nos muramos, como el alma sube bailando hasta el bosque y se posa en las raíces de un árbol, tras un tiempo de espera volvemos a nacer”, para animarme, y yo rezaba porque fuera cierto... (p. 61)

En este pasaje se expresan tres ideas, principalmente, que nos deben importar pues plantean un acercamiento al “tiempo de ensoñación” y, sobre todo, nos acercan a una perspectiva del lugar al que van los muertos. Por un lado, están el miedo a la muerte y a la desaparición: el Ōe narrador expresa el pánico que tiene de pensar que, después de la muerte, nos espera la nada. Esta idea responde al tema que hemos venido definiendo como *ubi sunt* y, por ahora, define la posibilidad de que no hay Más Allá. Ahora bien, aunque este momento se refiere a un estadio de la infancia del personaje Ōe, podemos adivinar también que la visión de la nada postmortem no empata con la visión de la muerte de nuestro autor. Es por eso que él mismo refuta la idea un par de líneas después, cuando narra el mito de las almas que regresan a los árboles.

En segundo lugar, es importante recuperar a Dante en este punto, pues antes el propio Ōe ha narrado una experiencia similar que relaciona las almas y los árboles. Por un lado, mientras que para Dante las almas de los suicidas están *atrapadas* en los árboles, en espera del perdón de los pecados, los muertos de Ōe no están pagando ninguna culpa, ni están esperando el perdón. Antes bien, es natural que, al morir, regresen al pueblo natal a purificarse y, luego de un tiempo en las raíces de los árboles, vuelven una vez más a la vida, aunque sea para sufrir desventuras: “Cuando la abuela estaba de mal humor y se quejaba diciendo: “¡Y pensar que, aunque al fin nos muramos, tendremos que volver a nacer para seguir sufriendo!””, mientras bebía sorbos de oporto de Akadama, yo pensaba: “Antes de perderlo todo, ¡más vale seguir sufriendo!” (p. 61).

Finalmente, el pasaje aborda uno de los temas fundamentales en la literatura de Ōe, que Nam-Heejung ha denominado “死と再生” [*shi to saisei*], o “muerte y resurrección”. Esta característica es muy importante, pues la idea de que, después de morir, las personas regresan

al pueblo natal no es única de Ōe. En el caso de Comala, también observamos un comportamiento similar: todos los muertos regresan a Comala para seguir pagando por los pecados cometidos en vida. Lo que sí es único de Ōe, es el hecho de que no regresan para sufrir: regresan a los árboles porque es de ahí de donde surgieron. Esto se hace evidente incluso en la sensación que uno percibe al acercarse a los textos de ambos autores: mientras que en Rulfo impera un calor sofocante, devorador de la vida, el bosque de Shikoku es fresco, y mientras uno lee las experiencias de los personajes que lo circulan, la sensación que envuelve al lector es la frescura: sin duda alguna, el inframundo de Ōe suena como un lugar acogedor, en tanto que el rulfiano está ligado íntimamente con el castigo.

Una de las anécdotas que vale la pena rescatar sobre esta idea de las almas del bosque le ocurrió al propio Ōe. La crítica Yasuko Claremont (2009) expresa que, en una ocasión en que el propio Ōe estaba enfermo, recibió las siguientes palabras de consuelo de su abuela:

Cuando era un niño, Ōe se perdió cierta vez mientras deambulaba por el bosque, por lo que tuvo que refugiarse en el tronco hueco de un castaño. Cuando lo encontraron al día siguiente, estaba muy enfermo y pensó que iba a morir. Pero su madre le aseguró que viviría de nuevo en otro nacimiento. “Habrá un nuevo niño”, le dijo, “y yo le contaré todo lo que tú has hecho y visto”. Una de las grandes leyendas en la aldea es que cada persona tiene su propio árbol en el bosque. Cada vez que nace un niño, su alma vendría desde el árbol para habitar su cuerpo, y con su muerte regresaría nuevamente al árbol.
(p. 2)

De esta manera, podemos definir que una de las características fundamentales del inframundo de Ōe —que resulta sustancialmente distinta del inframundo rulfiano—, es la esperanza de la resurrección, un concepto que se relaciona con las creencias judeocristianas, pero que también podríamos identificar con ideas del shintō, pues la purificación de la muerte

es una de las creencias de esta religión. El bosque de Shikoku es, a diferencia de Comala, un remanso en donde las almas de los muertos pueden regresar, con el objetivo de encontrar descanso antes de purificarse y regresar al mundo.

El bosque de Shikoku es, como hemos visto, un espacio fundamental para la definición del inframundo de Ōe. En varias decenas de textos, el *bosque* que rodea a la aldea de Ōse se convierte en uno de los tópicos esenciales, un elemento paisajístico insoslayable cuando se quiere analizar la obra del japonés. De acuerdo con Claremont:

(...) la aldea en sí misma, encerrada dentro del bosque, es un símbolo de aislamiento y confinamiento. Durante las inundaciones, queda completamente incomunicada. Monotonía y repetición son cosa de todos los días ahí. Los pobladores están conscientes de la gran guerra que incluye a Japón, pero nunca la experimentan directamente hasta que un avión de las fuerzas enemigas se estrella y obliga a que los hombres entren en acción (...) En distintas maneras, todos los personajes están atrapados por sus circunstancias”. (p. 21)

Sin embargo, no se trata del único intento de nuestro autor para expresarse sobre el destino de los muertos. También en el texto “Agüí, el monstruo del cielo” (1964), Ōe ofrece una explicación sobre el posible destino de las almas. En este caso, no se relaciona con el bosque. Curiosamente, esta nueva visión de la tierra de los muertos está fundamentada en el arte pictórico, como veremos a continuación.

En otro apartado de esta tesis (p. 60) hemos discutido la relevancia que tuvo el nacimiento de Hikari Ōe en la vida y en la literatura del Nobel japonés. El evento relativo a su nacimiento, y a la trascendental decisión que su familia tuvo que enfrentar —dejarlo vivir con una anunciada muerte cerebral o permitir que el niño muriera—, se trató en dos textos que han sido centrales para nuestro análisis. En este apartado sobre el análisis del espacio

narrativo de la muerte, me concentraré en “Agüí, el monstruo del cielo” (1964), pues es en este relato en donde logra apreciarse un paisaje de la muerte con mayor claridad.

Hay dos elementos que es importante notar en esta parte del análisis. Por una parte, el empleo de la religión como una fuente de símbolos para entender las transformaciones que sobrevienen a la muerte. Veremos que para Ōe es particularmente útil el empleo de símbolos religiosos propios de las religiones judeocristiana (el ascenso, la resurrección) para plantear su concepción de la tierra de los muertos, pero los emplea de manera sincrética con otros elementos propios del shintō. Por otro lado, el tema de “muerte y resurrección” que hemos analizado en el apartado anterior será recuperado en el texto de “Agüí...”, en donde se le añadirá un nuevo concepto, la “redención”, comparable con la noción religiosa de la “salvación” del alma.

Este texto se subvierte en la tradición de la “novela del yo” [私小説 *shishōsetsu*], aunque de una manera no tradicional, pues el narrador-personaje está contando la historia de una tercera persona: ésta es una cualidad novedosa en la propuesta de Ōe, como apunta también Nam-Heejung (pp. 203-205). Además de esta particularidad, el texto resulta relevante para nuestro análisis, porque contiene un planteamiento religioso que se acerca a las concepciones del Paraíso: a saber, Agüí *desciende* de las alturas, desde el nuevo hogar que habita ahora que está muerto.

