

El Colegio de México

REPRESENTACIÓN DE MUERTE EN TRES NOVELAS JAPONESAS
DE POSGUERRA: *SAKURAJIMA, HAKUCHI, SHAYŌ*

Tesis presentada por

PAOLA CABALLERO DAZA

en conformidad con los requisitos establecidos para recibir el grado de

MAESTRIA EN ESTUDIOS DE ASIA Y AFRICA

ESPECIALIDAD JAPÓN

Centro de Estudios de Asia y África

2007

CONTENIDO

	Pág.
Introducción	4
Capítulo I: La imagen de muerte japonesa existente en Occidente	10
1. El caso de Mishima Yukio	11
2. Discursos alrededor de Mishima Yukio	13
3. Orígenes e historia del bushidō	15
4. Imagen de Japón hacia el exterior	19
Capítulo II: Japón durante la guerra y la Ocupación	22
1. Educación para el sacrificio	23
1.1. El papel de la educación	23
1.2. Kokutai	25
1.3. Adoctrinamiento en las Fuerzas militares	26
1.4. Cambio de actitud psicológica en la sociedad	29
2. Literatura y censura	31
2.1. La censura del gobierno japonés	31
2.2. La censura durante la época de la Ocupación	35
3. Aspectos generales de la posguerra	41
Capítulo III: Representaciones de la muerte. Sakurajima, 桜島	46
1. Traslado	47
2. Representación de la Marina	51
2.1. El mayor Kira y el alférez Tani	51
2.2. Soldados	53
2.3. Kamikaze	54
2.4. El vigía	55
3. En Sakurajima	57
Capítulo IV: Representaciones de la muerte. Idiota, 白痴	65
1. Paisaje urbano	67
2. Elevar la moral	70
3. Idiota	71
4. Pensamientos alrededor de la muerte	73

Capítulo V: Representaciones de la muerte. El sol que declina, 斜陽	79
1. Apreciaciones sobre la guerra	81
2. La madre	85
3. Naoji	89
Consideraciones Finales	95
Bibliografía	99

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo nace de la preocupación primaria de cualquier ser humano que, desde que es consciente de la muerte se pregunta por ella. La conciencia de la muerte es parte de la vida y ha jugado un significativo papel dentro de las sociedades; esta conciencia refleja la forma cómo ellas ven el mundo y al ser humano dentro de este. Las culturas han estado preocupadas por la muerte como una clave para entender la realidad última y Japón no escapa de este afán, más agudo después de la experiencia de la derrota en la Segunda Guerra Mundial y la pérdida de millones de seres humanos tanto en los bombardeos como en el campo de batalla.

Es en momentos en que el ser humano se ve enfrentado a la muerte de forma ineludible cuando su reflexión acerca de ella es sincera, pues toca directamente su proceso vital y el de los suyos. La guerra es una situación en la cual la muerte se presenta de manera inminente e inaplazable y por ello se han escogido los años inmediatamente posteriores a su desenlace para estudiar tres novelas que tratan este tema.

Es innegable que durante los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial y durante la ocupación norteamericana en territorio nipón (1945 - 1952), esta nación sufrió grandes cambios políticos, económicos y, por extensión, sociales. Cómo se reflejan esos cambios

en la literatura de posguerra y particularmente en estas tres novelas, de qué forma es representada la muerte, la experiencia de muerte, es el objetivo del presente trabajo.

La transliteración del japonés al español está basada en el sistema Hepburn, donde las vocales largas llevan un macrón, a menos que se trate de palabras ampliamente utilizadas en el español como es el caso de Tokio (Tokyo). A los autores se les citará por su nombre de pluma, utilizando primero su apellido y su nombre posteriormente. Si se trata de términos poco conocidos, se citarán en japonés, en cursiva por primera aparición, con su explicación en español o su significado entre guiones largos.

Se parte de la hipótesis de que existe una imagen en Occidente con respecto a la muerte: una sublimación basada en el imaginario del samurai, del kamikaze, y relacionado con el nacionalismo; la muerte vista como heroica, el estilo de morir japonés como ceremonia, el sacrificarse por una ideología, su encaramiento sin temor, etcétera. Una imagen reforzada a través de Mishima Yukio —el caso más célebre y significativo de las letras japonesas en Occidente— la cual aplicamos indistintamente a la sociedad japonesa y a sus escritores, de la misma manera como se aplica el estereotipo del samurái o el de la geisha. Tras el análisis de los discursos literarios de las novelas, se intenta demostrar que, aunque sí existe tal imagen de la muerte tal como es vista desde Occidente, esta es impuesta por una ideología de guerra, y que tan pronto como los escritores se ven libres de la cesura de Estado, pueden hablar de la muerte desde un punto de vista personal, libre de dicha ideología, aunque con ella de trasfondo.

Así, el primer capítulo parte de la imagen de muerte en Japón vista desde Occidente. Rastrea el desarrollo del imaginario del samurai y del *bushidō* —lit. “Camino del guerrero”— en Occidente, cómo se fortalece este imaginario después de la victoria en la guerra sino-japonesa y ruso-japonesa y cómo se convierte en “política nacional” que animará al pueblo y, especialmente, a los soldados. Finalmente introduce de manera breve a Mishima Yukio y expone algunas interpretaciones acerca de su vida y obra que muestran el importante papel que ha jugado su figura en la recreación de dicha imagen.

El segundo capítulo recrea el contexto de la época, elemento clave para entender la representación de muerte. Se expone el papel de la educación moral obligatoria en Japón, desde la época Meiji, y su reforzamiento antes y durante la guerra (junto con el adoctrinamiento en las fuerzas militares) como forjadora de la ideología nacionalista del culto al *tennō* —generalmente traducido como “emperador”— y socializadora de la muerte.

En seguida, se expone a Japón en época de guerra y el papel de la censura de Estado, particularmente en la literatura, y posteriormente a Japón bajo la ocupación norteamericana y el papel de la censura de la Ocupación como liberadora de esa anterior censura. Lo que se plantea es que aunque la representación de muerte fue moldeada por la ideología del entonces imperio japonés y por su censura, como elemento de apoyo para alcanzar los objetivos del adoctrinamiento, la censura de la Ocupación liberó a los escritores de la ideología impuesta y pudieron expresarse sinceramente acerca de la muerte.

Las obras analizadas en los siguientes capítulos, desde el discurso literario, fueron seleccionadas por varias razones. La primera de ellas es que están escritas por autores japoneses que vivieron en los años de la guerra y, por ende, pueden plasmar experiencias personales en sus obras. Sus autores Umezaki Haruo (1915 - 1965), Sakaguchi Ango (1906 - 1955) y Dazai Osamu (1909 - 1948) son representativos, están traducidos a lenguas occidentales y hay una referencia o reflexión constante sobre la muerte en gran parte de su creación literaria. Si algo tienen en común estos escritores, incluidos en la generación *après guerre* o escritores de posguerra, es “una introspección seria en contemplar la guerra y sus consecuencias”;¹ entre ellos se encuentran Noma Hiroshi, Takeda Taijun, Shiina Rinzō, Nakamura Shin’ichirō, Ōoka Shōhei y Katō Shūichi, entre otros muchos. En el modelo generacional de la literatura de posguerra expuesto por Irmela Hijiya-Kirschnerit,² estos escritores también están ubicados en el *sengoha* — grupo de posguerra—, en donde la guerra es el centro alrededor del cual giran sus obras literarias. Siguiendo con su postulado, estos escritores se dividen en varios grupos: aquellos que escriben sobre las experiencias de guerra en campo, tanto en Japón como en el exterior (como el caso de Umezaki Haruo); en la experiencia de vida civil durante la guerra; en el fin de la guerra y la capitulación; y aquellos que escriben sobre las repercusiones de la guerra en el diario vivir de la posguerra, sobre el trabajo físico, la reorientación de valores, los conflictos generacionales, etcétera. Dazai por ejemplo, en lo que se conoce como *shishōsetsu* —novela del yo—, emplea la guerra como excusa para

¹ Kokusai Bunka Shinkokai, *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Part II, 1936-1955*, Tokio, University of Tokyo Press, 1959, p. 34.

² Irmela Hijiya-Kirschnerit. “Post-World War II Literature: the Intellectual Climate in Japan, 1945-1985”, en Schlant, Ernestine y J. Thomas Rimer (ed.), *Legacies and Ambiguities. Postwar Fiction and Culture in West Germany and Japan*, Washington, The Woodrow Wilson Center Press, 1991. pp. 99-119.

hablar de la experiencia personal más que sobre el destino de Japón como nación. Sakaguchi por su parte, emplea el esteticismo, describiendo la belleza existente en la destrucción. Ambos autores han sido catalogados como parte del grupo *burai-ha* —escritores decadentes—, aunque con gustos similares por las expresiones de rebelión en contra de los valores establecidos, crítica satírica en sus obras en contra del sistema y drogas en sus vidas personales llevadas al límite, no tenían nada en común y ni siquiera se conocían.³

Estas tres novelas exponen de manera concreta el enfrentamiento a la muerte de sus personajes y están escritas y publicadas después del término de la guerra, durante la Ocupación. Las tres, desde diferentes perspectivas, nos introducen al Japón de guerra y posguerra y a las representaciones de muerte en personajes disímiles.

La primera de ellas, *Sakurajima* (La isla Sakura, 1946), es la historia de un soldado desde el momento en que es trasladado a esta isla en Kyūshū, lugar que creían sería atacado por los estadounidenses y sus reflexiones acerca de la inminencia de la muerte durante el verano de 1945. Murakami está seguro de que morirá en Sakurajima y a lo largo de la novela se verán las representaciones sobre la Marina, sobre el mando superior de su unidad, los soldados rasos (incluyendo voluntarios y reservistas), los kamikaze, etcétera. En esta novela se lee la evolución de su pensamiento acerca de la muerte.

³ Keene, Donald. “Dazai Osamu and the Burai-ha”, *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1984, p. 1022-1112.

Hakuchi (Idiota, 1947) es la historia de un hombre y una mujer retrasada durante los bombardeos de Tokio. Narra en tercera persona la vida de Izawa quien trabaja en una compañía de cine dedicada a producir propaganda en pro de la guerra. La acción ocurre mayormente en un barrio de Tokio, en 1945 y presenta la relación del personaje con una mujer con incapacidad mental con quien enfrenta la amenaza diaria de la muerte, en una ciudad constantemente bombardeada.

Shayō (El sol que declina, 1947) narra la historia de una familia aristocrática japonesa que se ve obligada a dejar Tokio debido a las desfavorables condiciones económicas en que ha quedado sumergido Japón después de la pérdida de la Segunda Guerra Mundial. Kazuko, divorciada y de 29 años, narra el transcurrir de su vida en el campo, la muerte de su madre, el posterior suicidio de su hermano y su decisión final de dar a luz el hijo de Uehara Jirō, un escritor a quien admira y maestro literario de su hermano.

CAPÍTULO I

LA IMAGEN DE MUERTE JAPONESA EXISTENTE EN OCCIDENTE

La muerte voluntaria de Mishima Yukio, la cual tuvo un fuerte impacto tanto en japoneses como en no japoneses, dio pie a una inmensa producción literaria que intentó explicar su obra, su vida y la forma en que decide acabarla, y la relación existente entre ambas. Dichos discursos reforzaron en Occidente una imagen de la muerte japonesa ligada con el bushidō y, por ende, con el samurái. Aunque bien es cierto que los samuráis vivieron bajo los preceptos del bushidō y este, posteriormente, estuvo ligado directamente con la ideología nacional, tras la pérdida de la Segunda Guerra Mundial estos preceptos dejaron de observarse, perdiendo toda consideración. A pesar de que ni el samurái ni el bushidō son prominentes hoy en día en el imaginario japonés, lo son en el imaginario occidental y se han seguido reforzando (a través, por ejemplo de películas de Jim Jarmush o Quentin Tarantino, sólo por citar algunos directores de cine), sin abrir la posibilidad de contemplar otras representaciones de muerte que bien pueden ampliar la visión sobre la cultura japonesa.

El presente capítulo introduce brevemente a Mishima Yukio (de quien ya se ha escrito en demasía pero que se ha escogido por el impacto que ha causado y el peso que posee en el mundo de las letras), expone algunas interpretaciones acerca de su vida y obra, y narra la historia del bushidō, con el objetivo de rastrear el origen de los discursos que le

interpretan. Este será el punto de partida del presente trabajo, el caso de Mishima como fundamento de la imagen de muerte que se ha originado y reforzado en Occidente.

1. El caso de Mishima Yukio

Hiraoka Kimitake (1925 - 1970), cuyo nombre de pluma fue Mishima Yukio, hace parte de *senchūha* —generación de guerra—,⁴ donde se agrupan los escritores que crecieron durante la guerra y fueron adoctrinados por el pensamiento militarista. Su obra literaria puede dividirse en tres fases: la primera, de formación, que inicia con la novela *Confesiones a una Máscara* publicada a sus 23 años, autobiografía donde explora las razones que lo motivaban a ser como era y a pensar en la muerte como pensaba. En esta novela se reconoce a sí mismo como una máscara (que desea la muerte pero huye de ella). La segunda fase, de desarrollo, está representada en *El Pabellón de Oro*, de 1946, donde empieza a desarrollar sus inclinaciones hacia la belleza y la muerte.⁵ En la fase final, dichas inclinaciones se explican y concretan a través de su tetralogía *El mar de la fertilidad*. En su extensa obra, las reflexiones acerca de la muerte resultan una constante y, a pesar de no haber recibido el Premio Nobel de Literatura como él lo esperaba desde 1965 (año en que fue otorgado a Mikhail Sholokov, a Miguel Ángel Asturias el año siguiente y en 1967 a su mentor, Kawabata Yasunari), su creación fue altamente reconocida y muy bien criticada en Japón y posteriormente en el exterior, debido en parte

⁴ Existen varios modelos generacionales de la literatura en Japón, pero muchos concuerdan con este. Irmela Hijiya-Kirschner, "Post-World War II Literature: the Intellectual Climate in Japan, 1945-1985", en Schlant, Ernestine y J. Thomas Rimer (ed.), *Legacies and Ambiguities. Postwar Fiction and Culture in West Germany and Japan*, Washington, The Woodrow Wilson Center Press, 1991, p. 109.

⁵ Una de las estrategias utilizadas por los escritores cuyas novelas están relacionadas con el tema de la guerra, es la del esteticismo: cómo ven la belleza en la destucción, como en el caso concreto de *Kinkakuji*. Este uso de categorías estéticas y eróticas pueden ser llevadas hasta el extremo, como en el caso de Mishima, quien imagina la relación entre el avión kamikaze y el barco que será destruido como el pene y la vagina. *Ibid.*, p. 115.

a la espectacularidad de su muerte. A la edad de 45 años, el 25 de noviembre de 1970, Mishima Yukio y los principales miembros de su ejército personal, *Tate no kai*,⁶ armados con espadas japonesas, tomaron prisionero al comandante-general Masuda en su propia oficina y obligaron a la división de Ichigaya de las Fuerzas de Autodefensa a reunirse para escuchar un discurso de treinta minutos que Mishima había preparado y que tan solo duró siete, debido a la reprobación de los escuchas. Al entrar de nuevo a la habitación se abrió la chaqueta, se sentó en el suelo y se clavó la espada en el lado izquierdo, lentamente la pasó, atravesando el vientre, al derecho. Posteriormente fue decapitado.⁷

Entre sus numerosos escritos y ensayos, está una interpretación del *Hagakure* —“Oculto bajo el follaje”— donde plantea que después de la guerra, cuando todas las necesidades básicas estuvieron satisfechas, la única que quedó sin satisfacer fue la del deseo de morir. En su interpretación, más de dos siglos después del nacimiento del texto de Yamamoto Jōchō, expresa la añoranza a un pasado idealizado que él relacionaba (e interpretaba claramente) con el deseo de muerte. “Yo estoy casi seguro que si dicha tierra ideal fuera a materializarse algún día, sus habitantes serían muchos más felices y libres de lo que estamos nosotros hoy”.⁸

Hagakure es un intento por curar el carácter pacífico de la sociedad moderna con la potente medicina de la muerte. Esta medicina, durante los 100 años de guerra que precedieron el periodo Tokugawa, volvió a la vida diaria de la gente, pero con la llegada de la paz, fue

⁶ Sociedad del escudo. Nombre escogido por votación entre sus cuarenta miembros tras haber completado un mes de entrenamiento, el 3 de noviembre de 1968. Para 1970 eran muy pocos los que aún formaban parte de sus filas, entre ellos: Morita Masukatsu, Koga Masayoshi, Koga Hiroyasu y Ogawa Masahiro.

⁷ John Nathan, “Ocho”, *Mishima (Biografía)*, Barcelona, Six Barral, 1974, pp. 257-274.

⁸ Yukio Mishima, *Mishima on Hagakure. The Samurai Ethic and Modern Japan*, Nueva York, Penguin Books, 1977, p. 17. Todas las traducciones del inglés son mías, a menos que se indique lo contrario.

temida como la más drástica y fue abolida. El descubrimiento de Yamamoto Jōchō es que esta drástica medicina contiene un tratamiento efectivo para aliviar el sufrimiento del espíritu de un hombre.⁹

Para Mishima, quien intentó revivir el bushidō, el impulso de muerte durante la guerra estaba liberado y el de la vida, totalmente suprimido. La condición totalmente opuesta se vive en tiempos de paz: el impulso vital está satisfecho al cien por ciento mientras que el de muerte apenas si existe. Para él, era una necesidad poner a la muerte al nivel de la conciencia para lograr la salud mental.

2. Discursos alrededor de Mishima Yukio

Periodistas, novelistas, ensayistas, estudiantes de literatura, psicólogos, filósofos y psiquiatras han lanzando las más variadas teorías: el harakiri “sería una forma dramática de cerrar el ciclo de un esfuerzo de producción artística (...) cometió suicidio con el fin de completar su obra literaria (...)”.¹⁰ Su talento se había agotado; su gran obra literaria había concluido y sólo bastaba desaparecer de una forma llamativa. Una teoría psiquiátrica dicta que para quitarse la vida de esa manera tan salvaje Mishima debía estar totalmente enajenado. Otros críticos afirman que su suicidio fue una necesidad de protagonismo, un acto de ultraderecha, una ofrenda a la figura perdida del emperador, un llamado de advertencia sobre el deterioro del pueblo japonés, un suicidio de amantes (Morita, su compañero de ceremonias y supuesto compañero sentimental, le debía cortar la cabeza y luego seguirlo con su suicidio), un acto de masoquismo, etcétera.

⁹ Mishima, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰ Jaime Barrera, “Marea calurosa de un mediodía de verano”, *Magazín Dominical de El Espectador*, 540, 1993, p. 16.