Hay varias razones para relacionar esta cualidad con las religiones judeocristianas. Una de ellas es la cualidad del *ascenso* como una propiedad espiritual que a menudo se relaciona con la salvación, del mismo modo que el *descenso* se relaciona con el castigo y el Infierno —propiedad explotada por Rulfo—. George Hardin Brown (1971), ha explorado la importancia del tema de ascenso-descenso como categorías simbólicas de la salvación en las

religiones judeocristianas. Lo que es relevante para nosotros es que Brown, apoyándose en varios episodios de la Biblia, establece esta dicotomía como uno de los temas frecuentes para hablar de la purificación: “La Epístola de los Hebreos destaca la condescendencia del Hijo de Dios en la Encarnación y, luego de su purificadora expiación de los pecados, su exaltación celestial [...]” (p. 2). Llama nuestra atención que el descenso, cuando es llevado a cabo por una figura de naturaleza divina —como fue el de Jesucristo—, no se relaciona con el castigo de los pecados, sino que el ser sagrado que desciende lo hace para salvar los pecados del mundo. Hay una coincidencia relevante en Japón: en las representaciones pictóricas de Amida del budismo jōdo [浄土] (la Tierra Pura), se ve a éste descendiendo en una nube para llevarse a los muertos hacia su paraíso.³⁰ También Agüí baja de los cielos para hablar con el padre que lo sacrificó: ¿será esta acción un símbolo mediante el cual Ōe nos da a entender que baja para perdonar los pecados del padre, quien decidió que el bebé debía morir?

En el texto de “Agüí...”, Ōe ofrece además símbolos de naturaleza judeocristiana, así como una explicación detallada de las características del mencionado ascenso. Resulta relevante, por otro lado, la reiteración de la figura de William Blake en el texto, quien aparece ahora como artista visual, y ya no como poeta. Dice Ōe:

[...] Es por el modo en que todos esos seres diáfanos, con un brillo blanco marfileño, flotan en el aire a cien metros del suelo. ¡Es el mundo que veo! Y si me preguntas qué son esos seres flotantes, deslumbrantes, de los que el cielo está lleno, te diré que son los seres que hemos perdido durante nuestra vida aquí abajo y que vemos balancearse en el

³⁰ Existen diversos ejemplos de este descenso de Amida, una imagen del periodo Muromachi se puede consultar en el museo británico: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=785528&partId=1.

cielo a cien metros por encima de nuestras cabezas, sutilmente luminosos, similares a las amebas bajo el microscopio. (p. 88)

De este modo, el autor explica un par de párrafos adelante que cada uno de los vivos tiene su propio lienzo en el cielo, que se irá llenando con las almas de aquellos que van ascendiendo con el paso del tiempo. Las pinturas citadas³¹ tienen una función particular en cuanto a la representación de la muerte en el texto: ofrecen elementos cristianos tales como Jesucristo, Satanás, así como seres angelicales que establecen una relación entre ambos mundos: el terrestre y el etéreo. Este vínculo nos habla de que, en la cosmovisión de este cuento, hay un puente tendido entre nuestro mundo y la tierra de los muertos, lo cual es visible también en la Comala rulfiana. Por otro lado, las pinturas crean un paisaje celestial que no es estrictamente cristiano —es decir, que no necesariamente remite al Paraíso, al Purgatorio o al Infierno, tal como los describe esta religión—, pero nos permite aventurar que el ascenso en el texto de *Õe* tiene una connotación positiva. A partir de este análisis, podemos expresar que el monstruo/bebé Agüí, como todos los muertos en la cosmovisión de este relato, sube para habitar el lienzo celestial, pues ha alcanzado un estado de gracia.

En *Õe*, la idea de la salvación va más allá de las concepciones judeocristianas. Yasuko Claremont ha dedicado un par de capítulos (pp. 98-131) de su análisis sobre las novelas de *Õe* para hablar del tema de la salvación, y de la redención de sus personajes. El tema es también el hilo conductor en el trabajo de Nam-Heejung, quien añade además el concepto de la resurrección. De ambos autores rescatamos la idea de que, para *Õe*, la *purificación* simbólica de sus personajes es importante, y el autor trata de expresarla en su obra como un

³¹ Pueden encontrarse en los siguientes links: “Christ refusing the banquet offered by Satan”, <https://www.wikiart.org/en/william-blake/christ-refusing-the-banquet-offered-by-satan-1820>; “When the morning stars sang together”, <https://www.wikiart.org/en/william-blake/when-the-morning-stars-sang-together-1820>.

proceso de transformación que, en este relato, implica el cambio de estado de la vida a la muerte y, a partir de ésta, a la postergación de la existencia en un nuevo plano.

Éste se plantea de dos maneras distintas: por una parte, el paraíso se contempla en el *lienzo* que el músico propone en el cuento, y que recupera ideas de pureza (es un lienzo blanco) y de ascensión. El espacio de la muerte, en “Agüí...”, tiene connotaciones claramente religiosas que podemos rastrear en las religiones judeocristianas. Por otro lado, el bosque de Shikoku se transforma en un espacio donde la redención ocurre por medio de la naturaleza: las almas de los habitantes de la aldea se insertan en los árboles y, luego de un proceso de purificación, regresan al mundo para habitar nuevos cuerpos de nuevos infantes. La referencia al bosque de los suicidas, no obstante, llama la atención porque mientras que Dante propone un castigo (el alma sufre en los árboles), para Ōe la idea de la salvación, sólo se encuentra en el descanso del bosque, y la frescura que llena sus páginas provee al lector de una sensación de paz.

En ambos casos (el lienzo, el bosque) la muerte se liga con lo que Ōe describiría como “regeneración de la vida humana”, concepto que recupera en una entrevista con su crítico Sanroku Yoshida (p. 373), y que es recurrente a lo largo de sus ensayos y discursos sobre su obra literaria —la idea apareció también en su discurso de recepción del Premio Nobel. Esta *regeneración* estará asociada con los conceptos de “redención” y “salvación” y, por lo tanto, desempeñará un papel muy importante en la concepción de la vida más allá de la muerte en la obra del japonés.

Una vez que hemos establecido las características de la tierra de los muertos establecida por Ōe, es momento de analizar el inframundo visto desde la visión rulfiana. En el siguiente apartado, analizaremos los elementos paisajísticos de la Comala de *Pedro Páramo* (1955), un lugar que es la tierra de los muertos mexicanos por antonomasia y que, en la actualidad,

es un símbolo literario reconocido internacionalmente. Estableceremos cuáles son las características físicas y psicológicas que definen este lugar, así como las condiciones en las que los muertos se desenvuelven ahí.

3.3 Comala, infierno en la tierra

En apartados anteriores —en la introducción y en el capítulo primero—, hablé acerca de la importancia que tiene el arraigo a la tierra jalisciense para Rulfo; sobre todo si consideramos que una buena parte de su obra tiene lugar en paisajes rurales jaliscienses —en este apartado analizaré este punto—. Hemos visto también que el término *furusato* designa, en japonés, a la aldea natal, así como la carga simbólica que tiene en algunas producciones culturales japonesas; se analizó la relación de este término con la obra de Ōe Kenzaburō, y su relevancia para el estudio de los temas frecuentes en sus obras literarias. En el caso de Rulfo, podemos hablar de un fenómeno parecido al que evoca este término, aunque con variantes que vale la pena señalar. Por ejemplo: Rulfo no ha demostrado en su obra una atracción particular por su pueblo natal, Sayula; sin embargo, existe evidencia de la predilección de nuestro autor por una región específica: aquella que se encuentra más cercana a la zona de la Media Luna, en el sur de Jalisco, que podríamos llamar su “tierra natal elegida”, pues la mayor parte de los lugares que él citaba como el sitio de su nacimiento estaban cerca de esta región.

En este apartado, analizaré cómo el paisaje llano, árido y caliente de esta región geográfica, sirve como una base —un referente que le sirve en su representación paisajística— para conformar su visión del inframundo. Me concentraré en el análisis de *Pedro Páramo*, así como su papel en la representación del paisaje de la muerte. No obstante,

intentaré recuperar elementos en otros de los textos analizados en esta tesis, con el fin de dejar claro que el patrón se repite en el resto de su obra.

Paulina Millán Vargas (2015) ha realizado un trabajo extensivo respecto al paisaje rulfiano. En particular, analiza las construcciones paisajísticas en la fotografía de Rulfo, y su relación con cuatro cuentos —“La Cuesta de las Comadres”, “En la madrugada”, “No oyes ladrar los perros” y “El día del derrumbe”—, uno de los cuales es parte de este análisis. Millán Vargas pretende esclarecer la relación directa que hay entre el paisaje fotográfico de Rulfo, y aquel mundo árido que parece llenar sus obras. Esto es relevante para mi estudio, dado que por una parte señala que la elección de Rulfo por un escenario para sus narraciones no es arbitrario, sino que obedece a una razón estética. Por otro lado, coincido con Millán Vargas cuando dice que “el paisaje en la obra literaria del autor jalisciense no sólo es el escenario de los actos del hombre, sino que en ocasiones se convierte en uno de los personajes principales” (p. 57). El caso de Comala, representación del inframundo rulfiano, esta peculiaridad de que el pueblo, como espacio geográfico en donde ocurre la muerte, es de relevancia, pues la reproducción de sus características físicas y geográficas, nos ayuda a entender la aflicción de los personajes que habitan en ella, pues el paisaje desolado, seco, y ardiente, crean un sitio de castigo que no permitirá el descanso.

Si bien algunos de sus cuentos se ubican en otras circunstancias geográficas —por ejemplo, su cuento “Paso del Norte”, que evoca a la frontera chihuahuense (Millán Vargas, 2015, p. 58)—, antes he mencionado que la elección de Apulco o San Gabriel como su tierra natal era, para Rulfo, una manera para establecer su propio nacimiento como parte de una tradición paisajística, histórica y cultural determinada. Particularmente, los efectos de ciertos eventos históricos en la región, como la Revolución Mexicana, la Cristiada, son retomados frecuentemente en algunos de sus cuentos, así como en su novela *Pedro Páramo*. Sin

embargo, ¿cuáles son las condiciones —paisajísticas, históricas o culturales— de esta región geográfica que se reflejan en sus obras y cómo las emplea en su representación del inframundo? Del mismo modo, vale la pena preguntarnos de qué manera el paisaje de esta región particular tiene una carga simbólica en el trabajo de Rulfo.

Aclaro que no es mi intención denominar “localista” el trabajo de Rulfo, pues el carácter de la obra rulfiana es universal (prueba de ello, es la amplia recepción que tuvo alrededor del mundo). Sin embargo, sí considero que es importante señalar aquellas condiciones que designaron este escenario geográfico como el paisaje para un porcentaje notable de su producción literaria. Esto gana particular relevancia si consideramos, por ejemplo, que la Comala de Rulfo no es exactamente el pueblo festivo que se encuentra en Colima. Aunque Rulfo elige el nombre de este pueblo —por razones que veremos adelante—, es el paisaje árido de Jalisco el que se evoca en sus obras.

A continuación, analizaremos la descripción del paisaje de Comala en la novela *Pedro Páramo*. A partir de los elementos descriptivos del paisaje, intentaré demostrar que la aridez y el calor además favorecer la producción de una atmósfera, son también elementos simbólicos que sirven al autor para representar el inframundo —una representación de lo que llamaremos el “infierno rulfiano”—, un lugar en donde se posterga la existencia de las almas muertas de Comala; del mismo modo, señalaré cuáles elementos de la religión, leyendas y mitos de la “tierra natal”, así como la microhistoria de esta región han sido empleados para elaborar el paisaje rulfiano. Con este análisis, busco demostrar que en esta construcción del infierno, podemos adivinar una visión del Más Allá particular de Rulfo, una visión nada alentadora, pues propone que el sufrimiento es la única sensación que sobreviene a la muerte, con lo cual Rulfo se aleja de la tradición católica de la resurrección, en cuanto a que la promesa de alcanzar la comunión con Dios o el perdón de los pecados, y en cambio

se acerca a las ideas del castigo infernal, poniéndolo como la única opción para sus personajes.

Para iniciar mi análisis, describiré la forma en que el pueblo literario Comala ha sido construido, así como los elementos ambientales que se han elegido para su constitución. Del mismo modo, me detendré en algunas características simbólicas que puedan ser claves para desentrañar el discurso religioso que se esconde en el texto de Rulfo, tema que, si bien ha sido tratado con anterioridad (Ezquerro, Ortega 1992), puede servirnos para dar forma al inframundo rulfiano como un espacio de castigo, similar —pero no idéntico— a las descripciones del infierno católico, que tiene mayor presencia en el imaginario mexicano. Siendo la principal diferencia que, en ciertos aspectos, Comala llega a ser peor que el infierno, como veremos adelante.

3.3.1 Almas en pena

Apenas unas páginas después del inicio de la novela, el primer narrador-personaje, Juan Preciado, aventura una descripción del pueblo en donde su padre vive —en este momento, no sabe todavía que Pedro Páramo está muerto—. Esta descripción se divide en dos vertientes: la primera la recibe de Dolores Preciado, su madre; la segunda, es la primera impresión que tiene una vez que ha llegado al pueblo. Respecto a la primera idea, cuando Juan observa Comala a través de los ojos de Dolores, lo encuentra como un sitio de ensueño, un lugar en donde las fantasías de su madre fueron destrozadas por el abandono de su esposo, Pedro Páramo. No obstante, Juan Preciado describirá Comala como un lugar fértil y lleno de vida:

[...] Ahora vengo yo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver: “*Hay, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche.*” Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma... Mi madre. (p. 74)

Sin embargo, tan pronto como alcanza el pueblo, junto con Abundio, se dará cuenta de que hay una diferencia sustancial entre el lugar descrito por los recuerdos de su madre, y la Comala que encuentra. Lo primero que descubre, es el calor anormal en el ambiente. Este calor es la primera característica que Rulfo —a través de las impresiones de Juan Preciado— muestra sobre el pueblo, y que será constante a lo largo de la novela.

Después de trastumbar los cerros, bajamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire. Todo parecía estar como en espera de algo.

—Hace calor aquí —dije.