Mishima dedicó los últimos 15 años de su vida, con todos los esfuerzos que el asunto implica, a embellecer su cuerpo para luego matarlo. Esto, desde la perspectiva del aludido, no tiene nada de absurdo, puesto que la muerte fue su principio ético más elevado. Resulta que no se trata de cualquier forma de muerte.¹¹

José Antonio Anaya, por ejemplo, lo que hace es afirmar que la muerte es un principio ético. Y que como tal, se trata entonces de una muerte especial, una muerte distinta.

Marguerite Yourcenar también hace hincapié en la autenticidad:

El escritor ha absorbido ávidamente los elementos de su propia cultura y los de Occidente (...) no obstante es esa mezcla lo que hace de él, en muchas de sus obras, *un auténtico representante de un Japón* también violentamente occidentalizado, pero marcado a pesar de todo por algunas características inmutables. En el caso de Mishima, la forma en que las partículas tradicionalmente japonesas han ascendido a la superficie y han estallado con su muerte, le convierte, en cambio, en el testigo y en el sentido etimológico del término, en el mártir del Japón heroico.¹²

Henry Miller en *Reflexiones sobre la muerte de Mishima*, nos da una clara idea de lo fuerte que había calado en la mente europea esta imagen del japonés.

(...) yo siempre he adorado lo que me es extraño. Me gusta sentirme incitado, sacudido, asombrado. Por eso cuando leí sobre el dramático fallecimiento de Mishima me llené de sentimientos confusos. Inmediatamente pensé en todas las contradicciones de su naturaleza y, al mismo tiempo, me dije: “¡qué japonés tan verdadero!”¹³

¹¹ José Antonio Anaya en prólogo a Henry Miller, *Reflexiones sobre la muerte de Mishima*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1994, p. 11.

¹² Marguerite Yourcenar, *Mishima o la visión del vacío*, Barcelona, Seix Barral, 1985, p. 1. El énfasis es mío.

¹³ Henry Miller, *op. cit.*, p. 16. El énfasis es mío.

Su ensayo no solo está plagado del orientalismo del que nos habla Edward Said sino que abiertamente expone la fascinación por lo extraño, por lo dramático. A eso es a lo que se le llama un japonés verdadero, aquel que no rompe los esquemas concebidos sino que los refuerza. Y continúa:

Se me ocurre, al acordarme de Hemingway, que Mishima pudo haber sido deliberado al darse a conocer en la cultura occidental y luego morir, no sólo de acuerdo con el estilo japonés sino por la conservación de las singulares tradiciones de su país (...).¹⁴

Morir de acuerdo con el estilo japonés implica que hay un estilo de morir japonés que es autóctono y ajeno al “estilo occidental”, distinto a un suicidio con un arma de fuego como fue el caso de Hemingway. El acto no sólo es distinto, sino el motivo: las tradiciones japonesas, entre ellas, la ideología promulgada por el bushidō.

3. Orígenes e historia del bushidō

La historia del bushidō podría empezar en 1611 cuando Tokugawa Ieyasu, buscando la fidelidad de los *daimyō* —señor feudal— del país que desde ese entonces gobernaría, les exigiría cumplir la Primera ordenanza que dictaba que, por generaciones y desde ese entonces, se debían respetar las leyes establecidas por el *bakufu* —gobierno militar—. Fue durante el periodo Tokugawa (1603-1867) cuando *kaikyū* —estamentos sociales—¹⁵ se fortalecería, y se consolidaría la clase samurái como comprometida ideológicamente

¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵ Ver Douglas Howland, “Samurái Status, Class, and Bureaucracy: A Historiographical Essay”, *The Journal of Asian Studies*, Vol. 60, No. 2, pp. 353-380. Hay una interesante discusión sobre el uso de los términos clase y status (*mibun*) como diferentes esferas de la realidad social que se sobreponen.

con el mantenimiento del honor y administrativamente al servicio de los intereses económicos de la estructura del Estado.

Cuatro años después, las *Buke shohatto* —Reglas fundamentales de comportamiento para la clase militar— fueron redactadas por el monje zen Sūden. Pensadas con el objetivo de ejercer control sobre los individuos al subordinarlos en unidades dependientes de un líder, estas invitaban a los samuráis a practicar las virtudes de la lealtad, el autocontrol, el sacrificio, el honor y la austeridad y les exigía una formación cultural que les daría preferencia en la educación.¹⁶ Aunque con bastantes enmiendas, las *Buke shohatto* se conservaron durante siglos. Fue Sokō Yamaga, famoso estratega militar confuciano, quien articuló el bushidō como una práctica donde únicamente los samuráis —no los campesinos, artesanos o comerciantes, estamentos inferiores en aquel entonces— eran los llamados a seguir los principios confucianos. El camino del guerrero, bushidō, empezó inspirado en el confucianismo como disciplina moral para el samurái. De la filosofía del arco y del caballo en la época Muromachi, basada en la experiencia de batallas, se dio paso a la filosofía de la espada, un código de disciplina personal. Sus principios basados en las virtudes ya mencionadas, incluían también la piedad filial, la compasión y la *pasión por la muerte*.

El samurái Yamamoto Jōchō (常朝, kanjis cuya lectura *kun* equivale a Tsunetomo), quien estuvo al servicio de Nabeshima Mitsushige (segundo daimyō del *han* —lit. “clan”— de Saga

¹⁶ “(...) el samurái estará motivado, por la obligación personal, a mantener el honor de su status superior en la jerarquía social; su buen ejemplo servirá de modelo para la gente del común, su autoridad, destacada por su práctica de las artes militares. (...) La educación fomentará la especialización en el servicio administrativo y, a la vez, animará el desarrollo del talento individual.” Howland, *op. cit.*, p. 369.

en el noroeste de Kyūshū), no pudo quitarse la vida en 1701 tras la muerte de su señor, ya que para aquel entonces, dicha costumbre samurái había sido prohibida. A sus 42 años se ve obligado a tomar otro rumbo y se convierte en ermitaño. Ocho años después, su discípulo Tashiro Tsuramoto, emprendería la redacción de once volúmenes de los cuales nos interesan los dos primeros, en cuyas páginas quedaron plasmadas las enseñanzas de Jōchō,¹⁷ conocidas hoy como *Hagakure*.

Hagakure se mantuvo secreto entre los samuráis de la casa Nabeshima y entre aquellos que habitaban la actual prefectura de Saga, hasta la época Meiji. Sus primeras líneas dictan que la vía del samurái reside en la muerte. A continuación, algunos apartes:

Un samurái sólo lo es verdaderamente en la medida en que no tiene otro deseo que [el de] morir rápidamente —y de volverse puro de espíritu— ofreciendo su vida a su amo (...)

Si quiere estar dispuesto a morir, un samurái debe considerarse ya muerto (...)

Es seguro que un samurái que no está preparado para morir, morirá de una muerte poco honorable. En cambio, si consagra su vida a preparar su muerte, ¿cómo podría tener un comportamiento despreciable? Uno debería reflexionar seriamente al respecto y armonizar su conducta en consecuencia.

Si un samurái se acostumbra, día a día, a la idea de la muerte será capaz de morir con toda tranquilidad cuando llegue el momento.

La lealtad y la piedad filial son algo suplementario en la vía del samurái; lo que uno necesita es la pasión por la muerte. Todo el resto vendrá por añadidura de esta pasión.

¹⁷ Según David Lu, mientras Sokō Yamaga apelaba al intelecto, Yamamoto Jōchō apelaba al corazón. *Sources of Japanese History, Vol. 1*, Nueva York, Mc Graw-Hill Book Company, 1974, p. 250.

Debemos empezar la jornada pensando en la muerte.¹⁸

En 1882, el *Edicto Imperial para los militares* proclamaba que el bushidō debía ser visto como el reflejo de todos los sujetos de Japón. Eso significaba admitir que los valores guerreros eran la esencia de la japoneidad, la característica que unía a los nipones.¹⁹ Sin embargo, no fue la victoria en la guerra contra China (1894 – 1895) la que le daría al Japón un importante lugar militar en el mundo moderno, sino la guerra contra Rusia (1904 – 1905), prueba de fuego que sorteó con grandeza el moderno estado japonés, aunque fueran pocos los países que daban a Japón como ganador contra el poderoso ejército de tierra ruso.

De ideología samurái, el bushidō se transforma en ideología nacional. Lo que fuera un código utilizado para entrenar el espíritu y llevado a la práctica de forma rigurosa, se convirtió en libro de texto durante la Segunda Guerra Mundial con un objetivo claro: fortalecer espiritualmente a los jóvenes soldados nipones, en particular a los miembros de la *tokkōtai*.²⁰ (El tema de la ideología nacional será tratado a profundidad en el segundo capítulo).

¹⁸ Tsunetomo Yamamoto, *Hagakure. El libro de los samuráis*, Dédalo, 1991, pp. 12, 19, 19, 29, 31 y 74, respectivamente.

¹⁹ *Bushidō kōwa* de Hashimoto, citado por Karl Friday, “Bushidō or Bull? A Medieval Historian’s Perspective on the Imperial Army and the Japanese Warrior Tradition”, *The History Teacher*, Vol. 27, No. 3, Mayo de 1994, p. 342.

²⁰ Tropa especial de ataque. La orden de estrellar los aviones contra objetivos enemigos se dio, en un principio, solo para aeronaves que estuvieran averiadas; luego se utilizó como táctica suicida: los aviones salían con gasolina suficiente para ir, pero no para regresar, y los norteamericanos les dieron el nombre de misiles humanos. Sus pilotos, desde la formación de la Tropa especial de ataque en Filipinas, tomaron el nombre de *kamikaze* (viento divino).

Con la Declaración de Potsdam, cuyo punto tercero dictaba la destrucción del poder militar y desarme completo del ejército japonés, y posteriormente con el artículo noveno de la nueva constitución japonesa donde el derecho a la guerra era abolido, el bushidō quedaría enterrado. En las décadas posteriores, el bushidō fue tildado como una mala influencia que había llevado a Japón a la derrota y que lo mostraba como un país de simios bárbaros.²¹

4. Imagen de Japón hacia el exterior

Tras el resultado de las dos guerras ya mencionadas y el posterior desarrollo de Japón como la más fuerte potencia en el este de Asia, surgió un fuerte interés por este país, interés que los japoneses reconocieron y aprovecharon para dar de ellos una imagen que les favoreciera. Enalteciendo el espíritu guerrero, *Bushidō. El corazón de Japón*, publicado en 1905, en inglés y escrito para no japoneses, intentaba explicar qué era aquello japonés que no se podía entender; Nitobe Inazō, en esta obra de gran éxito en los mercados norteamericanos y británicos, convenció al no japonés de que el bushidō era lo que regía a los japoneses como una suerte de esencia y ennobleció al samurái, dando los primeros pasos para su idealización como héroe de conducta intachable. Nitobe no estaba solo:

En una serie de conferencias [El espíritu japonés] ofrecidas en el London School of Economics en enero de 1905, Y. Okakura hizo un énfasis similar. Dijo a su audiencia que la emulación de un samurái era “la mayor aspiración del japonés” y que el rasgo esencial del código del bushidō seguido por el samurái era su “indomable sentido del honor”. Por dicha razón, sostuvo Okakura, Japón no hubiera sido capaz de dar tan gigantescos pasos en

²¹ Imagen básica utilizada en la propaganda antinipona producida por Estados Unidos después del ataque a Pearl Harbor. John Dower, “Apes and Others”, *War Without Mercy*, Nueva York, Pantheon Books, 1984, pp. 77-93.

los 40 años anteriores y alegó que “ese era el mismo espíritu que continuaría impulsando a Japón tras la búsqueda de lo bueno, lo verdadero y lo bello”.²²

El coronel Charles A’Court Repington, corresponsal del periódico *The Times* con su artículo sobre bushidō (4 de octubre, 1904), también aporta a la creación y consolidación de la leyenda del samurái “inspirada en algo más que en el sentido medieval de caballería y por un desprecio sobrehumano de la muerte”²³. En *The Invention of a New Religion* de 1912, Basil Hall Chamberlain sugiere, acertadamente, que el culto al bushidō era parte de “la fábrica de ideas que estaban siendo promulgadas por una elite dominante en Japón para reafirmar su propia influencia”.²⁴

En este orden de ideas, “el imaginario del samurái en Occidente, se puede decir, ha sido revivido principalmente por un grupo de japoneses, tanto consciente como inconscientemente”.²⁵ El posterior renacer del bushidō a través del *seppuku*²⁶ de Mishima hizo redoblar los tambores sobre una imagen que Japón ya no quería dar al mundo: tras la pérdida de la Segunda Guerra Mundial, el espíritu bélico perdió su énfasis y la imagen de una nación de paz sería reforzada.

La historia y el desarrollo del bushidō cobran valor cuando el objetivo es recalcar su influencia en la cultura japonesa y el importante papel jugado dentro de la sociedad en tiempos de guerra. El bushidō ejerció un fuerte influjo sobre aquellos que estaban

²² C. Holmes y A. H. Ion, “Bushido and the Samurai: Images in British Public Opinion, 1894-1914”, *Modern Asian Studies*, Vol. 14, No. 2, 1980, p. 316.

²³ Holmes, *op. cit.*, p. 318.

²⁴ *Ibid.*, p. 327.

²⁵ Jean-Pierre Lehmann, “Old and New Japonisme. The Tokugawa Legacy and Modern European Images of Japan”, *Modern Asian Studies*, Vol. 18, No. 4, 1984, p. 767.

²⁶ Ritual de auto inmolación, conocido también como *harakiri*, que consiste abrirse el vientre con una daga.

interesados en mostrar una imagen bélica, pero moralmente fundada, de Japón hacia el exterior, con el fin de ser respetada y tomada en cuenta por las potencias occidentales en sus afanes imperialistas. Dicha influencia se vio reflejada en obras literarias de gran repercusión, que también aportaron a la consolidación de la imagen de muerte heroica que aun hoy en día prevalece en Occidente.

CAPÍTULO II

JAPÓN DURANTE LA GUERRA Y LA OCUPACIÓN

Hay dos aspectos fundamentales relacionados con la producción literaria durante y después de la Segunda Guerra Mundial. El primero de ellos está relacionado con la ideología impuesta a la población. Este aspecto será expuesto a través del papel jugado por la educación escolar y superior, el concepto de *kokutai*, la educación en las fuerzas militares y el cambio de actitud psicológica en la sociedad en tiempos de guerra. El segundo aspecto es el de la censura, ejercida tanto por el Estado japonés antes y durante la guerra, como por las fuerzas de la Ocupación durante la posguerra. Estos dos elementos ayudarán a entender el panorama de la sociedad y de las letras japonesas y el papel que jugaron los escritores, como actores, críticos y sujetos de la historia. Este capítulo, pues, recrea el contexto de la época, elemento clave para entender la representación de muerte. La hipótesis que aquí se maneja es que aunque la representación de muerte fue moldeada por la ideología del entonces imperio japonés y por su censura, como elemento de apoyo para alcanzar los objetivos del adoctrinamiento, la censura de la Ocupación liberó a los escritores de la ideología impuesta y pudieron expresarse sinceramente acerca de la muerte. En la última parte se expondrán brevemente los aspectos generales de la posguerra, para dar paso a la interpretación de las novelas.

1. Educación para el sacrificio

1.1 El papel de la educación

Mientras que la sociedad es la encargada de formular la conducta de los individuos basándose en su sistema de valores, es la educación la que tiene la tarea de socializar dicha conducta en aras de un comportamiento colectivo acorde con los intereses de la comunidad. Según el sociólogo Lázaro Barbieri,²⁷ el hombre, gracias a la educación, deja de ser un individuo instintivo para actuar acorde a los parámetros de su organización social y convertirse en un ser social. En Japón, desde la época Meiji, los líderes han sido conscientes de la importancia de la educación en la formación de seres sociales que se comportaran según las necesidades e intereses de la entonces emergente nación moderna. Dichos intereses estaban encaminados hacia la formación de un Estado nacionalista totalitario y, muy sabiamente, supieron conducir al pueblo japonés para lograrlo. “(...) La educación como un *acabamiento*, lleva consigo la misión de transformar el animal biológico que representa el hombre natural, en el animal moral que caracteriza al hombre social (...)”²⁸

La educación moral obligatoria, instaurada con el *Kyōiku Chokugo* —Edicto del tennō sobre Educación— promulgado en 1890, inculcó en la mayoría de la población nipona, en sus años de formación, la ideología del nacionalismo a través del culto al tennō. Todas las escuelas primarias de Japón (para 1907 la asistencia a la escuela básica era del 98%) empezaban su jornada leyendo el Edicto y haciendo una reverencia a la imagen del tennō

²⁷ Lázaro Barbieri, “El dilema de la educación, como pauta de neutralización del conflicto en la interacción humana, frente al ascendiente intencional del simbolismo patrio agresivo”, en *Sociología de la paz y de la guerra. XX Congreso Nacional de Sociología*, México, Instituto Mexicano de Cultura, Asociación mexicana de sociología, 1979, pp. 145-163.

²⁸ *Ibid.*, p. 146.

ubicada en el *hōanden* —santuario—. A partir del cuarto año de primaria se esperaba que los estudiantes fueran capaces de recitar dicho edicto de memoria, así no entendieran a cabalidad su complicado lenguaje y el mensaje final que este llevaba.²⁹ Así, el “camino del tennō” se convirtió en un valor adquirido gracias a la repetición y la memoria corporal. Las horas de educación física aumentaron considerablemente en la época de guerra y los estudiantes de secundaria debían tomar entrenamiento militar. Este adoctrinamiento también se realizaba utilizando la propaganda; en 1935 se estableció un programa radial para ser escuchado en las escuelas; a su vez, el cine jugó un importante papel; los productores japoneses debían enfatizar el espíritu de sacrificio y la necesidad de seguir un comportamiento prescrito, independientemente de las dificultades que se presentaran. Mientras tanto, en las universidades se impartían clases de “Historia de la ideología japonesa” e “Historia del espíritu japonés”.

Siguiendo la teoría sociológica de Kazuko Tsurumi,³⁰ un segmento de la población recibió una ideología relativamente racional a través de las escuelas profesionales y las universidades mientras que la mayoría fue adoctrinada, en la escuela primaria, en una ideología predominantemente no-racional o tradicionalista. Esta última, la ideología del culto al tennō como religión nacional, basada en el mencionado edicto, estaba fundada entre otros, en el militarismo, que buscaba unir a la población, prepararla para la guerra y formar sujetos listos para morir en nombre del tennō.³¹ Así, una de las características de

²⁹ S. Nolte, “National Morality and Universal Ethics. Onishi Hajime and the Imperial Rescript on Education”, en *Monumenta Nipponica*, Vol. 38, No. 3, 1983, pp. 283-294.

³⁰ Kazuko Tsurumi, *Social Change and the Individual. Japan Before and After Defeat in World War II*, Princeton, Princeton University Press, 1970.