—Sí, y esto no es nada —me contestó el otro—. Cállese. Ya lo sentirá más fuerte cuando lleguemos a Comala. Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al Infierno regresan por su cobija. (p. 75)

Conviene analizar el apartado anterior. Por una parte, la broma que Rulfo elabora a partir del calor de Comala, es notable, pues forma parte de un breve catálogo de bromas similares en su obra, que entretienen del pesado ambiente en Comala. Sin embargo, debemos ver más allá del artilugio humorístico, y notar que Rulfo está dando una clave en esta cita de lo que mencionábamos arriba respecto a que Comala es *peor* que el infierno. Siendo el calor abrasador uno de los símbolos más recurrentes en la religión católica para designar el dolor físico que espera a los condenados. Dice el evangelista Marcos:

Mar 9:43 Si tu mano te fuere ocasión de caer, córtala; mejor te es entrar en la vida manco, que teniendo dos manos ir al infierno, al fuego que no puede ser apagado,

Mar 9:44 donde el gusano de ellos no muere, y el fuego nunca se apaga.

Mar 9:45 Y si tu pie te fuere ocasión de caer, córtalo; mejor te es entrar a la vida cojo, que teniendo dos pies ser echado en el infierno, al fuego que no puede ser apagado,

Mar 9:46 donde el gusano de ellos no muere, y el fuego nunca se apaga.

Si tomamos esta descripción al pie de la letra: ¿qué tan terrible debe ser el calor de Comala para que los muertos sientan “frío” cuando lleguen al infierno? Por otra parte, el narrador habla de “muchos de los que allí se mueren”, aduciendo a que el destino de una gran parte de la población de Comala —si no es que toda—, está destinada al infierno cuando logra salir. Finalmente, la idea de “regresar por la cobija” es una advertencia al lector: muchos de los personajes que encontrará en la novela (si no todos) han regresado del infierno a Comala, es decir que en el imaginario de *Pedro Páramo* el tránsito entre la vida y la muerte es libre. La imagen, más allá del chiste, es terrible, y anuncia desde el principio de la novela el cruel paisaje al que Juan Preciado está a punto de adentrarse.

El calor de Comala está incluido en su propio nombre. En su libro *Lecturas rulfianas*, Milagros Ezquerro (2006) dedica un apartado a analizar la doble condición del pueblo —infierno y paraíso—; en este punto, explica el origen prehispánico del nombre, y su relación con el calor constante que es, junto con la sequedad, su mayor característica: “‘Comala’, formado del término náhuatl ‘comal’, que designa una cuenca de barro cocido donde se asan las tortillas de maíz. Este significado representa a la vez la materia dominante del paisaje (la tierra), el calor que le dio forma al objeto como al pueblo, y el valle donde yacen las ruinas del difunto Comala” (p. 63). Sin embargo, esto no es suficiente para entender por qué la Comala de Dolores es tan diferente de la de su hijo Juan, y por qué el calor —que

probablemente estuvo ahí durante toda la vida de Dolores Preciado— no fue suficiente para distraer la belleza de sus recuerdos.

Esto queda explicado, cuando nos damos cuenta de que el pueblo de Comala ha muerto: Pedro Páramo lo mata en un punto de la trama, o más bien lo deja morir. Es aquí donde Pedro Páramo se manifiesta como una personificación de la muerte, el gran verdugo de Comala, y la razón por la cual el pueblo se ha transformado de un paraíso —como lo recuerda Dolores Preciado—, en el infierno en la tierra que encuentra su hijo, Juan Preciado. Al detener todas las actividades de su hacienda, Pedro Páramo sabe que el pueblo no será capaz de sobrevivir: “Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre” (p. 179), dice en un punto de la novela, y así lo hace, pues a partir de entonces deja de trabajar sus tierras, que eran la única fuente de ingresos para el pueblo: así es como el cacique mató su pueblo.

Lo deja morir por venganza, porque Pedro Páramo es un “rencor vivo”, como lo describe Abundio (p. 76). De esta manera será, al mismo tiempo, el creador y el regente del infierno en donde las almas de los muertos de Comala deambulan en pena, recordando sus vidas y sus pecados, un infierno en donde todos los supuestos hijos de Pedro Páramo —y con ellos, su legado— mueren; finalmente, el mismo infierno que lo conducirá a él hacia su propia muerte al final de la novela.

Sintió que unas manos le tocaban los hombros y enderezó el cuerpo, endureciéndolo.

—Soy yo, don Pedro —dijo Damiana—. ¿No quiere que le traiga su almuerzo?

Pedro Páramo respondió:

—Voy para allá. Ya voy.

Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe en seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras. (p. 186)

De acuerdo con Ezquerro (p. 64), “esos dos estados antagónicos [el paraíso de Dolores Preciado y el infierno de Pedro Páramo] son los dos extremos de un proceso en el que interviene la acción de Pedro Páramo. Entre esos dos Comala se sitúa la vida del cacique, su ansia de poder el apogeo de su fortuna, y después el abandono de toda actividad que lleva al pueblo a la muerte”. El crítico Julio Ortega parece coincidir con Ezquerro, pues también habla de una relación directa entre la vida de Pedro Páramo y la de Comala: “Su búsqueda [la de Juan Preciado] del padre equivale también a su encuentro del lugar: el lugar es la extensión del padre, su sombra, la equivalencia también del antiguo paraíso perseguido”, y por lo tanto, el destino de ambos está encadenado:

Comala es otro infierno porque en este pueblo el padre ha muerto y porque este padre, cuando estaba vivo, mató a Comala. Pedro Páramo destruyó su pueblo al conquistarlo con la violencia del terrateniente: el ciego poder que acumuló trajo la destrucción física y otra destrucción moral en el deterioro de la sumisa dependencia. En el infierno, los muertos prolongan el sufrimiento de sus vidas, la inocencia o la culpa de las mismas. (p. 724)

Ezquerro concuerda con este análisis, al considerar que el infierno en Comala es una prolongación de esta vida. El castigo por las malas acciones —pues el término “pecados” está limitado por una concepción católica que, en el caso de Rulfo, es superada— es revivir el dolor que causaron eternamente. Aquí vale la pena preguntarse si Rulfo está intentando decirnos que debemos “obrar bien” para evitar el castigo después de la muerte. Aunque, basados en lo que experimenta la mayoría de sus personajes, es probable que su mensaje sea que, hagamos lo que hagamos, el castigo será seguro.

En el pasaje anterior podemos intuir que el personaje del cacique y el del pueblo están ligados, y cómo ambos ayudan al lector a elaborar el paisaje literario: no es posible imaginar

Comala sin la presencia de Pedro Páramo, así como no podemos concebir a Pedro Páramo sin Comala: uno es extensión de la otra y, más aún, uno es el causante del otro. El inframundo y su regente pues, como he dicho antes, Pedro Páramo será la personificación de la muerte en el trabajo de Rulfo, y como tal Comala será la extensión de sus dominios. Pedro Páramo, como la muerte, es omnipresente: está en todos los rincones de Comala, y en todos los recuerdos de sus habitantes.

Comala es el inframundo que los lectores recorrerán a través de la novela, el *espacio construido* —concepto que recuperamos de Pimentel (p. 31)— en la que habitaremos mientras la novela siga fluyendo. Es importante recuperar este concepto aquí, pues nos ayudará a entender la distinción entre la Comala rulfiana y la Comala *real*. Dice Pimentel (2001, p.31) que el espacio construido “nunca es un espacio neutro, inocente; es un espacio significativo y, por lo tanto, el nombre que lo designa no sólo tiene un referente sino un sentido, ya que, precisamente por ser un espacio construido, está cargado de significaciones que la colectividad/autor(a) le ha ido atribuyendo”. Para ejemplificar esta carga significativa, podríamos considerar la existencia del propio Comala: ¿cómo era vista Comala antes de 1955, antes de la salida de *Pedro Páramo*, y cómo es vista Comala ahora? ¿Qué nuevos significados se han atribuido por la colectividad/autor con el paso de los años? Una primera respuesta que podemos aventurar es: la Comala de la actualidad, en el imaginario mundial, es un pueblo de fantasmas. El inframundo mexicano por excelencia en la literatura.

Aunque estas preguntas corren el riesgo de resultar en anacronías, es relevante para mí destacar las transformaciones que el pueblo de Comala ha sufrido en la concepción del lector global —sabemos que la obra de Rulfo se ha traducido a más de 50 lenguas—, pues es mi intención indicar que la Comala rulfiana se ha instaurado en el imaginario de la literatura universal con mayor intensidad que la Comala colimense. En la *Memoria* del V Foro Colima

y su Región Arqueología, antropología e historia, Enrique Ceballos Ramos intentaría hacer una analogía entre ambas Comalas: “Comala le debe mucho a Rulfo, porque a través de su célebre novela Pedro Páramo, la puso en la mira mundial. Actualmente se cuenta con un auditorio en el portal sur, llamado Juan Rulfo y además tiene una estatua en una banca del jardín principal” (p. 16), pero terminaría por conceder que “No se inspiró en nuestro pueblo, pero le gustó el nombre para su novela” (p. 17).

La existencia de Comala en el mundo real es importante para nuestro análisis, pues nos da una idea acerca de la cercanía que Juan Rulfo impone entre nuestro plano y el plano de los muertos. Juan Preciado, quien salió de su casa —ubicada en algún lugar en México— es capaz de encontrar Comala porque cualquier ser humano puede alcanzarla. El crítico Jean Franco (1992) habla sobre esta actitud hacia la tierra de los muertos —vista como un espacio accesible, cercano a nuestro mundo— cuando dice: “los infiernos de Dante o Quevedo estaban separados geográficamente del mundo de los vivos; en el Nueva York de Leroi Jones y la Comala de Rulfo, los límites ya se borran y los muertos invaden el territorio de los vivos para absorberlos. La misma topografía sirve de cielo, de infierno, de purgatorio y de mundo real” (p. 767).

Este acceso al mundo de los muertos, el intercambio que existe entre las almas y los vivos que las lamentan, se hace presente también en *Ōe* cuando, por ejemplo, el bebé Agüi desciende de su lienzo para conversar con su padre. O cuando las almas de los muertos en el mítico pueblo del valle de *Ōse*, regresan a las raíces de los árboles para purificarse, y después renacer en uno de los bebés del pueblo. Ambos autores difuminan los bordes entre nuestro plano y la tierra de los muertos y nos presentan la accesibilidad de ese otro lugar, más allá de la muerte. Hacen del inframundo un espacio más cercano a nuestra experiencia personal y de esta manera es más fácil para nosotros relacionarlo con el mundo real y, por tanto, el

contrato de inteligibilidad —la relación significativa entre el universo diegético o creado y el real— que menciona Pimentel (2001, p. 10), así como la ilusión de realidad, quedan saldados.

Esta idea abre otro espacio para cuestionarnos, ¿podemos entender otra cosa de esta cercanía propuesta? ¿Será intención de los autores recordarnos lo cerca que se encuentra la muerte de cada uno de nosotros? Es difícil responder a estas preguntas sin introducirnos en el camino de la interpretación de las intenciones del autor; no obstante, es posible señalar que, tanto Óe como Rulfo dejan clara la estrecha relación que los muertos tienen con la vida o con los vivos, sin importar el tiempo que ha pasado desde que han abandonado el mundo físicamente.

Respondiendo a las interrogantes sobre qué nuevos significados adquiere la Comala rulfiana, podemos decir que el *espacio construido* ganó una carga de significados que la ayudó a trascender su identidad como pueblo *real*, y la ha llevado a existir como un espacio literario. Algo similar ha ocurrido, por ejemplo, con la aldea de Óse, de Óe Kenzaburō: se trata de espacios basados en pueblos o regiones reales, que fueron reconstruidos literariamente. Como hemos dicho antes, la mayor carga de significados con que se ha dotado a esta comunidad colimense, se encuentra en los terrenos del inframundo: Comala, después de 1955, se fue transformando en uno de los inframundos literarios mundiales. Es también el paraíso perdido para algunos de sus personajes, pero es, sobre todo, el infierno. Podemos imaginar que Rulfo y Óe decidieron crear un espacio narrativo a partir de un lugar que existía previamente, en reconocimiento a la tierra natal, un espacio limitado en donde ocurre la literatura, que facilita la distribución de acciones y personajes, así como la asimilación por parte de los lectores.

Para entender por qué Comala se convierte, ya sea en paraíso perdido o en infierno, es necesario revisar las condiciones en las que *viven* sus muertos: algunos, como el arriero Abundio, trabajan, tal como lo hacían en vida: “El bueno de Abundio. ¿Así que todavía me recuerda? Yo le daba sus propinas por cada pasajero que encaminara a mi casa. Y a los dos nos iba bien. Ahora, desventuradamente, los tiempos han cambiado, pues desde que esto está empobrecido ya nadie se comunica con nosotros” (p. 86); otros se encuentran sepultados, como Dorotea, que acompaña a Juan Preciado en la tumba. Otros más se han convertido en sombras que deambulan por el pueblo, o en lamentos que asolan los lugares donde sufrieron, como Toribio Aldrete, muerto en la habitación donde Juan Preciado pasó su primera noche en Comala: “En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo. Luego condenaron la puerta, hasta que él se secara; para que su cuerpo no encontrara reposo” (p. 102).

Los muertos de Comala son conscientes de su condición; sin embargo, se aferran a la vida que tenían antes, y es a partir de esta vida que padecen su nuevo estado de existencia. Su sufrimiento está condicionado, pues, por el estado anterior a la muerte, y no por el destino al que han ido después de morir. Para Julio Ortega, no se trata de “un sufrimiento religioso: los muertos de Comala no lamentan no estar en algún cielo cristiano, lamentan sus propias vidas. El infierno es, por eso, la misma vida que determina este más allá de la muerte. La vida está juzgada, hecha presencia, desde la muerte” (p. 724).

Es igualmente destacable señalar que no se trata específicamente de fantasmas, sino “presencias” o *seres*, “Casi no se trata de ‘fantasmas’ o ‘aparecidos’”, sigue Ortega, “Los personajes son muertos convocados por la presencia de Juan Preciado que hablan en otra zona, hecha de vida y muerte. Ninguno de ellos hablará de su muerto o de la región de los muertos mientras Juan Preciado está vivo; sólo cuando éste muere y está enterrado junto a

otro cadáver, se hablara de esa zona” (p. 724). Dice Ortega también que la presentación del mundo de la muerte no tiene “la finalidad del terror”. Aunque esta idea resulta cierta, si consideramos el “terror” como un género dentro de lo fantástico, debo discrepar con Ortega en el sentido en que el castigo al que se ven enfrentados, el padecimiento eterno, genera una sensación de desazón en el lector que podríamos hermanar por el terror.