³¹ Un ejemplo de cómo lo militar influenciaba las políticas de socialización en el momento en que el Edicto fue promulgado, es el caso de Enomoto Takaeki, ministro de educación en el naciente Japón moderno, quien, al negarse en nombre del Estado a introducir educación moral en la educación básica, fue

esta educación era también la de socializar al pueblo con la muerte: “(...) si surgiera alguna emergencia ofreceos valerosamente al Estado (...)”.³²

1.2. Kokutai

Kokutai —traducido generalmente como esencia o identidad nacional— un concepto que hace confluir elementos confucianos y shintoístas, permite concebir a Japón como descendiente directo de los dioses e identifica al Estado con la familia, logrando mantener la idea confuciana de amor filial (homologada con la lealtad). En 1924 fue fundada la Asociación Kokuhonsha cuyo objetivo era guiar las ideologías del pueblo y dar a conocer el kokutai que, a grandes rasgos, hacía referencia a la singularidad de Japón al ser gobernado por un descendiente de dioses. En los años treinta ya era una de las mayores asociaciones en el país y un texto sobre el kokutai era distribuido en escuelas y universidades.³³ Ese cuerpo místico y espiritual del kokutai empata con lo político en la formulación de la Nación japonesa como gran familia, precedida por la familia imperial y con el tennō como gran padre, creando un lazo inquebrantable entre el pueblo y su soberano, y un intenso nacionalismo.

Uno de los sentimientos más fuertes del hombre y que lo hace fácilmente exaltarse y sacrificarse por él, con un entusiasmo y pasión arrebatadores e incontrolables, es la nacionalidad, y los elementos que la constituyen.³⁴

reemplazado por alguien capaz de seguir las indicaciones de Yamagata Aritomo, primer ministro y fundador del ejército japonés.

³² Edicto del Tennō sobre Educación, en Takabatake et al, *Política y pensamiento político en Japón 1868-1925*, México, El Colegio de México, 1992, p. 141.

³³ Anthony Rodhes, “Propaganda. *The Art of Persuasion: World War II*”, Hong Kong, The Wallfleet Press, 1987, pp. 243-271.

³⁴ Genaro Salinas Quiroga, “Efectos sociales de la guerra”, en *Sociología de la paz y de la guerra. XX Congreso Nacional de Sociología*, México, Instituto Mexicano de Cultura, Asociación Mexicana de Sociología, 1979, p. 460.

En las primeras décadas del siglo XX, se dio una reconstrucción política de la identidad japonesa basada en el énfasis de una nación de una sola raza. Una sola raza pura cuyas guerras justas y santas crearían un nuevo orden en Asia. Esta reconstrucción política da paso a lo que Barbieri llama *simbolismo patrio agresivo*, que “(...) se presenta, en la vida de las naciones, como una justificación institucionalizada de la violencia que genera la guerra en forma de crimen o derecho (...)”.³⁵

1.3. Adoctrinamiento en las Fuerzas militares

El *Decreto oficial de reclutamiento*, emitido el 28 de noviembre de 1872, hace una clara referencia a la importancia del llamado impuesto de sangre:

(...) todos los hombres, en alma y cuerpo, deben servir al país. Los occidentales lo llaman “impuesto de sangre” porque con su sangre sirven al país. Además, si el país sufre algún desastre, el pueblo tiene que compartirlo. Por tanto, el pueblo tiene que reconocer que evitar el desastre del país con todas las fuerzas es el fundamento para impedir su desastre personal (...).³⁶

Además de la educación moral en la escuela, otro punto clave en el adoctrinamiento del pueblo con respecto a la muerte fue la socialización en las fuerzas militares. A los soldados se les decía que ellos eran los hijos preferidos del tennō y por tal motivo, la voluntad de morir por él debía ser mayor que aquella que debían demostrar los civiles. Tsurumi plantea que los soldados eran tratados como niños y que, por ende, se comportaban como tal, haciendo que fueran más sumisos a la ideología de la muerte. No

³⁵ Barbieri, *op. cit.*, p. 148.

³⁶ Takabatake et al, *op. cit.*, p. 45.

había espacio para que continuaran con sus roles de adultos. El sociólogo Franco Fornari³⁷ también recalca el hecho de que el espíritu de sacrificio se incrementa en los jóvenes, pues ellos pueden ser empujados a la enajenación más fácilmente que un adulto y aceptan, en buena medida, la idea de perder la vida por un objetivo ideológico. Así, no parece contradictorio que, en el ejército, los pensamientos individuales (como se muestra en la siguiente carta de un soldado estudiante, citada por Tsurumi) no tuvieran cabida:

(...) cuando era un civil sentía alguna determinación para sobrellevar una situación de guerra que crecía gravemente. Pero desde que ingresé al cuerpo de la Marina, he perdido mi libertad y compostura necesarias para tener una voluntad propia, siendo esclavizado física y mentalmente desde la mañana hasta la noche (...).³⁸

Después del estallido de la Gran Guerra del Este de Asia, en 1941, muchos escritores fueron invitados a servir de periodistas en los frentes de batalla con el propósito de informar al público japonés sobre el heroísmo de sus soldados. Entre las advertencias que fueron hechas a los escritores por parte de las fuerzas militares, estaba esta: a los soldados no les está permitida ninguna expresión de sentimientos individuales como seres humanos.³⁹

En el *Edicto del tennō a soldados y marinos*⁴⁰ hay una glorificación de la muerte, constituida, entre otros elementos, por el prestigio que se gana al morir. A los soldados se les decía, con el *shintō* —神道. Lit. “camino del kami”— de trasfondo, que se

³⁷ Franco Fornari, *Psicoanálisis de la guerra*, México, Siglo XXI Editores, 1972, p. 54.

³⁸ Tsurumi, *op. cit.*, p. 117.

³⁹ Donald Keene, “The Barrren Years. Japanese War Literature”, *Monumenta Nipponica*, Vol. 33, No. 1, 1978, p. 76.

⁴⁰ Takabatake et al, *op. cit.*, p. 133.

convertirían en *kami*,⁴¹ que serían adorados en los templos y que serían héroes. Aquí vale la pena anotar que junto al objetivo político de la restauración Meiji de devolver el poder al tennō, estaba el objetivo religioso: la veneración del tennō como fundador de la nación japonesa, y para ello, el establecimiento del shintō como la base espiritual del gobierno y la sociedad. Los templos shintoístas (subsidiados económicamente por el Estado) constituían la base ritual para mantener la unidad nacional a través de la familia imperial y fueron utilizados como vehículo unificador de la conciencia política del país, fortaleciendo la lealtad del pueblo.

Fornari afirma que es imposible llevar a cabo una guerra sin una educación para el sacrificio ya que “el espíritu de sacrificio se intensifica proporcionando al impulso bélico un aspecto entusiasta. El espíritu de sacrificio está íntimamente ligado a la necesidad de contar con una ideología, y posiblemente a contar con una ideología en aras de la cual sacrificarse”.⁴²

(...) el soldado y el marino deben considerar la lealtad como un deber esencial. ¿Quién de los nacidos en esta tierra carecerá del espíritu de agradecido servicio a ella? Ningún soldado o marino puede considerarse eficiente a menos que dicho espíritu haya arraigado fuertemente en él. El soldado o marino cuyo ánimo no esté templado, por mucha habilidad que demuestre en el arte o aunque destaque en la ciencia, será un mero títere, y un cuerpo de soldados o marinos carente de lealtad, por bien ordenado y disciplinado que sea, en un momento decisivo solo será una chusma. Recordad esto, ya que la protección del Estado y

⁴¹ El término 神 hace referencia a espíritus nobles y sagrados. Entre los objetos y fenómenos, designados desde tiempos remotos como kami, están las cualidades del crecimiento, la fertilidad y la producción; fenómenos naturales como el viento y el trueno; objetos naturales como el sol, las montañas, los ríos, los árboles y las rocas; algunos animales y los espíritus ancestrales (ancestros imperiales, de familias nobles, héroes nacionales, etcétera). En Sokyo Ono, *Shinto, The Kami Way*, Tokio, Charles E. Tuttle Co., Inc, 1962, p. 7.

⁴² Fornari, *op. cit.*, p. 54.

el mantenimiento de su poder dependen de la fuerza de sus armas, y el engrandecimiento o la decadencia de estas puede afectar el destino de la nación, para bien o para mal. Por lo tanto, que nadie permita su extravío por opiniones adversas ni se inmiscuya en política, sino que únicamente cumpla con fidelidad su deber esencial de lealtad, teniendo en cuenta que el deber pesa más que una montaña y que la muerte es más leve que una pluma (...).⁴³

1.4. Cambio de actitud psicológica en la sociedad

En 1938, la Ley general de movilización, que tenía por objetivo una utilización más efectiva de recursos humanos y materiales para tener éxito en la guerra, fue promulgada: “(...) debemos movilizar todos nuestros recursos, físicos y espirituales; no es suficiente solo con proveer las municiones necesarias. Un requisito esencial para alcanzar el objetivo de la victoria es que el país se esfuerce al máximo (...)”.⁴⁴ El gobierno trabajó arduamente en la movilización espiritual del pueblo japonés dando conferencias, distribuyendo impresos, fomentando la práctica del judō y el kendō, conduciendo peregrinaciones a templos shintoístas, etcétera. En febrero de 1942 se decretó que el día ocho de cada mes sería el día del Edicto del tennō para conmemorar la declaración de guerra contra Estados Unidos.⁴⁵

Además del adoctrinamiento por parte del gobierno, la guerra da paso a otro elemento significativo: el cambio de actitud psicológica. El crítico Donald Keene lo nota en la novela de Ishikawa Tatsuzō, *Ikite iru heitai*:⁴⁶ la participación en la guerra ha transformado a un grupo de hombres comunes y ha hecho que emerjan a la superficie

⁴³ Takabatake et al, *op. cit.*, p. 136.

⁴⁴ Citado por Thomas Havens, *Valley of Darkness*, Boston, University Press of America, 1986, p. 12.

⁴⁵ Aquí vale la pena anotar que en la constitución Meiji se especificaba que la guerra debía ser declarada en nombre del tennō y, por ende, cualquier crítica a la política de guerra era una crítica directa en contra de él.

⁴⁶ Lit. “soldados vivientes”, publicado en 1937. Citado por Keene, *Barren Years...*, *op. cit.*, pp. 72-73.

fuerzas primitivas que normalmente nunca emergerían. Antes de partir al campo de batalla, este grupo estaba conformado por campesinos, estudiantes y trabajadores, pero la guerra los ha metamorfoseado a todos en animales. La investigadora Silvia González hace un interesante análisis en el capítulo “La sociedad: doctrina y sacrificio”.⁴⁷ Allí plantea cómo la guerra transforma los valores y cómo, en el nuevo mundo psicológico del individuo, se mezclan sentimientos como el miedo, la ansiedad y el amor, por citar algunos, que se manifiestan en la guerra a través de la agresividad, la defensa y el sacrificio. En el caso japonés, a diferencia del de Estados Unidos, el rito de “atribución de la culpa al enemigo”, que libera a la muerte del otro de toda culpa, incluye la muerte propia. “De acuerdo a un postulado psicológico, la muerte se convierte en criterio de verdad. Es verdadero aquello por lo cual se muere (...)”. El espíritu bélico, además de anular la capacidad de valorar la destrucción y distorsionar la realidad (con la ayuda, además, de la propaganda y la censura), provoca realidades psíquicas inconscientes. “Todas estas emociones, sentimientos y actitudes eran confirmadas por los individuos, en la medida en que se compartían por sus semejantes”.⁴⁸ Al referirse a las uniones barriales y las organizaciones que surgieron por iniciativa social, Thomas Havens afirma que la guerra en la sociedad japonesa “sacó a la gente fuera de sus casas y las involucró en nuevas relaciones que afectaron sus actitudes, y sin duda, su comportamiento, incluso tiempo después de que la guerra terminara”.⁴⁹

⁴⁷ Silvia González, *Hiroshima: La noticia que nunca fue. Cómo se censura la información en tiempos de conflicto*, Venezuela, Editorial Venezolana, 2004, pp. 173 - 191.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 190.

⁴⁹ Havens, *op. cit.*, p. 89.

2. Literatura y censura

2.1. La censura del gobierno japonés

La literatura, desde que empezó a ser vista como un arte serio, preocupó a las autoridades y estas decidieron involucrarse en el control de su contenido. En 1868, con el nacimiento de la era Meiji, fue emitido el primer edicto relacionado con las publicaciones de libros y prensa mediante el cual se exigía un permiso oficial para publicar. Desde ese entonces, la censura jugó un importante papel en el control del pensamiento, no solo a través de la Policía de Pensamiento, que hacía parte del Ministerio del Interior, sino el propio Departamento de policía.⁵⁰ Tras el boom editorial de 1926, el control se dificultó enormemente y, posteriormente, la Fuerzas militares se vieron en la necesidad de intervenir.

Durante la guerra, las medidas represivas de las autoridades japonesas eran típicas de un gobierno totalitario: el partido comunista y cualquier otro que promulgara ideas en contra del Estado estaba prohibido; había constantes redadas para atrapar y encarcelar a sus miembros. La Agencia de Supervisión de Pensamiento fue fundada por el Ministerio de Educación en 1932 y el Ejército y la Marina fundaron sus propias agencias. En cuanto a los medios impresos de comunicación, la censura —“distorsionadora de la realidad”— obligó a los editores de periódicos a enviar sus historias para revisión. Una de las formas más fáciles de censura era la censura previa ejercida a través del corte de suministro de papel. Los editores eran obligados a enviar una descripción detallada del manuscrito antes de recibir el papel para imprimirlo. De 1937 a 1939 cientos de periódicos fueron

⁵⁰ Los pormenores del desarrollo de la censura en Japón están expuestos en detalle por Jay Rubin en *Injurious to Public Morals, Writers and Meiji State*, Seattle, University of Washington Press, 1984.

sacados de circulación. Havens narra cómo de 8 a 14 páginas, las ediciones matutinas fueron reducidas a 6 o 4. A las editoriales se les entregaban listas de autores que no podían ser publicados⁵¹ (escritores de izquierda, autores de novelas, cuentos o cómics antibélicos). Palabras, frases y líneas enteras eran borradas e incluso obras completas, prohibidas. Por ejemplo, la novela *Ikite iru heitai*, citada anteriormente, fue censurada y su autor, Ishikawa Tatsuzō, fue enviado a juicio por haber descrito a los soldados japoneses en China como asesinos, violadores y maniacos del pillaje.

En la década de los 30 del siglo XX solo había un grupo de escritores comprometido políticamente que formaban parte del Movimiento Proletario, aunque no todos eran miembros del Partido Comunista. El caso más citado es el del escritor Kobayashi Takiji quien en 1931 escapa al arresto, sigue escribiendo y logra publicar, en mayo del 1933, en la revista *Chūō Kōron*, una de las más importantes de la época, *La vida de un miembro del Partido*, a la cual se le da el título de *Tenkan jidai* —“La era de la conversión”— que describía con admiración la vida en el Partido Comunista. En febrero de ese mismo año cae en una trampa policial en Tokio. Las noticias del día siguiente dicen que muere de un ataque al corazón mientras estaba siendo interrogado, cuando su rostro y cuerpo mostraban brutales signos de tortura hasta el punto de que sus familiares tuvieron dificultades al momento de reconocer el cadáver. Después de su muerte, en lo que se conoce como *tenkō*,⁵² escritores intimidados por el gobierno anunciaron públicamente que habían dejado de ser miembros del Partido o simpatizantes. Al principio, estas

⁵¹ Entre ellos, los populares Niwa Fumio, Tokuda Shūsei, Oda Sakunosuke, Hayashi Fumiko, Nagata Michihiko. *Ibid.*, p. 23.

⁵² Término acuñado en los años 20 y empezado a utilizar en los 30 que hace referencia a un cambio de dirección o abandono de una doctrina. Aunque no existe equivalente en el español, se podría traducir como apostasía o conversión.

declaraciones implicaban simplemente que no se realizarían actividades relacionadas con el comunismo, pero la presión del Estado llevó a estos escritores a escribir en contra de las ideas marxistas y a favor del militarismo y de la guerra. El éxito del tenkō fue asombroso (quizá, debido a las características geográficas y a que en Japón no existía la tradición de exilio político, como lo anota Keene);⁵³ de los presos políticos, más del 95% se “convirtieron”.

A medida que avanzaba la guerra, los censores literarios se volvían mucho más estrictos. La revista *Chūō Kōron* decide, en enero de 1943, empezar a publicar por entregas la novela *Sasameyuki*⁵⁴ de Jun'ichirō Tanizaki, en marzo se hace la segunda entrega, pero en mayo no aparece. El editor de la revista fue citado para explicar el por qué de la publicación, que era considerada extremadamente frívola e inapropiada para el tiempo de crisis que se vivía, y fue censurada a pesar de no tener ninguna expresión de un sentimiento antibélico. En junio es publicado el siguiente comunicado, citado por Keene.⁵⁵

(...) Habiendo tomado en consideración la posibilidad de que esta novela pueda ejercer una influencia indeseable y en vista de las exigencias actuales del decisivo estado de la guerra, hemos decidido, muy a nuestro pesar, desde el punto de vista de la autodisciplina, discontinuar su publicación (...).

La revista es forzada a suspender actividades en julio de 1944.

⁵³ Donald Keene, “Japanese Literature and Politics in the 1930s”, *Journal of Japanese Studies*, Vol. 2, No. 1, 1975.

⁵⁴ Lit. “La nieve tenue”. Traducida al español como *Las hermanas Makioka*, por M. Menéndez Cuspinera, Barcelona, Seix-Barral, 1979.

⁵⁵ Keene, *Barren Years...*, *op. cit.*, p. 69.

Luego de la “conversión”, algunos escritores como Kamei Katsuichirō se unen al movimiento de romanticismo japonés, conocido como *Nihon romanha*.⁵⁶ Sus escritores buscaban regresar a la verdadera tradición literaria restaurando la sensibilidad estética nativa. Era frecuente el uso de “la metáfora del retorno” y el “adiós al realismo”, en rechazo a las descripciones racionales de las tendencias del modernismo occidental. Aunque en principio apolítico, el movimiento apoyó los propósitos militares japoneses. Kamei, después de haber sido un activista comunista, declaró: “la guerra y nuestras vidas deben ser una sola”; al referirse al *tenkō* dijo:

(...) los errores de un partido político particular o el fracaso de cierto sistema de pensamiento están relacionados, en todo sentido, a algún padecimiento del ser humano y definitivamente no pueden adscribirse a una época, ni tampoco a una presión superior, desde arriba. Todo lo que las autoridades han hecho es suministrar, casi por casualidad, un estímulo externo que produce este resultado (...).⁵⁷

Jay Rubin cita a Keene en cuanto a la falta de resistencia literaria contra la guerra. Lejos de resistir, los escritores se unieron a la causa nacional. Una vez la guerra hubo empezado, los escritores, con contadísimas excepciones, se convirtieron en japoneses primero y en hombres de letras después.⁵⁸ El 26 de mayo de 1942 fue fundada la *Nihon bungaku hōkoku kai* —Sociedad patriótica literaria japonesa— con el objetivo de establecer el punto de vista de los escritores del imperio. En realidad, si se quería tener vida literaria,

⁵⁶ Lit. “Escuela romántica japonesa”. Otros de sus miembros fueron Yasuda Yojūrō, su líder, Hayashi Fusao, Satō Haruo, Dazai Osamu (cuyo caso se expondrá más adelante en detalle), e incluso Mishima Yukio.