Terror, como el que sintió Juan Preciado desde su primer encuentro con los fantasmas; o cuando la mujer que se desnuda junto a él se derrite como el barro durante la noche: el mismo terror que lo llevó a morir de miedo en una plaza de Comala. Este terror no es animista o sobrenatural, se trata de un terror que apunta hacia la incógnita planteada por el *ubi sunt*, pues la propuesta de Rulfo es: con la muerte no viene la paz, sino la lamentación; no existe el premio sino el *castigo* de la vida eterna. De acuerdo a esta lógica, la presentación del mundo de los muertos resulta terrible.

En este capítulo, he analizado las características espaciales y sobrenaturales de las obras tanto de Oe como de Rulfo. Mi intención era establecer, por una parte, las características físicas empleadas para representar la tierra de los muertos que proponen los autores y, en segundo lugar, definir las condiciones psicológicas que atraviesan los personajes durante su estancia en esta tierra. Como hemos visto, ambos autores concuerdan en la idea de la continuidad de la existencia, así como en el tránsito entre la vida y la muerte. No obstante, quizás la mayor discordancia es la visión que tienen de la vida en la tierra de los muertos, pues mientras que para Oe la nueva existencia está regida por la esperanza, las visiones de Rulfo son más desalentadoras.

En el último apartado, donde se presentarán las conclusiones de este estudio, profundizaré tanto en las semejanzas entre ambas visiones de la tierra de los muertos como

en los puntos de discordancia. Retomaremos además el tema de la paternidad, para concluir cómo se construye a partir de la muerte y la relación con los muertos. De esta manera, espero establecer con claridad cuáles son las visiones de la muerte en Oe y en Rulfo de una manera más integral.

Conclusiones

La muerte, entendida más allá de su circunstancia natural —es decir, entendida culturalmente como un fenómeno que separa el mundo de los vivos de otro mundo, en donde la existencia tiene continuidad— ha sido siempre uno de los tópicos más importantes para la literatura, y, como preocupación filosófica, ha preocupado a los artistas desde la antigüedad, planteando cuestionamientos sobre la esencia del ser y el destino que nos espera más allá de esta vida. En esta circunstancia, interrogantes como el *ubi sunt* —¿dónde están quienes estuvieron en este lugar antes de nosotros?— marcan un hito que diversos autores de todas las corrientes estéticas han buscado responder, pues trazan la posibilidad de postergar nuestra presencia en un nuevo más allá de la vida. Tanto Ōe Kenzaburō como Juan Rulfo han dedicado gran parte de su obra a responder esta misma interrogante, y cada cual ha logrado plasmar, según su propia corriente estética, una respuesta posible.

Tanto Japón como México tienen una relación estrecha en torno al fenómeno de la muerte. El tema se ha integrado a su cultura desde la antigüedad, en donde permanece tanto en celebraciones nacionales —como el festival Obon [お盆] o la celebración del Día de Muertos—, así como en la literatura, donde ha encontrado nicho desde los textos más antiguos. En ambos países, el planteamiento literario de la muerte se ha dado en términos de la continua relación entre vivos y muertos. Particularmente, la presencia de símbolos espirituales como el fantasma vengativo, fueron tópicos de relevancia en las literaturas de

ambos países que, como hemos visto, plantean paralelismos en cuanto a cómo perciben la presencia de estas almas y su interacción con los vivos. Ejemplos de lo anterior se pueden encontrar en los relatos del género 怪談 [*kaidan*] y en las leyendas mexicanas, particularmente las que se escribieron durante la colonia.

En este trabajo, además de expresar algunas coincidencias en cuanto al trato que se da a la muerte como tema en Japón y México, he intentado describir las visiones que tanto Ōe Kenzaburō como Juan Rulfo tienen sobre el mundo de los muertos. Traté de expresar esta visión a partir de dos temas: en primer lugar, las relaciones filiales entre los personajes, enfocadas en las relaciones de paternidad y cómo ésta se construye a partir del fenómeno de la muerte. En segundo, vimos cómo ambos autores plantean espacios narrativos en donde habitan las almas, tierras de los muertos que tienen gran peso en su obra y nos ayudan a entender cómo plantean la continuidad de la existencia.

Llama nuestra atención, en un primer momento, el hecho de que, tanto para Ōe como para Rulfo, la muerte no es el límite de la existencia, sino que es una pieza más que viene a completar el fenómeno de la vida. En el caso de Ōe, a pesar de que se dan muchas pistas o posibilidades para reflexionar en torno al mundo de los muertos (una realidad paralela, un lugar donde los muertos repiten sus recuerdos, o un gran lienzo en el aire donde habitan como seres flotantes), prevalece la idea de que la muerte es una transformación, un paso hacia una forma de existencia distinta donde, no obstante, conservaremos nuestras ideas, nuestros cuerpos y nuestra memoria. Lo mismo ocurrirá con Rulfo, sobre todo en el caso de *Pedro Páramo*, pues todos los muertos de Comala deambulan en el mismo pueblo y hacen las mismas cosas —Abundio sigue siendo el arriero, sigue guiando a los visitantes a la casa de Eduviges Dyada, aunque ya no tenga ningún sentido—; podemos decir, incluso, que la

conciencia de los muertos de Comala no sufrió gran cambio, sino que la muerte vino a hacerlos conscientes de la vida que han perdido, o que se ha transformado para ellos.

Una de las diferencias entre ambas visiones del fenómeno se encuentra en la función que la muerte tiene en sus obras. En *Ōe*, la posibilidad de la muerte se ha manifestado en una decisión: la de matar al hijo recién nacido. La muerte entonces ganará otras cargas culturales: la de la culpa, la del asesinato. Sin embargo, los personajes de *Ōe* no experimentan en tiempo presente su propia muerte, y el contacto que tienen con los muertos siempre es visto desde fuera: el padre Agüí, por ejemplo, experimenta este contacto al imaginar que su hijo descende desde las alturas para acompañarlo todas las tardes. A pesar del sufrimiento que esto supone, por medio del contacto con los muertos los personajes encontrarán la redención, ya sea al morir (ocurre en “Agüí...”, como pago de una deuda con el muerto amado) o al permitir que se prolongue la vida de los seres queridos (como ocurre con Bird). La última sensación es siempre positiva, pues incluso el padre de Agüí morirá feliz de saber que ha pagado la deuda con su bebé enfermo.

Para Rulfo, la condena a muerte siempre obedece a un castigo, a una fuerza inquebrantable producto de una culpa acumulada durante muchos años (“No oyes ladrar los perros” y “Diles que no me maten” comparten esta característica). Y los personajes no encontrarán descanso en la muerte, sino que aún después de que han partido serán juzgados por sus parientes. En el caso de Comala, donde es posible observar la convivencia de los muertos en aquel pueblo sin vida, es aún más clara la idea de que la muerte no supone el descanso, y que los espíritus no están ahí para alcanzar la luz de ningún paraíso, sino para expiar las culpas, las penas, los remordimientos que adquirirían mientras estuvieron con vida.

Por otro lado, en las obras analizadas de *Ōe*, la única referencia que encontramos del contacto con una presencia espiritual se da, claramente, en el cuento “Agüí, el monstruo del

cielo”. En este cuento, el bebé fantasma Agüí desciende de vez en cuando desde su lienzo en el cielo para ocupar un lugar junto a su padre, dialogar con él y, en general, para ganar conocimientos acerca de la vida que le fue negada. Es Agüí quien invade el mundo de los vivos, y huye de él cuando ha terminado su rutina, o cuando algunas presencias indeseables por él —los perros, la policía, por ejemplo— lo hacen escapar súbitamente.

En el caso de Comala, es Juan Preciado, el hombre vivo, quien irrumpirá en los territorios de la muerte. Y alrededor de este hombre vivo se reunirán las sombras de Comala. Por un lado, mientras Agüí sirve como un espíritu benefactor, que incluso inspira ternura, los fantasmas de Comala están imbuidos por la miseria de ese lugar, son un remolino que terminará arrastrando a Juan Preciado hasta el fondo del pueblo.

Respecto al análisis del espacio narrativo, la propuesta de ambos autores esboza una diferencia fundamental. Si bien se basan en los elementos de la tierra natal para establecer su paisaje de los muertos, la sensación que éste genera en los lectores es casi opuesta. El bosque de Shikoku que sirve de escenario a un porcentaje importante de la narrativa de Ōe, está gobernado por una sensación de frescura que permea en el lector. En la Comala de Juan Rulfo, sin embargo, reinará una sensación de calor agobiante, que sólo puede compararse con el infierno. A la tranquilidad aparente que nos presenta la tierra de los muertos de Ōe, se contraponen la desazón y el terror que padecen los muertos en Rulfo.

En estas visiones encontramos uno de los mayores mensajes respecto a las visiones de la muerte en nuestro estudio. Por una parte, el esbozo de Ōe muestra que, tras la muerte, sobreviene un descanso, la esperanza de la resurrección y, en el caso de los vivos, la purificación. Por su lado, Rulfo se concentra en las ideas del castigo y la postergación del sufrimiento, un sufrimiento que transforma todo lo que toca, incluso a los vivos que, como

Juan Preciado, se acercan a él. Esta constituye quizás la mayor diferencia entre la concepción de la muerte entre ambos autores.

Las cosmovisiones de la muerte de Ōe y Rulfo, construidas a partir de símbolos geográficos e históricos locales (el pueblo de Shikoku, la región del sur de Jalisco, y sus circunstancias históricas particulares), plantean entonces una idea central: el deseo de la postergación de la existencia. La representación de la muerte en la obra de ambos autores queda así delegada a un primer plano textual; y la importancia de las descripciones de los muertos (ya sea los que van a morir, como los que ya se encuentran en otro plano existencial) es igual o mayor a las descripciones de los vivos. En cada una de las obras analizadas, el lector encontrará la promesa de un nuevo destino al final del viaje de la vida, el principio del viaje hacia la muerte.

Referencias

- Anzures y Bolaños, M. (1993). El bien y el mal en la cultura tarahumara. *Anales de Antropología*, 30 (1), 97-110.
- Ariès, P. (2000). *Historia de la muerte en occidente*. Barcelona: Acantilado.
- Aub, M. (2000). Guía de narradores de la revolución mexicana. *Guaraguao*, 4(10), 175-187.
- Azuela, M. (2014). *Los de abajo*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1989). Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica. En *Teoría y estética de la novela* (pp. 237-409). Madrid: Taurus.
- Bloom, H. (2004). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Bradbury, S.; Cohn, J.; Wilson, R.; Ōe, K. (1993, verano). A Conversation with Ōe Kenzaburo. *Boundary 2*, 20 (2), pp. 1-23.
- (1994, verano). An Interview Kenzaburo Ōe: The Myth of My Own Village, *Manoa*, 16 (1), pp. 135-144.
- Brown, G. (1974). The Descent-Ascent Motif in "Christ II" of Cynewulf. *The Journal of English and Germanic Philology*, 73(1), 1-12.
- Bruce-Novoa, J. (marzo 1991). La novela de la Revolución Mexicana: la topología del final. *Hispania*, 74 (1), 36-44.
- Cardoza y Aragón, L. (1963). Maestro de obra con obras maestras. *La Jornada Semanal*, 362 (2002, febrero 10). Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2002/02/10/sem-cardoza.html>.
- Ceballos Ramos, E. (2009). Memoria del V Foro Colima y su Región Arqueología, antropología e historia. Recuperado de: <http://www.culturacolima.gob.mx/imagenes/foroscolima/5/13.pdf>
- Chang-Rodríguez, E. (1959). La Novela de la Revolución Mexicana y su Clasificación. *Hispania*, 42(4), 527-535.
- Claremont, Y. (2009). *The Novels of Ōe Kenzaburō*. New York: Routledge.
- Culler, J. D. (1975). *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. New York: Routledge.
- Denis Rodríguez, P.B.; Hermida Moreno, A.; Huesca Méndez, J. (2012, enero-abril). El altar de muertos: origen y significado en México. *La ciencia y el hombre*, 25(1). Recuperado en: <https://www.uv.mx/cienciahombre/revistae/vol25num1/articulos/altar/>.

- Di Sciacca, C. (2006). The "Ubi Sunt" Motif and the Soul-and-Body Legend in Old English Homilies: Sources and Relationships. *The Journal of English and Germanic Philology*, 105(3), 365-387.
- e-Museum. Hell Scroll. (s/f) En *National Treasures and Important Cultural Properties of National Museums, Japan*. Recuperado de: http://www.emuseum.jp/detail/100237/000/000?mode=detail&d_lang=en&s_lang=en&class=1&title&c_e®ion&era¢ury&cptype&owner&pos=1&num=6
- Ezquerro, M. (2006) *Lecturas rulfianas*. Guadalajara: Editorial Universitaria (Universidad de Guadalajara).
- Fowler, E. (1988). Fictions and Fabrications. En *The Rhetoric of Confession. Shishōsetsu in Early Twentieth-Century Japanese Fiction* (pp. 3-28). Los Angeles: University of California Press.
- Franco, J. (1992) El viaje al país de los muertos. *Toda la obra* (pp. 763-774). Ed. Claude Fell. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- García de León, E. (1998). Literatura periodística o periodismo literario. *Actas XIII Congreso AIH*, tomo IV, p. 335-343.
- Garciadiego, J. (2008). La Revolución. En *Nueva Historia Mínima de México Ilustrada* (pp. 393-467). México DF: El Colegio de México.
- Gavaldón, R. (Director). (1960). *Macario* [Película]. México: Clasa Films Mundiales.
- Heejung, Nam, “終章 大江健三郎における「死と再生」の原理”, en 大江健三郎研究-死と再生という主題をめぐって, tesis, Tokyo, Tokyo University of Foreign Studies, 2016, 202-221.
- Hijiya-Kirschner, I. (1996). *Rituals of Self-Revelation. Shishōsetsu as Literary Genre and Sociocultural Phenomenon*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria*. México D. F.: Taurus.
- Lizabe, G. I. (1999). ¿'Ubi sunt' Jorge Manrique y Jorge Luis Borges? Recreación borgiana de una fórmula medieval tradicional. *Revista de Literaturas Modernas*, (29), 203-210.
- Lomnitz, C. (2013). Prefacio. Hacia una nueva historia de la muerte. En *Idea de la muerte en México* (pp. 11-22). México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Introducción. En *Idea de la muerte en México* (pp. 23-56). México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Mendoza, V. T. (1962). El plano o mundo inferior. *Estudios de cultura náhuatl*, 3, 75-99.
- Meza García, G. (2015). La Muerte como visión social en la obra breve de Juan Rulfo. En *60 años de El llano en llamas. Reflexiones académicas* (pp. 55-66). Coord. Alberto Vital, María Esther Guzmán Gutiérrez, Stella Cuéllar. Distrito Federal: UNAM.
- Millán Vargas, P. (2015). Construcciones paisajísticas en El llano en llamas. El paisaje del sur de Jalisco en la fotografía de Juan Rulfo y en los cuentos “La Cuesta de las Comadres”, “En la madrugada”, “No oyes ladrar los perros” y “El día del derrumbe”. En *60 años de El llano en llamas. Reflexiones académicas* (pp. 55-66). Coord. Alberto Vital, María Esther Guzmán Gutiérrez, Stella Cuéllar. Distrito Federal: UNAM.