⁵⁷ Keene, *Japanese Literature...*, *op. cit.*, p. 247.

⁵⁸ Rubin, *op. cit.*, p. 272.

se debía hacer parte de dicha sociedad, apoyada directamente por el Gabinete de Información del Ministerio del Interior. Aunque no era fácil ingresar a ella, el ser miembro constituía una garantía de inocencia.⁵⁹ En una de sus publicaciones, los escritores más famosos de Japón fueron convocados para contribuir con los esfuerzos de guerra como escritores. En julio de 1943 se publica *Tsuji shōsetsu shū* —Historias de esquina— con la participación de 207 escritores y críticos, cuyos textos contaban con una sola curtila.⁶⁰

Según el crítico Komatsu Nobomutsu en el compendio de ensayos *Shōwa bungaku kenkyū* —Investigación sobre la literatura del periodo Shōwa— de 1952, durante el periodo comprendido entre 1935 y 1945, la literatura fue *dorei bungaku* —literatura esclava—, *zero no bungaku* —literatura cero—, *mekura bungaku* —literatura ciega— porque los escritores se vieron forzados a abandonar su “yo” o “verdadero ser”. Por ello, la tilda de literatura sin valor social o moral.⁶¹

2.2. La censura durante la época de la Ocupación

Según las cifras que se manejan,⁶² tan solo en la Guerra del Pacífico murieron aproximadamente 3.1 millones de japoneses, sin contar las muertes por enfermedad, frío, epidemias y/o hambrunas. La cifra es ocho veces mayor a la de los muertos norteamericanos. La Declaración de Potsdam dio a Japón la posibilidad de someterse a

⁵⁹ *Ibid.*, p. 274.

⁶⁰ Entre ellos: Abe Tomoji, Ishikawa Tatsuzō, Uno Chiyo, Oda Sakunosuke, Sakaguchi Ango, Tanizaki Jun'ichirō, Dazai Osamu e Itō Sei. *Ibid.*, p. 227.

⁶¹ David M. Rosenfeld, *Unhappy Soldier. Hino Ashihei ans Japanese World War II Literature*, Boston, Lexington Books, 2002, p. 137.

⁶² Toshio Iritani, *Group Psychology of the Japanese in Wartime*, Londres, Kegan Paul International, 1991, p. 237.

una capitulación incondicional o a una aniquilación total. Entre sus puntos más importantes estaban: la eliminación permanente de la autoridad y de la influencia de los que engañaron al pueblo japonés y lo condujeron a intentar la conquista mundial; la ocupación del país hasta que se estableciera un nuevo orden pacífico, seguro y justo; la destrucción del poder militar y el desarme completo del ejército; el castigo a criminales de guerra, y la desaparición de obstáculos que impidieran la democratización del país; la garantía de la reconstrucción económica e industrial de Japón y la prohibición de la industria bélica.

Reunido el gobierno con los militares japoneses, acudieron al tennō para que tomara una decisión con respecto a dicha Declaración y esto fue lo que dijo:

(...) si continuamos esta guerra, seguramente el pueblo desaparecerá; entonces, quién sostendrá a este país, a quién se le heredará. Ya basta de sufrimiento para el pueblo. Aceptamos la declaración incondicionalmente. El peso que a partir de ahora sufriremos será muy grande, pero soportaremos lo insoportable y toleraremos lo intolerable para la Nación futura. El pueblo, que no sabe nada de la situación, se sorprenderá con esta conclusión. Si fuera necesario, lo explicaré directamente por radio (...).⁶³

Con esta declaración y su posterior alocución radial, el 15 de agosto de 1945, el tennō admitía la rendición de Japón. Matsubara Hisako narra así la alocución, en su novela *Pájaros del crepúsculo*:⁶⁴

⁶³ Herbert Bix, *Hirohito and the Making of Modern Japan*, Nueva York, Harper Collins Publishers, 2000, p. 528.

⁶⁴ Matsubara Hisako, *Pájaros del Crepúsculo*, Traducción del inglés por Manuel Sáenz de Heredia, Barcelona, Tusquets editores, 1985, p. 34. Título original: Abenkranch.

(...) Nadie entendió del todo las palabras del Emperador cuando una voz extrañamente distorsionada y aguda brotó del altavoz. Por consiguiente, la primera reacción fue de perplejidad general. Muchos se llevaron ambas manos al rostro para ocultar las lágrimas. Había ocurrido algo que superaba su capacidad de comprensión. La multitud llenaba el patio de juegos de la escuela, en mitad del cual se erguía, montado sobre un trípode, un gran altavoz gris (...) Soportar lo insoportable, había dicho el Emperador. Eso era más o menos lo único que la gente del patio de juegos había comprendido y todo cuanto había quedado en su cabeza del prolongado y prolijo discurso del Emperador. Con que esa es su voz, pensaban muchos (...) hasta aquel momento había imperado una especie de silenciosa convicción de que el Emperador, sin duda alguna, convocaría a la nación a la lucha final para defender el suelo sagrado del Japón (...) Ahora que había llegado el momento del combate final, toda persona debía albergar en su interior la buena disposición a la muerte (...).

Discusiones acerca de la planeación de la Ocupación ya estaban avanzadas para 1943. Byron Price, director de la Oficina de Censura estadounidense, participaba activamente en ellas.⁶⁵

“El orden bajo el cual los japoneses han estado subyugados debe ser corregido”. Con este lema el General MacArthur, jefe supremo de las fuerzas militares de la Ocupación, desembarcó en Japón el 28 de septiembre de 1945.⁶⁶ Entre los ideales de la Ocupación estaban: liberar a Japón de todo tipo de control que busque suprimir la libertad de pensamiento, expresión o religión; la emancipación de los japoneses y japonesas a través de la concesión del derecho al voto; el fomento a la sindicalización del trabajo; la apertura de las escuelas a una educación más liberal, etcétera.

⁶⁵ Monica Braw, *The Atomic Bomb Suppressed*, Nueva York, M.E. Sharpe, Inc., 1991, p. 21.

⁶⁶ Robert Ward, *Democratizing Japan: The Allied Occupation*, Hawaii, University of Hawaii Press, 1987.

La censura logró también controlar a la población. En un apéndice del documento del 19 de mayo de 1944 enviado por el Departamento de Guerra a MacArthur, se decía que la censura civil permitiría, como consecuencia de su propia existencia, obtener información valiosa sobre el estado de la opinión y moral públicas, y ayudaría a llevar a cabo los objetivos de la Ocupación. Dicha censura, no solo en Japón sino en toda el área del Pacífico, sería útil para obtener información acerca de las finanzas y el comercio, mantener la seguridad y detectar elementos subversivos. En el periodo de la Ocupación, la libertad de comunicación debía ser estrictamente controlada con el objetivo de reducir el material censurable a cantidades que pudieran ser manejadas.

Una de las primeras directivas relacionadas con la censura fue la de controlar —prohibir— la difusión de la ideología militarista y ultranacionalista de Japón, y promover la difusión de las ideas de las Naciones Unidas. El 20 de abril de 1945, el primer *Plan básico para la censura civil* fue dado a conocer y su objetivo general fue el de “colaborar en el fortalecimiento de la libre y objetiva disseminación de noticias basadas en los estándares de Estados Unidos”.⁶⁷ Dicho documento, tras tres revisiones, fue aprobado el 30 de septiembre. Monica Braw recalca que el hecho de que la democratización y desmilitarización de Japón fueran ampliamente publicitadas, mientras que la existencia de la censura se mantuviera en secreto, chocaba con el propio ideal de democratización. (Uno de los puntos en el Código de Prensa dictaba que estaba prohibida la mención de la existencia de la censura y tampoco era posible recibir, y mucho menos solicitar, explicaciones por lo censurado).

⁶⁷ Braw, *op. cit.*, p. 24.

Para dar un ejemplo de la censura, de los muchos casos expuestos en los artículos y libros relacionados con el tema, es pertinente citar este, un párrafo de la versión en prosa de *Senkan Yamato* —“El barco de guerra Yamato”— que fue omitido:

(...) el pesado sentimiento de vergüenza de haber sobrevivido, mientras muchos de nuestros hermanos sacrificaron la vida en las Fuerzas especiales de ataque nos hacía sentir miserables. Este era el sentimiento más apropiado de los derrotados que regresaban a casa (...).⁶⁸

La censura llegó incluso al correo privado y al mismo tiempo permitió conocer hasta qué punto los ideales de la Ocupación eran, o no, aceptados por el pueblo. Para 1946, el Departamento de censura contaba con 8.734 funcionarios de los cuales sólo 650 eran norteamericanos.⁶⁹ Al censor se le decía que su misión principal era la de ayudar a Japón a salir de la derrota como una nación nueva para que marchara a la par con el resto de las naciones del mundo. Los materiales que pasaban por sus manos se clasificaban en cuatro categorías: censurable — material que violara uno o más artículos del Código de Prensa—; cuestionable —material que dependía de la circunstancias y debía ser enviado a instancias superiores para su revisión—; delicado —material que se dirigía directamente al censor del distrito, artículos sobre MacArthur, políticas de la Ocupación, entre otros— y material inobjetable —material que podía ser publicado en su totalidad—.

Esta censura, llamada censura previa, acabó el 15 de julio de 1948, y a partir de ese entonces los medios pudieron publicar bajo la responsabilidad de sus editores. La

⁶⁸ Marlene J. Mayo, “Literary Reorientation in Occupied Japan: Incidents of Civil Censorship”, en Schlant, Ernestine y J. Thomas Rimer (ed.), *Legacies and Ambiguities. Postwar Fiction and Culture in West Germany and Japan*, Washington, The Woodrow Wilson Center Press, 1991, p. 149.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 44.

preocupación por lo militar se concentraría ahora en el comunismo (debido, en parte, a la política de “Camino de regreso”),⁷⁰ y la preocupación de los editores aumentaría, pues eran ellos quienes ahora debían ejercer la difícil labor de autocensurarse bajo supuestos códigos establecidos pero, en extremo flexibles y, por ende, subjetivos.

Desde otro ángulo, la censura logró mantener, por algún tiempo, cierta información alejada de la opinión pública y de los medios de comunicación. En el ámbito de la producción literaria hay quienes afirman que

“la influencia extranjera” ha sido un elemento constitutivo en todos los periodos creativos japoneses, pero la naturaleza coercitiva de la censura bien puede dar a la frase un nuevo significado en el caso de la Ocupación. Como es de imaginarse, el tono y el contenido de la literatura de posguerra en Japón puede haber sido influenciado —moldeado— por los intrusos militares (...) [la Ocupación] fue un periodo durante el cual la psique japonesa fue vertida en un molde americano, con tan buen resultado que los japoneses perdieron, prácticamente, el poder de pensar críticamente acerca de su identidad nacional (...).⁷¹

Para Hino Ashihei, esta censura distorsionó el carácter de la literatura japonesa y sugiere, en un tono exagerado, que fue tan opresiva como la censura del gobierno japonés.⁷² Sea cual sea la postura, es un hecho que dejó marcas verificables en la literatura. Más convincente, sin embargo, es la tesis de Jay Rubin, según la cual los escritores, gracias a la censura de la Ocupación, se libraron de la censura que existía en Japón antes de la

⁷⁰ “Reverse course”, expresión utilizada por comentaristas estadounidenses. La Ocupación empezó muy progresista al querer liberar al individuo y a las empresas de la opresión del Estado, pero con el inicio de la Guerra Fría, estos intereses cambiaron y empezaron a reprimir aquello que habían apoyado en la primera fase.

⁷¹ Jay Rubin, “From Wholesomeness to Decadence: The Censorship of Literature under the Allied Occupation”, *Journal of Japanese Studies*, Vol. 11, No. 1, 1985, p. 71.

⁷² Rosendfeld, *op. cit.*, p. 114.

guerra y que estaba, desde la época Meiji, en manos del Ministerio del Interior. El editor de *Kaizō*, una de las últimas revistas liberales que fue acallada por los militares japoneses, se refería al 15 de agosto de 1945 como el día más feliz de su vida: “no es exageración decir que Japón, bajo la Constitución Meiji de preguerra, era un infierno para cualquiera que tuviera el más mínimo deseo de pensar libremente”.⁷³ En 1971, se refiere a la censura de la Ocupación en un acertado análisis donde afirma que esta fue más democrática que la censura durante la guerra, pero que tuvo su esquina cortante.⁷⁴

En el caso particular del presente trabajo, el hecho de que los escritores se pudieran expresar sin estar bajo la presión de la ideología para el sacrificio puede implicar que la representación de muerte en las obras de posguerra que nos atañen fuera distinta a la expresada en las obras publicadas en el periodo de guerra, asunto que se verá en los próximos capítulos.

3. Aspectos generales de la posguerra

Al finalizar la guerra, el miedo a lo desconocido (al futuro incierto frente a las medidas que tomarían las fuerzas de la Ocupación) se apoderó de la población. Poco a poco fue decayendo el antes enérgico, espíritu bélico. El final de la guerra les trajo calma, al saber que el enfrentamiento armado y los bombardeos habían acabado, y angustia al mismo tiempo, al verse enfrentados a una nueva vida llena de escasez y al esfuerzo que implicaría la reconstrucción de la nación. Iritani Toshio⁷⁵ afirma que un sentimiento de

⁷³ Matsuura Sōzō, citado por Rubin, *op. cit.*, p. 75.

⁷⁴ Un lado cortante sin duda se refiere a un lado negativo, del cual no se hace posterior referencia. Marlene J. Mayo, *op. cit.*, p. 138.

⁷⁵ Iritani, *op. cit.*, p. 212.

nihilismo se apoderó de la gente, desesperación por haber invertido tanto esfuerzo en una guerra que habían perdido. Les trajo tristeza y alegría: confusión. Se vieron inmersos en la crisis que acarrea el enfrentamiento ante una ideología y una guerra perdida. Sin embargo, la aceptación y puesta en práctica de la nueva ideología que promulgaba la libertad a través de la democracia traería sus dificultades, puesto que iba casi en contra de la educación tradicional recibida durante tantos años. Después de la guerra, muchos escritores abrazaron los valores democráticos promovidos por las fuerzas de la Ocupación. Sin embargo, estos escritores aún debían trabajar en la forma de entender la experiencia que la nación había pasado durante los anteriores quince años. En el periodo inmediato de la posguerra, el boom literario resurgió y la mayoría de la actividad crítica estuvo enfocada a tratar temas relacionados con la guerra y a buscar reconciliar las ideologías durante y después de esta.⁷⁶

La siguiente cita, extraída de la novela *Narumi Senkichi* de Itō Sei,⁷⁷ da cuenta de esta tensión: “(...) cuando Japón peleaba la Guerra del Pacífico yo pretendí que nunca había sido un individualista liberal... y ahora, en la sociedad liberal de posguerra pretendo que nunca me junté con los militaristas (...)”.

Fornari⁷⁸ plantea que durante la guerra las ideas por las cuales se está dispuesto a morir son consideradas justas y verídicas y, como la muerte resulta una forma de demostrar la veracidad de dichas ideas, esta asume un valor de absoluto y resulta verdadero aquello por lo cual se muere. El posterior culto a los muertos de guerra ayuda a la elaboración del

⁷⁶ Rosenfeld, *op. cit.*, p. 3.

⁷⁷ Citado por Rubin, *From Wholesomeness...*, *op. cit.*, p. 96.

⁷⁸ Fornari, *op. cit.*, p. 51.

duelo de aquellos llamados sobrevivientes, pero también les plantea la difícil labor de analizar aquella ideología que hizo que los suyos murieran; mucho más cuando el vencido es considerado como injusto y falso en contraposición al vencedor, verdadero y justo.

Esto anotó en su diario una mujer que vivió en Tokio durante la guerra.⁷⁹ “La gente muestra mejor sus verdaderos colores cuando ha perdido que cuando ha ganado. Solo espero que nosotros, como nación, mostremos nuestro mejor lado”. Tan solo dos días después de la alocución radial del tennō, anotó lo siguiente: “Si vamos a reconstruir, es necesario abrir un nuevo camino. Es mucho más fácil morir que vivir”.

En este orden de ideas, resulta absurdo afirmar que durante la guerra, todos los japoneses estaban dispuestos a morir. Si bien, en un estado totalitario las críticas acerca del militarismo no pudieran ser emitidas y el temor hacia la muerte no pudiera ser expresado, eso no implica que no existieran, como lo intenta demostrar Alvin Coox en su artículo *Evidences of Antimilitarism in Prewar and Wartime Japan*. Allí, son varios los ejemplos de soldados y estudiantes que se oponían a la guerra y que la consideraban un error. Algunos creían que el ejército japonés era tan solo un sirviente más del tennō, y sus miembros tenían como único derecho morir gloriosamente en su nombre. Otros esperaban la formación de alguna asociación en contra de la guerra para poder unírsele.⁸⁰

⁷⁹ David John Lu, *Sources of Japanese History Vol. 2*, Nueva York: Mc Graw-Hill Book Company, 1973, p. 183.

⁸⁰ Alvin D. Coox, “Evidences of Antimilitarism in Prewar and Wartime Japan”, *Pacific Affairs*, Vol. 4, No. 4, 1973-74, p. 510.

En el diario de un soldado voluntario para una misión suicida,⁸¹ en la entrada de abril 18 de 1945 se lee: “Tenemos suerte, no tenemos la necesidad de preocuparnos con preguntas como ‘qué es la vida’ o ‘qué es la muerte’”. Pero el seis de mayo, en la medida en que se acercaba el momento de su misión, los sentimientos que expresaba eran otros: “¿Por qué, justo ahora, estoy tratando de encontrar una conclusión lógica a esta vida confusa si sé perfectamente que tan solo tengo un mes de vida? Es como un reloj de arena que nunca deja de cumplir su función de marcar el tiempo...”. A esta reflexión bien podría servirle de respuesta la siguiente cita:

(...) A diferencia de otros animales, el hombre vive en mundos de significado; no podemos sobrevivir sin, constantemente, imponer cierta clase de importancia a nuestra existencia y comportamiento (...) no podemos soportar una vida sin sentido ni una muerte sin sentido. Cara a cara con la muerte o cuando nos vemos obligados a confrontarla, casi todos lucharemos para descubrir una acepción en ella (...).⁸²

En 1938, Hito Ashihei hace un énfasis en la deshumanización de las fuerzas militares en su novela *Mugi to heitai* —“Trigo y soldados”—, (excepcional y de gran calidad literaria que hace parte de una trilogía merecedora del Premio Cultural Asahi, en 1940) y con respecto a la posibilidad de su muerte, anota:

(...) Yo sentía que la palabra “patria” hacía crecer mi pecho y lo llenaba como algo caliente. Pero el tiempo transcurrió (...) luego pensé que no quería morir. No quería morir, no en ese lugar y no en ese momento. No puedo recordar cuántas veces me lancé a las fauces de la muerte cuando era soldado. No pienso que haya sido cobarde. Creo que en realidad fui valiente. Pero yo no quería morir en ese lugar y en ese

⁸¹ Lu, *op. cit.*, p. 164.

⁸² Inoue Shun, “The Loss of Meaning in Death”, *The Japan Interpreter*, Vol. 9, No. 3, 1975, p. 331.

momento (...).⁸³

Ishikawa Tatsuzō, uno de los primeros escritores enviados por la revista Chūō Kōron como corresponsal de guerra, en un artículo publicado después de esta, afirma:

(...) Todos los reportes en la prensa japonesa fueron mentira. Nos dijeron que la guerra de Japón era una guerra santa, que los soldados japoneses eran seres endiosados y que la paz y la armonía imperaban sobre todos los territorios ocupados por nuestras fuerzas. Pero la guerra no puede ser tan gloriosa. Es brutal, miserable, idiota (...).⁸⁴

Pese a la crisis, la recuperación de la libre actividad literaria después de la guerra fue evidente. Las políticas “liberales” de la Ocupación otorgaban el espacio necesario para volver a escribir, o a escribir por primera vez, con plena libertad. Por fin hubo espacio para criticar los valores promovidos por el bushidō, sistema represivo; hablar sobre la responsabilidad del tennō al llevar al pueblo japonés a una guerra de antemano perdida y sobre las prohibiciones a nombre suyo, que crearon vacío y que no llevaron a la vía de salvación, como les habían hecho creer.⁸⁵ La derrota trajo consigo grandes cambios, y los escritores de esta época tendieron, según algunos, un puente entre la literatura moderna y la contemporánea.

⁸³ Citado por Keene, *Barren Years...*, *op. cit.*, p. 78.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁸⁵ Expuesto en el ensayo *Darakuron*, *Decadencia*, de Sakaguchi Ango, publicado en la revista *Shinchō* en abril de 1946 y tratado ampliamente en el capítulo IV.

CAPÍTULO III
REPRESENTACIONES DE LA MUERTE
SAKURAJIMA, 桜島

Umezaki Haruo (1915 - 1965) creció dentro de estrictas reglas familiares ya que su padre fue soldado profesional y, además, fue educado durante los años de intenso militarismo en Japón. Prestó su servicio durante la Segunda Guerra Mundial en varias bases navales en Kyūshū como soldado encargado de descifrar señales. Una de esas bases fue Sakurajima, pequeña isla al sur de Kyūshū en la bahía de Kagoshima, que da título a la novela corta que nos atañe, publicada en 1946. *Sakurajima* narra en primera persona la experiencia de Murakami (el alter ego de Umezaki) desde su traslado de una base militar en Bōnotsu hasta el arribo y la vida que lleva en la base de Sakurajima. Su unidad está encargada de descifrar mensajes en código, entre ellos los concernientes a los movimientos de naves del ejército estadounidense⁸⁶ en el área. El narrador, suboficial de marina Murakami, a lo largo de la novela hace un mapa sobre las representaciones de muerte, no solo las propias sino de las de los demás personajes que viven esta situación límite de verse enfrentados a la muerte, en la etapa final de la guerra, desde la óptica de un hombre escéptico.

⁸⁶ Dentro de las estipulaciones de la censura de la Ocupación, el término “enemigo” no podía ser utilizado de tal forma que a lo largo de la obra de Umezaki, aparece en su lugar “ejército estadounidense”.

La novela comienza con la descripción del traslado, de la noche que pasa con una prostituta sin oreja antes de llegar a su destino, creyendo que es la última mujer con la que estará. Al igual que un hermano suyo en Filipinas de quien no se sabe si vive, o de su hermano menor muerto en Mongolia, Murakami está seguro de que morirá en Sakurajima y a lo largo de la novela se verá la evolución de su pensamiento acerca de la muerte, el cual será analizado en el presente capítulo, junto con las representaciones sobre la Marina, comenzando por el mando superior de su unidad; el mayor Kira, siguiendo con los soldados rasos (incluyendo voluntarios y reservistas) y finalizando con las descripciones de los kamikaze.

La narración continua con la descripción de la vida en Sakurajima, la relación con los demás personajes de la marina y la relación consigo mismo y sus pensamientos acerca de su muerte. Murakami solo se relaciona abiertamente con un hombre, el vigía provisto de binoculares que está sobre la montaña, encargado de avisar la trayectoria de aviones estadounidenses y quien muere por una ráfaga de un avión Grumman. La radiodifusión del mensaje del tennō que no se escucha bien, da paso al desenlace de la historia; la sensación que implica tener que seguir luchando, ya que creen que ha hecho un llamado a incrementar la resistencia, y la sensación y reacciones que produce el mensaje real, de rendición.

1. Traslado

En Bōnotsu, antes de ser trasladado a Sakurajima, el narrador y personaje principal, de treinta años de edad y originario de Hakata, ya empieza a describir un extraño

sentimiento: algo, cuyo círculo se hacía más pequeño alrededor suyo, empezaba a presionarlo, “un sentimiento de dolor empezaba”.⁸⁷ La descripción de sentirse casi apretado es una premonición sobre la situación de acorralamiento que vivirá después en la base de Sakurajima, donde no hay forma de escapar al destino de la muerte.

Tras recibir la noticia de su traslado, el primer incidente es que se corta el párpado al caer, borracho, por un peñasco. Aunque la herida no es grave, es significativo que sea mencionada más adelante, como un malestar constante que lo acompaña a lo largo de toda la novela y que tan solo sana hacia el desenlace, ya que el autor pone un énfasis especial en el sentido de la vista, no solo en las descripciones desde la óptica del narrador, sino en la descripción de los ojos de los soldados. Para Erik Lofgren⁸⁸ en la literatura relacionada con la guerra, las heridas son generalmente metáforas de otro tipo de padecimientos. Podríamos decir entonces que existe un leve trastorno en la visión, una leve herida en el párpado que hace que no se vea claramente y que ponga al narrador en un lugar distinto al resto de los personajes. El lugar del hombre escéptico.

En este episodio, la sensación que describe, desolada y angustiante, es la de estar persiguiendo infructuosamente algo. Así, el “encierro” antes descrito y ahora, el perseguir algo que se escapa, representan una desesperación que se relaciona con el traslado. Es importante recalcar que el traslado implica dirigirse hacia la muerte ya que Sakurajima es blanco inminente de un ataque (según lo que creían las Fuerzas Armadas japonesas). Vale

⁸⁷ Haruo Umezaki, “Sakurajima”, en *Nihon Bungaku Zenshu 51*, Chikuma Shobō, Tokio, 1940. Los fragmentos de la presente edición, citados en español, fueron traducidos directamente del japonés con la guía y el apoyo de la profesora Virginia Meza.

⁸⁸ Erik Lofgren, “Democratizing Illnesses: Umezaki Haruo, Censorship and Subversion”, *Comparative Literature*, Vol. 52, No. 2, 2000, pp. 157- 78.

la pena anotar que la imprecisa descripción de los sentimientos va afinándose a medida que se avanza en la trama.

Otro elemento significativo es la descripción y el reconocimiento de la naturaleza, como un apaciguador de sus sentimientos, aunque vagos, desagradables. La naturaleza, impertérrita, sigue su curso, un ciclo eterno de reproducción que desconoce la muerte y la destrucción provocada por el hombre. Mientras que ciudades desaparecen bajo los bombardeos, la naturaleza continúa con su existencia pacífica. Japón es una de las culturas en donde la naturaleza tiene gran importancia; se les rinde culto a las estaciones, desde tiempos antiguos, y según la tradición del shintō, a los kami que la habitan.⁸⁹ El primer reconocimiento de la naturaleza lo hace Murakami cuando se está alejando de Bōnotsu, seguro de no volver a verlo. Lo describe como real y lleno de vida. Estas características se las atribuye a su visión distorsionada por el traslado. Y con la palabra despedida,⁹⁰ no solo se refiere a la partida del lugar sino de la vida, representada en el propio paisaje. El movimiento hacia su destino final es un alejamiento de la vida; el traslado da cuenta de esto; el paisaje se va transformando y cada vez está menos vivo. La ciudad de Kagoshima está semidestruida y la visión desde lo alto de la montaña, en Sakurajima, es un paisaje árido, lava volcánica petrificada sobre el mar.⁹¹

Aún en su ruta hacia Sakurajima, después de una conversación con el alférez Tani (de quien se hablará en el siguiente apartado), nuestro personaje gana la apuesta para pasar la

⁸⁹ Por ello, anotan ciertos críticos e historiadores, el impacto de las bombas atómicas fue tan desgarrador para la nación japonesa; la posibilidad de regeneramiento de la naturaleza fue también destruida.

⁹⁰ 訣別 en la versión original.

⁹¹ En la bahía de Kagoshima, casi en el centro de la isla de Sakurajima está un volcán activo que hizo erupción por última vez en 1913.

noche con la única prostituta del lugar, quien no tiene oreja, “(...) el hecho de que ella sea deforme, hace que el patetismo sea más agudo”.⁹² Este hecho y las cosas que ella ha tenido que sufrir a lo largo de su vida por la falta de oreja derecha hacen que, más adelante, Murakami se exija a sí mismo la fuerza para seguir viviendo. Si ella ha podido hacerlo, él, que no tiene ninguna desventaja física, debe ser capaz de seguir adelante con la búsqueda de significado de su propia vida a pesar de que se sienta cansado y piense que dicha búsqueda es infructuosa. El encuentro con esta mujer es para él el cierre de su juventud y está convencido de que será la última mujer con quien estará. Al decirle que ha de ser cómodo dormir de lado sin oreja, en un intento de insulto, se da cuenta de que en el fondo, el deseo de insultarse a sí mismo se desvía hacia ella quien tristemente aparece en su curso. El insulto es para sí, por verse indefenso frente a su destino, y se pregunta si no es un insulto la mejor forma de despedida cuando se dirige a morir a un sitio que no conoce. Aquí notamos cómo el sentimiento es de rabia y más si se relaciona, como lo hace Murakami, con la terminación de su juventud al lado de una mujer que Keene llama deforme. Así, de un primer sentimiento difuso, luego del dolor que siente al pensar en sus familiares y conocidos que probablemente habrán muerto en Hakata, se pone agresivo con la prostituta quien le pregunta si no ha de morir en Sakurajima. “(...) ¿Qué clase de muerte tendrás?, ¿de qué forma morirás?”⁹³ preguntas sobre la muerte que a Murakami le parecen desagradables en ese momento. Aunque siente la muerte cerca en ese instante, es imposible para él saber en qué forma morirá, eso solo podrá saberlo justo en el momento de morir.

⁹² Keene, *Barren Years...*, *op. cit.*, p. 105.

⁹³ Umezaki, *op. cit.*

En esta primera parte de la novela, el traslado a Sakurajima, podemos concluir que aunque ya presente, los pensamientos y sentimientos relacionados con la muerte propia aún no han tomado una forma clara: aprensión, dolor y rabia se mezclan indistintamente. Aunque Murakami es consciente de que se dirige a un lugar donde morirá (esto nunca es puesto en duda) aún no hay una reflexión sobre ello sino un simple reconocimiento.

2. Representación de la Marina

2.1. El mayor Kira y el alférez Tani

“Todos moriremos aquí, de todos modos” es una de las primeras frases que le dirige el encargado de la unidad, mayor Kira, a Murakami al reportarse. Una sensación de aprensión se apodera de él al saberse, por el resto de sus pocos días, al servicio de este hombre. El mayor Kira representa la autoridad en la Marina, una autoridad despiadada que ejerce violentos castigos físicos y humillaciones a los soldados, bajo cualquier pretexto. Murakami lo describe como un hombre de comportamiento excéntrico que inconscientemente busca vengarse de aquellos quienes le infringieron dolor cuando se enlistó, al contrario de otros que simplemente se resignaron y se volvieron sumisos. Los ojos del mayor Kira tienen un brillo extraño que tan solo se encuentra en los soldados. “[Sus ojos] tenían un brillo maniaco tras de ellos; no eran los ojos de un hombre ordinario. Eran los ojos de un degenerado (...)”.⁹⁴ El sentido de la vista juega un papel muy importante a lo largo de la novela ya que representa la forma como los personajes se enfrenan, ven a la muerte. En el caso de Kira, como un desafío y también como una responsabilidad. Más adelante, Murakami expresa su cansancio al tratar de entenderlo.

⁹⁴ Haruo Umezaki, “Sakurajima”, (traducción de D. E. Mills), en Shōichi Saeki (ed.), *The Catch and Other War Stories*, Tokyo, Kodansha International, 1981. p. 72.

(...) Parecía como si cierto impulso, acechando como una enfermedad crónica en su mente, lo manejara. Una especie de demonio, algo más allá de mi comprensión y tal vez de la suya (...). En un análisis final, esos eran hombres que vivían en un mundo completamente diferente al mío y yo estaba muy cansado para entender al demonio del mayor Kira (...).⁹⁵

Mientras se desplaza hacia la isla, Murakami es informado sobre el bombardeo en su tierra natal por el alférez Tani, joven de ojos grandes, encargado de la unidad de observación sobre un punto expuesto en Bōnotsu, y no es capaz de verbalizar sus sentimientos, su interlocutor le dice: “(...) Una bonita muerte, desear una bonita muerte, esto no es más que sentimentalismo, ¿no? (...)”,⁹⁶ refiriéndose a lo infértil de dicho deseo cuando la muerte, en este caso a través de las bombas, es impuesta desde afuera y aparece sin previo aviso. Al hablar de querer morir una muerte bella, también el mayor Kira habla del ridículo sentimentalismo que existe en tal deseo. Murakami lo expresa como una especie de nihilismo que se ha apoderado de ellos. Lofgren analiza estas representaciones de soldados a través de la ideología de la Ocupación: los que fueron soldados de la maquinaria militarista del Japón imperial, viven a través de la literatura de posguerra solo porque han sufrido la transformación que dicha ideología les impone, “de hijos nativos valorados a agentes injuriosos de la agresión imperialista”.⁹⁷ Umezaki hace una crítica aguda al sistema militar japonés en manos de estos personajes despiadados dispuestos a cumplir su deber militar de dar sus vidas por la causa. Como lo expresa Keene, la representación de Kira está hecha en el estilo común a otras representaciones hechas al terminar la guerra. Sin embargo, Umezaki no está haciendo una antítesis entre los buenos

⁹⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁹⁶ Umezaki, *op. cit.*

⁹⁷ Véase Lofgren, *op. cit.*

soldados y los diabólicos oficiales, está presentando el estereotipo del militar en mando, un hombre fiel a su papel de militar cuyo deber se verá cumplido en el momento en que muera por su tennō y por su país, ya que es con la muerte cuando el ideal militar es alcanzado. Kira tiene claro que Japón luchará hasta que muera el último hombre, así sea peleando con lanzas de bambú y por eso el final es tan inesperado. Cuando se conoce la noticia de la rendición, el mayor Kira saca el sable de su vaina en un intento de quitarse la vida, pero no lo hace. Keene lo describe como un monstruo que ni siquiera es capaz de acabar su vida con dignidad. Su honorable papel de soldado pierde toda credibilidad ante el hecho de que sea incapaz de dar fin a su propia vida. Su discurso es anulado por el acto que omite.

2.2. Soldados

Murakami siente que no tiene nada en común con los demás miembros de la Marina. Se refiere a ellos como hombres que viven en un mundo completamente diferente. Los soldados han perdido su humanidad, su capacidad de razonar. “Algo que un hombre normal ha de tener, muere completamente en el transcurso de su vida en la Marina y se convierte en hormiga o algo, sin sentimiento y sin voluntad”.⁹⁸ El hecho de esos hombres no tengan voluntad puede relacionarse directamente con la convicción de que todos, desde los voluntarios de tan solo quince años hasta los reservistas mayores de cuarenta, están seguros de que Japón ganará la guerra, fieles a la doctrina que se les ha inculcado. Umezaki los describe casi como insectos, carentes de sentimientos, de humanidad y con miradas llenas de ingenuidad. “Ellos creen que son humanos, pero no lo son”.⁹⁹ Dicha

⁹⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁹⁹ *Ibid.*

representación la refuerza al no darles voz a lo largo de la novela. Son seres que simplemente obedecen órdenes sin preguntarse nada. El hecho de que Murakami sea el único en expresar sus dudas, lo aísla de los demás, al igual que el propio Umezaki, quien sentía que no existía vínculo alguno entre él y la sociedad.¹⁰⁰

A pesar de que la imagen del soldado como héroe debía ser abandonada durante la Ocupación, Umezaki no debe hacerlo pues nunca los ha considerado héroes sino más bien seres desnaturalizados por la guerra: “El narrador, al contrario de estos miserables paralizados por sus propias experiencias, está aún atormentado por la pregunta sin respuesta de quién es él y por qué continua viviendo”.¹⁰¹

2.3. Kamikaze

Los pilotos kamikaze son recordados por Murakami un día en que termina su turno y ve un avión de entrenamiento volando bajo y alcanza a ver al joven que lo pilotea. Esta imagen le trae a la mente una ocasión, en Bōnotsu, cuando ve a tres pilotos bebiendo sake, adolescentes de no más de veinte años, quizá campesinos, riendo y haciendo chistes toscos. Se trata de unos simples muchachos.

Para mí, era posible imaginar que las personas que enfrentaban la muerte con gusto no siempre lo hacían por los más nobles motivos y en circunstancias ideales, pero lo que acababa de ver a puertas cerradas era más bien algo repugnantemente asqueroso de hombres puramente físicos.¹⁰²

¹⁰⁰ “Shiina Rinzō, Umezaki Haruo. Henshūin Tanizaki Jun’ichirō hoka”, *Nihon no Bungaku* 68, Tokio, Chūō Kōronsha, 1968, pp. 528-531.

¹⁰¹ Keene, *Barren Years...*, *op. cit.*, pp. 105-106.

¹⁰² Umezaki, *op. cit.*, p. 82.