- Mishima, Y. (1961). El Popol Vuh. En Recinos, A.; Hayashiya, E. (Trads.). (2016) *Popol Vuh*. マヤ神話 (Ed. Bilingüe, pp. 13-14). México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Montes, Ó. (1978). El cambio de valores en el Japón de posguerra visto a través de dos novelas japonesas. Õe Kenzaburo: 'La Captura' y 'Un asunto personal'. *Estudios de Asia y África*, 13 (2), pp. 246 - 261.
- Neurath, J.; Pacheco Bribiesca, R.C. (s/f). Pueblos indígenas de México y agua: huicholes (wixarika). Recuperado de:
http://www.unesco.org/uy/ci/fileadmin/phi/aguaycultura/Mexico/05_Huicholes.pdf
- Nobel Media. "Kenzaburo Oe - Biographical" (2014). Nobelprize.org. Retrieved from:
http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1994/oe-bio.html
- Olea Franco, R. (2012). La novela de la revolución mexicana: una propuesta de relectura. *Nueva Revista De Filología Hispánica*, 60(2), 479-514.
- Noriega, T. A. (1979-1980). La muerte como tema en la novela mexicana contemporánea. *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, 19 (2), pp. 79-91.
- Õe, K. (1997). *Cartas a los años de nostalgia*. Barcelona: Anagrama.
- (1995) *Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura*. Barcelona: Anagrama.
- (1998) *Una cuestión personal*. Barcelona: Anagrama.
- (2004, Mayo 30) "No estabilizarse nunca. Entrevista con Carlos Alfieri", *La Jornada Semanal*. Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2004/05/30/sem-carlos.html>, consultado el 8 de octubre de 2016.
- Olea Franco, R. (2012). La novela de la revolución mexicana: una propuesta de relectura. *Nueva Revista De Filología Hispánica*, 60(2), 479-514.
- Ortega, Julio (1992). "La novela de Juan Rulfo, summa de arquetipos." *Toda la obra* (pp. 723-728). Ed. Claude Fell. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Pedroza, T. (2006). *El ánimo de Sayula*. Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco.
- Pimentel, L. A. (2001). *El espacio en la ficción literaria*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- (1992). "Los caminos de la eternidad:" El valor simbólico del espacio en Pedro Páramo. *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 16(2), 267-291.
- Phillipi, D. L. (Trad.). (1969). *Kojiki*. Princeton: Princeton University Press.
- Quartucci, G. (1988). Ritos funerarios en Japón. *Estudios de Asia y África*, 23(3 (77)), 424-430.
- (1994, noviembre). El padre Oé, *Vuelta*, (216), pp. 65-67.
- Recinos, A.; Hayashiya, E. (Trads.). (2016) *Popol Vuh*. マヤ神話 (Ed. Bilingüe). México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Roffé, R. (2012). *Juan Rulfo. Biografía no autorizada*. Buenos Aires: Fórcola.
- Rosenberg, A., & Lozano, M. (2010). Conversaciones con la muerte en México y África oriental. *Estudios de Asia y Africa*, 45(2 (142)), 323-354.
- Rulfo, J. (1955). *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra.
- Rulfo, J. (1953). *El Llano en llamas*. México DF: Editorial Planeta (1975).

- Santa Biblia*. Versión de Casiodoro Reina (1569) Revisada por Cipriano Valera (1602) - Revisión 1960. Philadelphia, Pensilvania, USA: Sociedades Bíblicas en America Latina, National Publishing Company.
- Shikibu, M. (2010). *La historia de Genji* (5ª ed.). Girona: Atalanta.
- Shiraishi, A. (19 de diciembre de 2009), 父の死追い、戦中精神描く。大江健三郎さん 2年ぶりの小説, *Asahi Shinbun*. Recuperado de: http://www.asahi.com/culture/news_culture/TKY200912190208_01.html.
- Silva Castillo, J. (Trad.). (2014). *Gilgamesh o la angustia por la muerte. Poema babilonio* (4ª Ed., 8ª reimp.). México DF: El Colegio de México.
- Suzuki, H. (2013). Introduction. En Hikaru Suzuki (Ed.). *Death and dying in contemporary Japan* (pp. 1-30). New York: Routledge.
- Suzuki, I. (2013). Beyond ancestor worship: continued relationship with significant others. En Hikaru Suzuki (Ed.). *Death and dying in contemporary Japan* (pp. 141-156). New York: Routledge.
- Takita, Y. (Director). (2008). *Okuribito* [Película]. Japón: Amuse Soft Entertainment.
- The Great Maudgalyayana Rescues His Mother From Hell. En Y. W. Ma & J. S. M. Lau (Eds). (1986). *Traditional Chinese Stories* (pp. 443-455). *Themes and Variations*. Boston: Cheng and Tsui Company.
- Villarreal Acosta, A. R. (2013) *La representación de la muerte en la literatura mexicana. Formas de su imaginario* (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Yáñez, A. (1947). *Al filo del agua* (27ª ed.). México DF: Editorial Porrúa.
- Yoshida, S. (1995). The Burning Tree: The Spatialized World of Kenzaburō Ōe. *World Literature Today*, 69(1), 10-16.

Otras referencias

- Medina, D. (2016) *Juanes de Ficción: Juan Rulfo y Juan José Arreola*. Toluca: Fundación Caballero Águila.
- Mendes, S. (Director). (2015). *007: Spectre* [Película]. Estados Unidos: Eon Productions.
- Notimex (2016, octubre 20). Desfile por el Día de Muertos al estilo 'Spectre' en CDMX. *La Jornada en línea*. Recuperado en: <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2016/10/20/desfile-por-el-dia-de-muertos-al-estilo-spectre-en-cdmx>
- Ōe, K. (1994). *La presa*. Barcelona: Anagrama.
- (2012). *Un amor especial*. Madrid: Ediciones Martínez Roca.

- Rodríguez, A. (Director). (2014). *La leyenda de las momias de Guanajuato* [Película]. México: Ánima Estudios.
- Van den Berghe, K. (2012). Cartucho, de Nellie Campobello, antecedente primitivista de *Pedro Páramo*. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 60(2), 515-539.