La sensación que deja a Murakami esta visión lo llena de tristeza. Los kamikaze han sido endiosados desde la primera aparición de la Tropa Especial de Ataque y, durante la guerra, han ocupado una esfera superior que los separaba de los demás soldados y los colocaba en un lugar privilegiado. El hecho de que se trate de hombres comunes, más bien iletrados y vulgares hace que el estereotipo del héroe que da la vida ciegamente se venga a bajo con un estruendo increíble que logra el autor en tan solo un párrafo.

Para el vigía, los kamikaze son como bueyes, con antorchas encendidas atadas a ellos, que son soltados y se pierden en campo enemigo. Van a morir y no saben por qué. Y este último hecho, más que la muerte misma, es el que hace que el vigía sienta pena por ellos. No saben por qué van a morir. Buscar un significado a la muerte y encontrarlo, hace más fácil su aceptación. Como afirma Shun,¹⁰³ en la guerra es esencial lograr que la gente consienta su propia muerte. Tanto Murakami como el vigía, no creen que los kamikaze hayan tenido la necesidad de encontrar algún significado a sus muertes. No creen que esto los haya atormentado, quizá porque a ellos sí los atormenta de manera constante. Y esta búsqueda de significado nos permite ver cómo el adoctrinamiento y la “preparación para la muerte” de la que se habló en el capítulo anterior, no daba los elementos suficientes para asir un significado de valor real, convincente, en el caso de estos dos personajes.

2.4. El vigía

El vigía, un hombre de baja estatura de unos cuarenta años, tiene la misma impresión acerca de los soldados: seres desnaturalizados. En las pocas conversaciones que sostiene

¹⁰³ Véase Shun, *op. cit.*

con nuestro personaje, se nota cómo su función de vigía literalmente hace de él tan solo un observador. Cuenta al narrador que con sus binoculares, fue testigo del intento de suicidio de un anciano, al parecer enfermo quien, al intentar ahorcarse, se da cuenta de que su nieto lo estaba observando y que finalmente rompió en llanto sin llevar a cabo su objetivo. Murakami, sin saber muy bien por qué, siente desprecio por el vigía al escuchar su historia, quizá por la calidad que le da el hecho de ser un observador, que no entra en acción ni toma partido en la situación que observa. Al final de la narración, el vigía se pregunta si tal vez un hombre, solo puede morir cuando no es observado, cuando está solo. Y esta reflexión se refiere concretamente al suicidio. Si solamente en la soledad, un hombre es capaz de acabar con su vida. Y aquí, el sentido de la vista vuelve a tener un papel protagónico.

Al contrario que para Murakami, para el vigía la naturaleza representada por esta especie de chicharras llamadas onomatopéyicamente en japonés *tsukutsuku bōshi*, son señal de mal augurio. El vigía le narra a Murakami los sucesos nefastos que acontecían cuando estas chicharras aparecían, a finales de cada verano. En efecto, su muerte ocurre justo cuando la primera de ellas asoma, cerca de la trinchera, a la que él mismo consideraba su ataúd.

El vigía presenta una característica que aparece en algunas obras literarias de posguerra, mencionada en el capítulo anterior como esteticismo. En esta cita, es importante notar dos cosas: la primera, cómo muerte y destrucción adquieren el mismo significado; la

segunda, el señalamiento de que el hombre se dirige hacia su muerte, pero sin energía, utilizando de nuevo la comparación con un animal.

(...)Últimamente he estado pensando en la belleza de la destrucción (...) las ruinas son verdaderamente bellas, ¿no? (...) tengo la sensación de que junto con la voluntad de vivir, la gente tiene una voluntad para moverse hacia su destrucción (...) el hombre va débilmente hacia su muerte, como una polilla (...).¹⁰⁴

Murakami, al encontrar muerto al vigía, después de una ráfaga de un avión, se pregunta si tal vez la anterior explicación no era una forma de reconciliarse con el hecho de que iba a morir, si no era una forma de buscar un significado en la muerte para poder aceptarla.

El vigía representa una excepción dentro del grupo de soldados. Es un hombre que se cuestiona acerca de la razón por la cual ha de morir, pero no actúa. Es un simple observador, no solo del intento de suicidio de un anciano, sino un observador de su propia muerte. Como la polilla que va hacia luz, no puede hacer nada contra la fuerza que emana, tiene la voluntad de dirigirse hacia su propia destrucción, hacia su propia muerte sin otra alternativa.

3. En Sakurajima

La necesidad de Murakami de diferenciarse de esos hombres comunes que son los soldados se vuelve patente cuando expresa el deseo de vivir una vida hermosa y morir de una manera que no de lugar a ningún tipo de arrepentimiento. Sin embargo, se sabe impotente ante tal deseo pues su juventud ya la había dado por terminada al momento de

¹⁰⁴ Umezaki, *op. cit.*, p. 94.

ser trasladado y en Sakurajima esa vida hermosa, sea cual fuere el significado que tuviera (nunca lo desarrolla), no es posible y mucho menos rodeado de quienes está. La presentación de estos pensamientos a través de la novela siempre es cortada por acciones. Son una especie de ilusión, de ensueño que se evapora al volver “a la realidad”, al entrar de nuevo en contacto con los sucesos del día y con una vida que dista mucho de ser hermosa.

El horizonte en Sakurajima, en contraposición con el de Bōnotsu, es un paisaje desolado sin rastro de vegetación. La visión es tan árida que Murakami la llama naturaleza inanimada. Ya en su destino, nuestro personaje aún no tiene claro qué clase de sentimientos son los que le quitan el sueño; generalmente los describe como una mezcla de rabia y tristeza, y a la vez de vacío. No es capaz de creer en que su destino sea morir en esa isla que conocía gracias a las clases de geografía del colegio. “(...) ¿Por qué tenía que venir y ser obligado a morir aquí? Esto era lo que no podía comprender, o más bien, no era capaz de persuadirme para aceptarlo (...)”.¹⁰⁵ La necesidad de entenderlo haría más fácil su aceptación y él lo sabe, además, siente la presión del tiempo y necesita resignarse a su destino, aunque todavía no lo logra. Como guarda esperanzas de no morir, los mensajes de alta importancia que llegan a la unidad lo hacen pensar en esa posibilidad y él la alimenta aunque no sin cierta desesperación, desesperación producida por no tener certezas. Uno de esos mensajes habla de un convoy que son, en realidad, organismos acuáticos luminiscentes. “(...) Mi mente se sintió clara y refrescada (...)”.¹⁰⁶ Y aquí, de nuevo, se observa cómo la naturaleza logra calmarlo. “(...) Solo la naturaleza es bella. La

¹⁰⁵ Umezaki, *op. cit.*, p. 85.

¹⁰⁶ Umezaki, *op. cit.*, p. 90.

ruinas de lo que el hombre ha hecho son retorcidas y horribles (...).¹⁰⁷ Los organismos luminiscentes son la representación de esa vida hermosa de la que habla, van emitiendo luz en la superficie del mar, al ritmo de la marea, imperturbables, ocupados solo con su existencia.

La única alusión que hace de su familia es cuando recuerda que no ha escrito a su anciana madre desde su traslado. En ese momento recuerda el destino de sus hermanos y se pregunta por los responsables de la guerra, uno de los grandes temas en las obras de posguerra que tienen a la guerra como eje. Afirma Lofgren¹⁰⁸ que durante la Ocupación y como parte del proceso mediante el cual la democracia debía instalarse, los japoneses fueron estimulados a reflexionar acerca de la responsabilidad de la guerra. Entonces, no es raro encontrar frases como estas: “(...) ¿Qué ha conseguido la nación japonesa con todos estos sacrificios? Si se ha de llamar esfuerzo perdido... si fuera esfuerzo perdido, ¿a quién debería dirigir mis gritos de furia? (...)”.¹⁰⁹ Al decir ‘esfuerzo perdido’, se está refiriendo al hecho de que Japón podría no salir victorioso de la guerra. Al contrario de los demás personajes de la novela, Murakami es el único que cree que Japón pueda perder y es al pensar en el desmembramiento de su familia que se dice que morir no tiene sentido.

El sentimiento de miedo con respecto a la muerte nunca es expresado. Cuando el mayor Kira le pregunta directamente, Murakami se da cuenta de que nunca ha reflexionado sobre esto. Aunque dice odiar la idea de muerte, nunca la relaciona con el miedo. Le

¹⁰⁷ Umezaki, *op. cit.*, p. 93.

¹⁰⁸ Véase Lofgren, *op. cit.*

¹⁰⁹ Umezaki, *op. cit.*, p. 99.

parece sórdido morir en aquella isla y mucho más si no sabe la razón por la cual debe morir, pero no siente miedo. Lo que se pregunta es si todo acaba de manera tan simple, y expone ante Kira la idea de morir una muerte bella. Kira, burlándose con una narración desgarradora, describe cómo un hombre muere en el campo de batalla: cómo es alcanzado por una bala, cómo sus compañeros se alejan y el hombre se convierte en cadáver y cómo sus huesos, finalmente, no pueden ser relacionados con el que fue un ser humano. Murakami está convencido de que esto no tiene relación alguna con él ni con su muerte, y al tratar de encontrar algún sentido en esa narración, termina preguntándose que significa el “yo”. Esa primera persona, “yo”, de treinta años, que intenta desentrañarse, ¿qué es?, ¿qué significa? Murakami cree que sus preguntas se resolverán justo en el momento en que se vea enfrentado con la muerte. Dice que no le tiene miedo a la muerte sino al momento en que sus preguntas obtengan respuesta. Del mismo modo, solo en ese instante sabrá si actuará con valentía o rogará por su vida.

A medida que avanza la guerra, una especie de decaimiento se hace notable entre los hombres. Cuando nuestro personaje quiere escribir su testamento, se da cuenta de que el sentimiento que quiere describir no lo puede poner en palabras. ¿No es acaso lo mismo, lo que ha pasado a lo largo de la novela? El narrador ha tratado infructuosamente de decirnos qué es lo que siente. A esta altura de la narración, la tristeza todavía sigue mezclándose con otras sensaciones que no tiene claras. Un testamento le hubiera dado un sentimiento de alivio, si hubiera sido capaz de escribir algo. (Una novela le hubiera dado el sentimiento de alivio a Umezaki, pero necesitó escribir otras, con la guerra y la muerte como eje).

El estar pensando constantemente en la muerte, como él mismo lo dice, hace que sus ganas de aferrarse a la vida sean mayores. Esto lo nota cuando al subir a la montaña una ráfaga de fuego proveniente de un avión lo hace asirse al suelo con fuerza y ser consciente de este acto lo hace sonreír. Ante una indicación de peligro el cuerpo se prepara; es la reacción de conservación instintiva. Murakami no quiere morir y su organismo no lo deja morir tampoco, al contrario que la polilla que se acerca a la luz, Murakami huye de ella. Es en esta ocasión cuando escucha el primer chirrido de una *tsukutsuku bōshi* y encuentra el cadáver del vigía. La visión de su cuerpo inerte lo hace llorar, y agarra a la chicharra y la aprieta hasta matarla como si fuera culpable. Ese cadáver, sin embargo, parecía un cadáver ordinario, no el de aquel que ha encontrado con su muerte todas las respuestas.

Pronto el tennō hará su alocución radial. Murakami quiere estar calmado sin pensar en nada, sin pensar en su muerte. Quiere que su muerte esté acorde con su vida, pero quiere dejar de pensar en ello. Está cansado de sus reflexiones de muerte que no le dan ninguna respuesta, ninguna claridad. Al saber la noticia de la rendición de Japón, “una masa de emociones demasiado confusa para mí como para ser capaz de desenmarañarla surgió y se desvaneció enseguida”.¹¹⁰ En el momento en que un soldado le anuncia, a él y al mayor Kira sobre la rendición de Japón y el fin de la guerra, Murakami se convierte en observador. El mayor Kira desenvaina su espada en un intento por quitarse la vida, pero finalmente no lo hace, tal vez, porque un hombre no es capaz de darse muerte cuando otro lo está observando.

¹¹⁰ Umezaki, *op. cit.*, p. 116.

La guerra dejó en la psiquis de Umezaki Haruo profundas cicatrices¹¹¹ que plasmó en obras posteriores como *Hi no hate* (El final del día, 1947) y *Runeta no shiminhei* (Los soldados civiles de Luneta, 1949). También dedicó novelas al caos en la sociedad de posguerra como *Aru tenmatsu* (Circunstancias alrededor de cierto evento, 1947), *Ue no kisetsu* (Temporada de hambre, 1948), *Suna dokei* (Reloj de arena, 1954), con la que ganó el premio Shinchō, y *Boroya no shunjū* (Vida miserable, 1954), por la cual le fue otorgado el premio Naoki. Ninguna de sus obras ha sido traducida al español.

Umezaki nació en Fukuoka y estudió en la Escuela número cinco de Kumamoto junto con Shimota Shōji, escritor de izquierda en la posguerra. Quizá gracias a él, Umezaki empezó a publicar poemas en una revista de alumnos llamada *Ryūnan* y la novela *Asu* (Mañana) en la revista de circulación privada, *Roborisuku* (L'obelisque). Aunque en principio su intención no era la de convertirse en escritor, ingresó al departamento de literatura de la Universidad de Tokio, donde fundó el grupo literario *Kikōchi* y publicó, en 1936, *Chizu* (El Mapa) obra a la que se refería como “un estudio o ensayo”. En ella, la obsesión del escritor atraído por la muerte se observa claramente. *Chizu* relata la muerte de una joven violada en una montaña por varios hombres y termina con el suicidio de Chōso, su hermano menor. El título hace alusión a la forma en que ocurre el suicidio: Chōso, un niño de quinto elemental, rompe en tiritas el mapa de la escuela y con ellas hace un cordel con el cual se ahorca. Sus palabras, al decidir acabar con su vida, son las

¹¹¹ Kokusai Bunka Shinkokai, *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopsis of Mayor Works 1956-1970*, Tokio, University of Tokyo Press, 1972, pp. 257-260.

siguientes: “Quiero morir en el acto más hermoso”.¹¹² Su obra ha estado unida, de alguna manera, por el tema de la muerte, desarrollado ampliamente en *Sakurajima*, novela por la cual es más conocido.

El crítico 佑伯彰一, en su artículo “Umezaki Haruo, bajo la sombra de la muerte”,¹¹³ anota que a pesar de que Umezaki es considerado un escritor del grupo de posguerra¹¹⁴ ya que vivió la guerra y produjo sobre ella, hace uso del método de narración tradicional, donde hay un gusto por el paisaje mental del personaje.¹¹⁵ Siguiendo este postulado, *Sakurajima* es una obra en la que Umezaki establece las imágenes mentales del “yo”, obligado a vivir bajo la sombra de la muerte. La guerra, que representa la sombra de la muerte proveniente del exterior, le es impuesta a Murakami y se infiltra de tal manera que termina convirtiéndose en una búsqueda de significado de y en la muerte, y lo que es más interesante, de la vida misma, que es lo que realmente se experimenta al límite de la angustia.

Sakurajima es una novela antimilitarista y antibélica. El hecho de que fuera escrita en 1946, permite al autor, a través de su narrador, cuestionarse acerca de la existencia, la necesidad y la responsabilidad de la guerra cuando su país ha sido derrotado. Recrea a los miembros de las fuerzas militares, representadas por la Marina, como hombres sumisos ante la ideología de la muerte impuesta por el gobierno japonés y desnaturalizados por la

¹¹² Saeki Shōichi (佑伯彰一), “Shi no kage no shita ni. Umezaki Haruo” (Umezaki Haruo. Bajo la sombra de la muerte), en *Nihon Bungaku Zenshu 51*, Tokio, Chikuma Shobō, 1970, pp. 503-510. La traducción de este artículo japonés es mía, con la guía y el apoyo de la profesora Virginia Meza.

¹¹³ Saeki, *op. cit.*

¹¹⁴ Sengoha, en japonés.

¹¹⁵ Conocido en japonés como *watakushi shōsetsu* o *shishōsetsu*, novela del yo o novela confesional.

guerra. Murakami, en contraparte, representa a un oficial desarraigado y solitario que duda de la victoria de Japón y se cuestiona por qué debe morir sin encontrar ninguna razón o respuesta a lo largo de la guerra. La novela expone un panorama amplio de esta situación límite donde cada personaje, como se analizó en cada apartado, asume y se prepara para su propia muerte. En el caso del narrador, nunca hubo una precisión al describir los sentimientos que se relacionaban con la inminencia de su muerte y aunque hubo una evolución hasta llegar a preguntarse por qué se muere, por qué se vive y por el propio ser, el desenlace muestra a un Murakami agotado con esta inmersión profunda. Al final de la novela la mezcla de sentimientos confusos vuelve a aparecer, como el ciclo de la naturaleza, que se repite indefinidamente.

CAPÍTULO IV
REPRESENTACIONES DE LA MUERTE
IDIOTA, 白痴

La novela más conocida y admirada de Sakaguchi Ango¹¹⁶ (1906 - 1955) fue publicada por primera vez en la revista literaria *Shinchō*, en junio de 1946. Ango, como es mejor conocido, vivió en Tokio durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial y tomó dicha experiencia como material para escribir la novela corta *Hakuchi*, traducida al inglés como *The Idiot*.¹¹⁷

Hakuchi narra en tercera persona la vida de Izawa, graduado de la universidad y de 27 años,¹¹⁸ quien trabaja para poder subsistir en una compañía de cine dedicada a producir propaganda en pro de la guerra. La acción ocurre mayormente en un barrio de Tokio, en 1945, donde este personaje vive, y que es descrito como un sitio decadente. Una noche en que regresa del trabajo, Izawa encuentra a la esposa de su vecino lunático, la “idiota” (Osayo, una mujer de unos 25 años con alguna incapacidad mental) escondida en su habitación. Izawa le permite pasar allí la noche ya que supone que su esposo la maltrata,

¹¹⁶ Su nombre original era el de Heigo, pero un profesor, para burlarse de lo poco interesado que estaba en los estudios, sustituyó el kanji “hei” (brillante) por el de “an” (torpe). Posteriormente Sakaguchi utilizaría el nombre Ango, pero con kanji “an”, pacífico. Donald Keene, *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1984, p. 1106.

¹¹⁷ Sakaguchi Ango, “The Idiot”, traducción de George Saitō, en Ivan Morris (ed.), *Modern Japanese Stories, An Anthology*, Tokyo, Charles E. Tuttle, 1962.

¹¹⁸ En los años en que Ango vivió en Tokio, habitó en el jardín de su amigo Ōi Hirosuke, e ingresó a dicha compañía con el fin de evitar el servicio militar. Keene, *op. cit.*, p. 1070.

pero luego descubre que ella cree gustarle a él y espera su amparo. A pesar de su sorpresa, Izawa decide dejarla quedar por tiempo indefinido. Esta nueva relación que establece con una “idiota” que no se puede comunicar bien, cambiará la forma en que Izawa interpretará al mundo y a su propia vida. Los ataques aéreos son una constante y el último de ellos hace que finalmente se vean obligados a huir del barrio ya en llamas y a vagar por la ciudad en busca de un refugio. La novela termina con la decisión de Izawa de irse a la estación más lejana en compañía de la mujer.

El presente capítulo analizará las elucubraciones de un civil en tiempos de guerra que vive bajo la amenaza diaria de la muerte, en una ciudad constantemente bombardeada. Habrá también una suerte de dialogo entre *Hakuchi* y el ensayo publicado en abril de 1946, también en *Shinchō*, titulado *Darakuron (Decadencia)*. Este tipo de ensayo fue posible solo en la posguerra ya que se trata de una crítica mordaz a los valores promovidos por el Estado durante la guerra en Japón. Esta descripción satirizante de los iconos de la moralidad japonesa de guerra como el bushidō o el *tennōsei* —sistema imperial— que crearon una unión artificial entre los nipones, habla de una inversión de dicha moral social y de su caída o decadencia, con el objetivo de efectuar un cambio positivo en el futuro de Japón.¹¹⁹ *Darakuron* tuvo gran acogida entre los lectores y junto con *Hakuchi*, hicieron de Ango uno de los escritores favoritos de la posguerra.

¹¹⁹ Ian Smith, *Sakaguchi Ango and the Morality of Decadence*, Pacific University, Asian Studies, <http://www.mcel.pacificu.edu/aspac/papers/scholars/smith/SAKAGUCHI.html>, consultado en octubre de 2006.

1. Paisaje urbano

La primera línea de *Hakuchi* es la siguiente: “Varias especies vivían en la casa: seres humanos, un cerdo, un perro, una gallina, un pato (...)”.¹²⁰ Este tono con el que comienza la novela recalca la cualidad de animal del ser humano, la cual está presente en toda la narración y será un punto importante en el análisis: los animales y los hombres morían de igual manera, eran enterrados igual y terminaban siendo unos fragmentos más de los muchos que conformaban el paisaje. Tanto los seres humanos, continúa, como los animales vivían de igual manera y comían lo mismo. En realidad nada los hacía diferentes. Ese barrio era un corral donde se vivía al día, tratando sólo de resolver las necesidades básicas y protegerse, por instinto de conservación, de los bombardeos.

Sastres, uno de ellos miembro de la asociación barrial, una vendedora de tabaco con más de siete amantes, una mujer embarazada que no sabe quién es el padre de su criatura, dos hermanos, hijos de una viuda, que vivieron como pareja hasta que ella se quitó la vida; trabajadores de fábrica, ladrones y prostitutas hacían parte de la “fauna” de aquel barrio, en un distrito comercial de la ciudad de Tokio. Para dar mayor énfasis a la decadencia del lugar, Izawa tenía rentada una habitación donde había muerto de tuberculosis el hijo de los propietarios. Esa corrupción, sin embargo, no era a causa de la guerra; el sastre le contó a Izawa que el barrio siempre había sido el mismo.

Ango quiso permanecer en Tokio durante los bombardeos, a pesar de las invitaciones para vivir fuera de la ciudad, debido a su afán por sumergirse en las profundidades del ser humano y vivir en sincronía con el ambiente reinante. “Él mismo parecía estar pasando

¹²⁰ Sakaguchi, *op. cit.*, p. 384.

por un infierno, como una condición necesaria para llegar al cielo”.¹²¹ Sus ansias de conocer lo peor lo mantuvieron allí, al igual que Izawa, su alterego, que durante el bombardeo del 15 de abril dice que debe permanecer allí debido a que si se le presenta la oportunidad de enfrentarse a la muerte, como artista, no puede desaprovecharla.

Lo que la guerra sí había provocado era que la tienda departamental, que estaba en el camino al trabajo de Izawa, estuviese cerrada y que en su último piso hubiera un bar de apuestas donde se hacían largas filas. El barrio estaba rodeado de pequeñas fábricas que pronto serían destruidas; y en lo que Izawa llamaba el “mundo flotante”, haciendo sin duda referencia a lo efímero de aquellos días en esas circunstancias, se acumulaban escombros de todo tipo. “La sorprendente fuerza destructiva de la guerra y eso llamado mutabilidad del espacio, producía en un solo día cambios de cientos de años”.¹²² El aspecto de las calles cambiaba casi a diario, las casas estaban gravemente averiadas, las ventanas hechas añicos, los techos a punto de caer, etcétera. Las descripciones, sin ornamento y con la capacidad del autor de representar la guerra tal como era, honestamente, con una necesidad terrible de simplemente exponer,¹²³ se van haciendo más crudas a medida que pasa el tiempo y ocurren más bombardeos; capuchas ensangrentadas, troncos de cuerpos, brazos, piernas, cuerpos quemados de perros y humanos, apiñados como aves tostadas. La descripción del paisaje urbano, a pesar de las ruinas, habla de la vitalidad de la destrucción, de su constante avance y no de una manera

¹²¹ Keene, *op. cit.*, p. 1079.

¹²² Sakaguchi Ango, “Hakuchi”, en *Nihon Tampen Bungaku Zenshū 26*, Chikuma Shobō, 1970. Los fragmentos de la presente edición, citados en español, fueron traducidos directamente del japonés con la guía y el apoyo de la profesora Virginia Meza.

¹²³ Roger Pulvers, “Refilling the Glass, Sakaguchi Ango’s Legacy”, en *Japan Quarterly*, octubre-diciembre 1998, pp. 56-64.

trágica, sino como parte de la cotidianidad. Después del bombardeo del 10 de marzo de 1945 (en el que gran parte de Tokio quedó reducido a cenizas), para Izawa, los cuerpos inertes no eran sucios ni desagradables. En *Darakuron*, Ango expresa sus sentimientos con respecto a los bombardeos, con la particularidad de otorgarle un valor estético a la destrucción, que se observó en el caso de *Sakurajima*, pero que aquí no lo aleja de la humanidad sino que lo acerca a ella:

(...) Amé la fantástica destrucción que tuvo lugar en Tokio. A pesar de refugiarme con miedo ante la lluvia de bombas incendiarias, aterrorizado y lleno de pánico mientras la destrucción bramaba, al mismo tiempo sentí como si nunca hubiera amado o tenido esa nostalgia por la humanidad como lo sentí durante los bombardeos (...) Amé la magnífica destrucción. La visión de la humanidad dócilmente resignada a su destino es una cosa curiosamente bella (...) estaba encantando con la belleza que encontré allí. No tenía necesidad de pensar. Eso era porque solo había belleza (...) El Japón de guerra era como un paraíso irreal, desbordado con belleza vacía en plena floración (...).¹²⁴

Aunque para algunos, como Donald Keene, estas declaraciones son exageradas, lo que vale la pena anotar es cómo la destrucción hace de los humanos, seres que más allá de cualquier ideología viven de manera instintiva. Es allí donde reside la belleza de la destrucción, en los hombres despojados de sus pensamientos, como animales.

¹²⁴ Sakaguchi Ango, "Darakuron", en *Nihon no Bungaku* 63, Tokio, Chūō Kōronsha, 1969, pp. 140-147. Traducido por Ian Smith, en <http://www.mcel.pacificu.edu/aspac/papers/scholars/smith/SAKAGUCHI.html> .

2. Elevar la moral

Izawa, después de ser reportero de periódico, comenzó a trabajar en películas educativas. Sus labores eran “lo más miserable de lo miserable”¹²⁵ y como era aprendiz, aún no había podido dirigir ninguna producción. En fuerte contraste con el paisaje urbano de destrucción y ruina, el mundo en la empresa en que trabajaba parecía una isla en donde hablar del sufrimiento humano era ridículo por estar tan distante; resultaba carente de contenido. Lo que se critica aquí es el abismo que existía entre las construcciones ideológicas y la realidad cotidiana de la gente del común. Mientras que la empresa quería presentar la guerra como algo grandioso donde los soldados daban gustosos la vida por la patria, donde la nación japonesa iba derrotando al enemigo, la verdad es que la guerra se iba perdiendo y la vida en las ciudades era una búsqueda de alimento y una angustiosa supervivencia alejada de cualquier ideal, donde las mujeres esperaban que sus maridos y sus hijos regresaran con vida y que la destrucción acabara.

La empresa de Izawa se encargaba de producir películas o panfletos sin valor artístico o verdaderos sentimientos, que buscaban elevar la moral de los ciudadanos, sin lograrlo, según Izawa. Los directivos no estaban interesados en el arte y jugaban la función de autocensores, especialmente con los empleados que mostraran algún rasgo distintivo de talento u originalidad. La misión de estos organismos apoyados y promovidos por el gobierno es fuertemente criticada en la novela y son descritos como monstruos burocráticos; se cuestiona la utilidad de sus producciones, sobre todo porque quienes las “creaban” parecían máquinas que se adaptaban a las situaciones impuestas.

¹²⁵ Sakaguchi, *The Idiot...*, *op. cit.*, p. 389. El mismo Ango se refiere a sus años de guerra como la forma de vida más vergonzosa que alguien haya podido tener. Keene, *op. cit.*, p. 1071. En *Darakuron* cuenta que trabajaba en Japan Films en 1945.

(...) Sin importar en que periodo hubieran vivido, las personalidades de esta burguesía, con seguridad, habrían mostrado el mismo vacío. Cambiaban de acuerdo con la moda del momento y tomaban como sus modelos, expresiones selectas de las novelas populares (...).¹²⁶

El narrador hace una extrapolación y atribuye estas características de mediocridad a toda la aristocracia artística de la época. “(...) ¿Hay algún vínculo inevitable y lógico entre la guerra y la actual pobreza de la producción artística, —le pregunta Izawa al presidente de la compañía— o es esta pobreza el propósito deliberado de los militares? (...)”.¹²⁷ Más allá de echarle la culpa a la censura en tiempos de guerra, que por supuesto jugaba un importante papel, lo que se expone es una falta de creatividad y sobre todo de honestidad de aquellos que escribían. Elevar la moral en una situación límite que Izawa y todo Tokio vivía, bajo el estruendo de las bombas de destrucción, de los aviones sobrevolando la ciudad, indiferentes a lo que pasara en ella, al sonido de las bombas incendiarias y las alarmas de alerta, era un sinsentido que hacía de su vida laboral una tortura, que Izawa aguantaba solo para poder subsistir económicamente. La prisión mental en que se encontraba, en su trabajo, era más asfixiante que el corral físico de su barrio.

3. Idiota

En una peregrinación hacia Shikoku, el vecino lunático había conocido a Osayo, la había traído consigo a Tokio, y se había casado con ella. Esta mujer de unos 25 años, amable y callada, no podía valerse por sí misma; no sabía cocinar, apenas si se comunicaba y era

¹²⁶ *Ibid.*, p. 390.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 391.

muy nerviosa, debido quizá a los constantes castigos y regaños que le infringían su suegra y su marido. Solía esconderse tras el corral de los animales hasta que una noche decide esconderse en la habitación de Izawa. Después de tratar de averiguar por dónde entró y cuándo, Izawa decide dejarla quedar: “(...) la pérdida de emoción en su vida había provocado en él una cierta curiosidad, sintió que no importaba lo que pasara y esto era esencial para su propia forma de vida, debía encarar la realidad presente como una suerte de prueba (...)”.¹²⁸

Pronto se daría cuenta de que la “idiota” estaba en su casa porque ella creía gustarle a Izawa. Tras un buen rato de reflexión, Izawa decide que lo correcto es adoptar la simplicidad de la “idiota” en vez de tratar de usar el raciocinio. De cierta forma, sus deficiencias mentales la hacían una encarnación del deseo físico. Izawa la describe como “un coma de la mente combinado con la vitalidad de la carne (...) nada existía en ella más que una lujuria inconsciente (...) su cuerpo estaba constantemente despierto (...)”,¹²⁹ una mujer con una mente impenetrable cuyo rostro, además, tenía cierta similitud con las máscaras del teatro Nō. Esa mente, ese estado de vida básico es para Izawa una especie de *furusato* —hogar, tierra natal—. El *furusato*, según Izawa, es lo primordial para todo ser humano y de una forma extraña ella parecía estar viviendo permanentemente en él.

James Dorsey¹³⁰ expone la idea de la búsqueda del *furusato* como una constante en toda la obra de Ango. Allí, él estaba seguro de que encontraría un remanso de paz, algo así

¹²⁸ *Ibid.*, p. 393.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 401.

¹³⁰ James Dorsey, “Ango (Sakaguchi Ango) 1906-1955”, en Jay Rubin (ed.), *Modern Japanese Writers*, Nueva York, Gale Group, 2001, pp. 31-48.

como su santuario, un lugar (un espacio, un estado) tranquilo donde estaría protegido y que al parecer nunca encontró. Para Izawa, el relacionarse con esta mujer hacía que, de cierta forma, se sintiera más cerca de su propio furusato; que reestableciera una conexión con su propio yo olvidado, el yo simple, infantil, cándido que ha dejado atrás y donde quizá estaría ese estado de tranquilidad. Sin embargo, en él hay una lucha constante con su mente, con su raciocinio. El dejar de pensar, de alguna manera, le quita la dignidad del humano, pero le da la tranquilidad del animal y durante la novela se debate entre estos dos polos.

El rol de esta mujer en la novela es más un recurso literario para que el personaje se ponga en contacto con su lado instintivo (representado en ella) y por ello, el título podría traducirse como *Idiota*, dándole un revés al significado: la mujer con deficiencia mental no es la idiota, es el hombre, incapaz de dejarse llevar por sus necesidades básicas, dejando de estar inmerso en sus pensamientos que sólo le producen angustia.

4. Pensamientos alrededor de la muerte

Izawa es un ser humano que se cuestiona en todo momento. Siente que su vida es banal y cuestiona el objetivo de esta, cuestiona su papel de artista en el mundo de guerra más aún si está limitado por las políticas de su empresa, se pregunta sobre el destino de Japón y el suyo propio, sobre el propósito de la guerra. Él está convencido de que Japón iba a perder la guerra y pensaba que con la llegada de las tropas americanas, la población sería aniquilada y que los soldados caerían, uno tras otro, como figurillas de arcilla. Después de la guerra el propio Ango comentaba: “(...) Yo no pude ni por un momento pensar en

que Japón podría ganar la guerra. Peor, dejaría de existir. Y yo estaba resignado al hecho de que perecería junto a mi país. Entonces estaba siendo totalmente optimista (...).¹³¹ Ese optimismo del cual hablaba, se ve reflejado en los pensamientos de Izawa, quien creía que iba a perecer bajo los bombardeos. Optimismo, pues como veremos más adelante, parecía más fácil morir que seguir viviendo en las condiciones en las que se encontraba.

Sin embargo, algunas veces soñaba en cómo serían las cosas si por una peculiar oportunidad, él sobreviviera. Lo que sentía principalmente en esos momentos era curiosidad, curiosidad acerca de la vida en un nuevo mundo impredecible, la vida entre campos llenos de escombros, curiosidad, también, acerca de la regeneración que vendría (...).¹³²

Su primer pensamiento relacionado con la muerte es el de alistarse en el ejército con el objetivo de escapar de sus reflexiones: “(...) si solo pudiera escapar de la angustia de pensar, hasta las balas y el hambre podrían verse como una bendición.”¹³³ Así, para Izawa el verse enfrentado con la muerte es menos terrorífico que el estar constantemente abstraído en sus propios pensamientos. La muerte, en este instante representa un escape y el optimismo (mencionado antes), implica morir. Su deseo, racional, era el de morir con el fin de escapar de la realidad en que vivía. En *Darakuron*, Ango lo expresa de la siguiente manera:

Si pudiéramos olvidarnos de pensar, el mundo sería un magnífico y despreocupado espectáculo para ser observado. A pesar de estar aterrorizados por la idea de que los

¹³¹ Keene, *op. cit.*, p. 1071.

¹³² Sakaguchi, *op. cit.*, p. 397.

¹³³ *Ibid.*, p. 392.

bombardeos no tuvieran fin, nos sentíamos mejor cuando descubríamos qué fascinante era olvidar los pensamientos.¹³⁴

Para él, la guerra es una vasta fuerza destructora que juzga a todos por igual. Sin importar esto, su deseo racional, recalco, es el de “dormir profundamente dentro de los brazos del dios de la destrucción”;¹³⁵ morir a causa de la guerra. Este deseo también puede interpretarse como resignación ante el destino. La muerte que él interpreta como la nada, en el sentido en que es vacía porque su contenido es desconocido, es su destino y el destino de Japón. Un destino a la vez vacío. Para Izawa, los cuerpos inertes que ve tras los bombardeos, lo hacen pensar en lo completamente inútiles que han sido esas muertes.

Ante el destino, el único sentimiento posible que restaura su dignidad es el de resignarse. A pesar de que existe el deseo de muerte en él, en el momento de los bombardeos es presa del pánico. Cada estallido hace que su respiración se detenga por el grado de horror que le produce la cercanía de la muerte.

Nos encontramos aquí con los dos Izawa a los que hacía referencia: uno, el racional, el que desea; otro, el no-racional, “el idiota” que teme. Ese terror desesperanzador lo hacía sentir más vivo que muerto y es por esta dualidad que el personaje no decide entre vivir la vida de la idiota o seguir llevando la suya, de “humano”. Mientras que los instintos lo paralizan frente a lo que él mismo llama “el miedo instintivo ante la muerte” y lo hacen protegerse, su mente vuelve a desearla cuando los bombardeos han cesado.

¹³⁴ Sakaguchi, “Darakuron”, *op. cit.*

¹³⁵ Sakaguchi, *Hakuchi...*, *op. cit.*

En el tercer bombardeo, su barrio se ve amenazado y para que los vecinos no se enteren de que está con Osayo, Izawa espera hasta el último momento para abandonarlo y huir con ella. Extrañamente, su impulso era el de cepillarse los dientes y lavarse la cara y mientras hace esto, empieza a incendiarse el vecindario. La huida es agotadora y finalmente cuando llegan a un lugar lejos de las llamas que los rodean, su sensación es de vacuidad. “Una vacuidad que viene de una vasta, inefable fatiga, de un infinito sentimiento de vacío. Al fondo de todo descansaba una pequeña sensación de alivio, pero eso lo golpea como algo extrañamente insignificante y absurdo. El sentía que todo era absurdo”.¹³⁶ Al salvarse de la muerte, siente un pequeño alivio, pero es mayor su sorpresa al verse aún vivo entre todo aquel cataclismo. Y es allí cuando todo parece ser contrario a su razón. Cuando todo ha acabado, se da cuenta que el pensar ya no es una necesidad pues las tropas americanas pronto desembarcarán y al igual que como sucede con un destino impuesto, no hay sino que resignarse. Así pues, decide irse con la mujer y dejar la vida que lleva en Tokio. Irse con ella es la manera que encuentra para escapar de su “yo pensante”. Irse con ella es dejarse llevar por los instintos, dejarse arrastrar por ella, que representa su lado irracional. La muerte, desde ese momento no tiene tampoco ninguna importancia.

Para Sakaguchi Ango la literatura no debía tener un propósito útil durante la guerra. Lo que él quería era libertad para escribir con calma y sin prisa. “Imponerle un papel a la literatura era hacerla ineficaz y contradictoria”.¹³⁷ Con esto se refería a la literatura bajo

¹³⁶ Sakaguchi, *op. cit.*, p. 410.

¹³⁷ Keene, *op. cit.*, 1071.

el servicio de la ideología de guerra. En 1940, Ango decide formar parte de la revista *Gendai Bungaku (Literatura contemporánea)*, la cual marca un punto de quiebre en su obra pues hasta ese entonces no se había preocupado por las causas sociales ni políticas. Allí, la atención estaba puesta en la guerra y en las políticas sociales manipuladoras. Uno de sus ensayos *Nihon bunka shinkan (Una visión personal de la cultura japonesa, 1942)* rechaza la carga ideológica puesta a los iconos de su cultura. Este sería un claro acto de subversión durante la guerra. En el mismo año Ango escribió *Shinjū (Perlas)*, que narra la vida de los pilotos que realizaron el ataque a Pearl Harbor, hombres que fueron entrenados y llevaron a cabo la misión sabiendo que no regresarían con vida. Esta acción los hace sobrehumanos al ser capaces, a diferencia de los hombres normales, de dar su vida por una causa. Después de la guerra, en *Darakuron*, se referiría a aquellos héroes cuyas conductas habían sido inhumanamente nobles, como soldados que volvieron a ser humanos de nuevo. Y es la verdadera naturaleza de la humanidad, negada durante la guerra, con miedo y temores la que presenta tanto en la ficción (la novela *Hakuchi*, por ejemplo) como en el ensayo.

Ango, un nihilista, un rebelde que se levantó contra la moral y los prejuicios intelectuales de su época, vivió en un nivel casi primario, instintivo, y esta actitud, según Dorsey, se reflejó en su obra. Para Keene, su soledad existencial era el *furusato* de la literatura, un *furusato* cruel y sin salvación. El *furusato* del espíritu humano era la infelicidad y el sufrimiento, muy bien planteados en *Hakuchi* a través de la representación de la guerra. Aunque exploró variados géneros como la crítica literaria, los cuentos populares, la novela histórica, el periodismo, etcétera, algunas de sus historias, de muy alto nivel

literario como *Hakuchi*, lograron capturar brillantemente elementos de la naturaleza humana.¹³⁸ *Hakuchi* y *Darakuron*, sus obras más destacadas, son una fuerte crítica al sistema moral bajo el cual el pueblo había sido adoctrinado. Debido a que en la posguerra, la gente buscaba sacar algún significado de los eventos de la guerra, estas dos obras fueron muy bien recibidas. Uno de los pasajes más irónicos de *Darakuron* es aquel que muestra cómo el deseo inculcado de morir en nombre de la patria ha perdido toda validez y fuerza en la posguerra:

“Una vez que estés muerto, la vida no tiene más ningún significado” o algo así reza el dicho, pero, ¿qué quiere decir eso exactamente? Al perder la guerra yo no puedo solo ciegamente aceptar la idea de que al final a quienes debemos llorar por encima de todo sea a los espíritus de aquellos asesinados durante la guerra. Cuando pienso en los generales de 60 años aferrándose ardientemente a sus vidas al ser conducidos al tribunal de crímenes de guerra, contemplé el fascinante encanto de la vida humana.

La relación de la realidad con la novela, como lo plantea Dorsey, es una relación dialéctica en la medida en que la experiencia da forma a la mente y esta luego escribe la experiencia. Al igual que en *Sakurajima*, la experiencia ha pasado a través del filtro de la razón y se interpreta con mayor claridad. Aquí es importante recalcar el hecho de que ambas novelas hablan de una probable derrota de Japón y de que ambos personajes han sobrevivido a la guerra. La única cosa que parece sorprender a Izawa, al final de la historia, es el estar con vida.

¹³⁸ Dorsey, *op. cit.*, p. 43.

CAPÍTULO V
REPRESENTACIONES DE LA MUERTE
EL SOL QUE DECLINA, 斜陽

Dazai Osamu¹³⁹ (1909 - 1948) nació en Tsugaru, Kanagi, en la prefectura de Aomori, en una numerosa familia de diez hermanos, él el antepenúltimo. Su familia, poderosa en el área rural de Honshū cuando Japón fue predominantemente agrícola, se enfrentó a la muerte del padre cuando Dazai contaba con trece años. El suicidio de Akutagawa Ryūnosuke en 1927, ejerció sobre él un fuerte efecto. Militó por muy corto tiempo en el partido comunista y al parecer tuvo un gran conflicto con las ideas marxistas y el estatus de su propia familia.¹⁴⁰ Su primer intento de suicidio fue en 1929, por sobredosis, su segundo, un año después con una mesera quien murió. El tercer intento, luego de la expulsión de la Universidad Imperial de Tokio fue por ahorcamiento en 1935 y pronto le seguiría otro que lo conduciría al alcoholismo y la drogadicción. El pronóstico de una tuberculosis le impidió ir al ejército. El 13 de junio de 1948, se suicidaría con éxito. Entre sus obras más representativas están *Biyon no Tsuma* (La esposa de Villon, 1947); *Shayō* (El sol que declina, 1947) y *Ningen Shikkaku* (Ya no humano, 1948).

¹³⁹ Su nombre verdadero fue Tsushima Shuji.

¹⁴⁰ Cohn Joel, "Dazai Osamu. 1909 – 1948.", Jay Rubin (ed.), *Modern Japanese Writers*, Nueva York, Gale Group, 2001, pp. 71-88.

Dazai utilizó el diario que llevó durante la posguerra una joven mujer de la aristocracia llamada Ōta Shizuko (quien sería su amante y con quien tendría un hijo) para inspirarse y escribir una de sus novelas más populares, *Shayō*, traducida al español como *El sol que declina*.¹⁴¹ *Shayō* apareció en la revista *Shinchō* entre julio y octubre de 1947 y el diario de Ōta, *Shayō nikki*, fue publicado en 1948, después del suicidio de Dazai.

Esta novela narra la historia de una familia aristocrática japonesa que se ve obligada a dejar Tokio debido a las desfavorables condiciones económicas en que ha quedado sumergido Japón después de la derrota en la Segunda Guerra Mundial.¹⁴² Kazuko, divorciada y de 29 años, narra el transcurrir de su vida en el campo junto a su madre enferma, sus intentos de adaptación al mundo rural y el conflicto que les produce pertenecer a una aristocracia en franca decadencia moral y económica; la repatriación de su hermano menor Naoji de alguna isla del sur del Pacífico, la muerte de su madre, el posterior suicidio de su hermano y su decisión final de dar a luz el hijo de Uehara Jirō, un escritor a quien admira, maestro literario de su hermano y con quien tiene relaciones sexuales en solo una ocasión. El título *El sol que declina* hace una referencia metafórica a la caída de la aristocracia y de los valores reinantes antes de la guerra, y también se refiere a la familia del propio Dazai, antes próspera.

En esta novela, Dazai recurre al *flash back* para dar peso a sus personajes (quienes hacen parte de sus múltiples alteregos), y presenta una fusión entre la ficción y ciertos acontecimientos reales relacionados con su vida personal. Mezcla la voz narrativa

¹⁴¹ Osamu Dazai, *El sol que declina*, traducción de Kasuya Sakai, Buenos Aires, Editorial Sur, 1960.

¹⁴² Vale la pena anotar que en la vida del autor también hay un traslado a la provincia (actividades centradas en la agricultura) al finalizar la guerra.

femenina de Kazuko con extractos del viejo diario de Naoji, cartas que ella manda a Uehara (casado y con una hija), e incluso pasajes del Nuevo Testamento. La novela está dividida en ocho capítulos (Serpiente, Fuego, Flores de luna, Cartas, La dama, Comienzo de hostilidades, El testamento y Víctimas) que presentan el subtítulo solo en la traducción al inglés,¹⁴³ donde algunos hacen referencia a acontecimientos de la vida diaria, sólo posibles en la voz de una mujer que vive estas experiencias como ama de casa y que le dan estructura a la narración.

El presente capítulo explora las representaciones de muerte que se tejen alrededor de la muerte por enfermedad (la madre) y el suicidio (el hermano) en una época fuertemente marcada por la derrota en la guerra, donde, a diferencia de los dos capítulos anteriores, la muerte no es inminente, pero sigue estando en manos de la destrucción causada por la guerra.

1. Apreciaciones sobre la guerra

Para los personajes de la novela, no hay nada que decir sobre la guerra. Para Kazuko, este poema citado en dos ocasiones y publicado después de la guerra en un periódico, no solo da muestra de eso, sino de la situación de tedio en que se encuentra:

El año pasado nada ha ocurrido,
El anteaño [sic] lo mismo fue,
Y tampoco el año antes pasó cosa alguna.¹⁴⁴

¹⁴³ Osamu Dazai, *The Setting Sun*, traducción de Donald Keene, Tokio, Charles E. Tuttle Co.: Publishers, 1981.

¹⁴⁴ Dazai, *El sol que declina*, *op. cit.*, p. 36.

Naoji, hermano menor de Kazuko, fue reclutado mientras estudiaba en la universidad. En su diario¹⁴⁵ de aquella época, cuando llevaba la vida desordenada de un literato decadente, consumiendo drogas al igual que el propio Dazai, anota que la guerra que hace Japón es un acto de pérdida total de la esperanza y que encuentra complicado morir en “semejante acto de desesperación... no, gracias. Mejor morir solo”.¹⁴⁶ Cuando finalmente es repatriado del Pacífico, consumido por el opio, dice que no hay nada que contar. Como asunto acabado, la guerra no solo es un tema que hace parte del pasado sino que se desea olvidar.

Sin embargo, Kazuko termina por narrar su experiencia cuando es citada por el ejército para trabajar en una fábrica en Tachikawa, en las afueras de Tokio. Su primera reacción, como miembro de la aristocracia, fue la de creer erradamente que podía mandar un reemplazo. 500 personas, entre mujeres, hombres y niños fueron reunidos para escuchar el sermón oficial que decía que la victoria era segura y que era necesario asumir la posición de un soldado, esto era, que estaban trabajando también en un campo de batalla y que Japón los necesitaba. A Kazuko la discriminaban porque sus compañeros creían que era extranjera y desconfiaban de ella. Al tratar de defenderse dice que es japonesa, frase que le suena vacía y sin sentido.

Hasta ahora, tanto *Sakurajima* como *Hakuchi* hablan de las experiencias masculinas durante la guerra. En *Shayō*, encontramos no solo la experiencia de una mujer sino una

¹⁴⁵ El diario llevaba por título “Flores de Luna” y es citado en el capítulo tres de la novela.

¹⁴⁶ Dazai, *op. cit.*, p. 61.

narración desde su perspectiva que, a pesar de haber sido escrita por un hombre, está basada en el diario de una mujer.

Durante la guerra, la nación japonesa, a pesar de su disposición patriarcal de mantener a la mujer en las tareas domésticas, se vio obligada a hacer uso de su fuerza laboral cuando las condiciones se recrudecieron. Aunque el lema del gobierno era que las mujeres servirían mejor al país si se quedaban en sus hogares y además eran exhortadas a casarse, el porcentaje de mujeres trabajadoras aumentó en un 10% de 1940 a 1944, cifra mucho menor si se compara a Japón con otras naciones en guerra.¹⁴⁷ Sin embargo, estos cambios del papel de la mujer en la sociedad productiva tendrían también repercusiones posteriores en la sociedad japonesa y en la forma en que las mismas mujeres se concebían a ellas mismas, ya no como recursos para la producción de la futura fuerza masculina, sino fuerza en sí mismas, cosa impensable décadas antes de la guerra. Así, para Kazuko, el haber tenido que trabajar fue muy desagradable, pero “(...) esos trabajos me fortalecieron y que ahora mismo, si me viera en la obligación de trabajar, podría ganarme la vida(...)”.¹⁴⁸

Otro tema relacionado con la guerra y el cual se lee entre líneas, a lo largo de la novela, es el de la ideología.

Hasta ahora las personas mayores nos han enseñado que tanto la revolución como el amor son cosas inútiles y despreciables, y antes y durante esta última guerra mundial nos

¹⁴⁷ Thomas R.H. Havens, “Women and War in Japan, 1937-1945”, en Edward R. Beauchamp (ed.) *Women and Women's Issues in Post World War II Japan*, Hawaii, Garlanda Publishing Inc, 1998, pp. 66-86.

¹⁴⁸ Dazai, *op. cit.*, p. 36.

tuvieron convencidos de ello; si bien una vez terminada la guerra, nuestra generación perdió la fe en los adultos y creó la norma de que para encontrar el verdadero camino de la vida hay que apoyarse en todo aquello que condenan los mayores.¹⁴⁹

En este párrafo podemos leer cómo Kazuko plantea una distancia entre la generación que promovió la guerra y sus valores, y la generación que vio caer a Japón y que se enfrenta a una nueva realidad en tiempos de posguerra. En esa nueva vida, es necesario construir un sistema de valores diferente para poder seguir adelante, lo cual genera un estado de desesperación y abatimiento. “(...) Había algo que yo debía conquistar a cualquier precio. Una nueva ética. No, diciéndolo así suena hipócrita. Amor, solo eso.”¹⁵⁰ Entre los varios libros que Kazuko lee, está uno de economía escrito por Rosa Luxemburgo: “(...) Lo que resulta interesante es el modo en que la autora, con gran tenacidad y sin vacilación va destruyendo uno tras otro todos los convencionalismos (...)”.¹⁵¹ Esta anotación resulta importante porque la heroína de la novela, la única que sobrevive, optimista, entre los personajes principales, es la que lleva a cabo una suerte de revolución que como ella misma dice, está basada en el amor, al decidir dar a luz al hijo de su amante.

La novela plantea no solo la decadencia de la aristocracia y de todo un sistema de valores, sino el desconcierto que se vive durante la posguerra: “En Tokio se vive una terrible confusión y hasta la persona más normal llega a un estado de locura.”¹⁵² Para el escritor Uehara, que vive en Tokio, la vida es

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 111.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 97.

¹⁵² *Ibid.*, p. 43.

(...) demasiado sórdida para seguir viviéndola. La miseria, la soledad, el desamparo... no son cosas intrascendentes; todo es doloroso para mí. ¿Cómo concebir la felicidad individual cuando se oyen lamentos por las cuatro paredes? Cuando uno comprende que la felicidad y la gloria no se pueden obtener en esta vida, ¿qué crees que uno puede sentir? (...).¹⁵³

El último capítulo del libro que lleva como título “Víctimas” hace referencia al papel que terminan jugando todos aquellos que sobrevivieron a la guerra, y que se encuentran perdidos en una etapa de transición, como la propia Kazuko la define. Naoji, su madre, Uehara, ella, todos resultan siendo “víctimas de una era transitoria hacia una nueva moral”. El utilizar la palabra víctimas, hace referencia también a “la clase de retórica en tiempos de guerra que exaltaba la belleza de la víctima caída por causas mayores a su propio ser”.¹⁵⁴

2. La madre

Desde las primeras páginas de la novela, Naoji y Kazuko hablan deferentemente de su madre, como una mujer aristócrata, encantadora y delicada. El tener que dejar la casa en Tokio, su soporte sentimental durante varios años, debido a la bancarrota, la ha debilitado física y espiritualmente:

-Es mejor que me muera. Quiero morir en esta casa donde murió Papá-. Su voz se entrecortaba en un llanto convulsivo. Mamá jamás había hablado en ese tono, ni nunca se había dejado sorprender llorando con tal abandono (...) nunca antes había mostrado tanta debilidad (...).¹⁵⁵

¹⁵³ *Ibid.*, p. 129.

¹⁵⁴ John Dower, *Embracing Defeat. Japan in the Wake of World War II*, Nueva York, W. W. Norton, 1999, p. 161.

¹⁵⁵ Dazai, *op. cit.*, p. 21.

Para la madre, el momento de dejar la casa de la calle Nishikata en Tokio, era sinónimo del fin de su vida anterior y para ella, después del fin de esa vida (el cambio de la situación social) solo estaba la muerte. El haberse mantenido firme en situaciones más difíciles y tristes era para Kazuko equivalente a fortaleza, pero ver llorar a su madre de esa manera era un suceso excepcional que no solo ponía de manifiesto su edad y cansancio sino unas ganas de no seguir viviendo que lentamente la llevarían a enfermar y morir. La madre, sin embargo, aún teme morir porque su hija está viva y sola, desprotegida, pero con la llegada de Naoji, su salud empeora, quizá, o precisamente porque ha regresado un hombre a casa y él podría encargarse de su hermana.

Kazuko, a pesar de hablar continuamente del amor que le profesa, se refiere a una serpiente que anida en su pecho y que le roba la energía a su madre. En ella encontramos emociones ambivalentes de afecto y resentimiento, y una lucha con su hermano por el amor de su progenitora. Desde que se mudan a la casa en Izu, Kazuko, joven y vital, asume el rol de madre: cuida de la casa, la huerta y de su madre enferma. Para Naoji, quien ha sido repatriado, su madre no puede seguir viviendo en un mundo como ese, y con “ese” se refiere al mundo de posguerra, que los ha dejado en la ruina.

Al describir el paisaje y la influencia de las estaciones en este, Dazai logra crear un paralelo con los estados de ánimo de las mujeres: ansiedad en verano, angustia en época de lluvia, vana felicidad al florecer de las rosas, tristeza ante las hortensias (en el sueño en que su madre ha muerto). Lo único que parece suceder en sus vidas es el transcurso

del tiempo. La madre decía que quienes gustan de las flores de verano, mueren en esa estación, pero era otoño y ella no había muerto. Kazuko esperaba que su madre se recuperara al florecer los crisantemos, no solo por verla mejor, sino para poder encontrarse en Tokio con el señor Uehara, a quien le había enviado varias cartas sin haber recibido respuesta.

La enfermedad de la madre empieza con una fiebre de 39 grados que cede un poco y una tos nada común. En días pasados se negaba a comer, o bien, comía muy poco. El médico de la localidad decía que se trataba solo de un resfriado. En su siguiente visita dijo que se trataba de una lesión pulmonar y que, con comer bien y reposar, se repondría. Sin embargo, fue el médico enviado por el tío Wada desde Tokio, quien le diagnosticó tuberculosis. “Es mejor que esté prevenida (...) de cualquier manera ya nada se puede hacer”, le dijo el médico a Kazuko en privado. La muerte de su madre ya estaba anunciada, era cuestión, como todo en su nueva vida, de que pasara el tiempo. Kazuko se ve enfrentada a la muerte como una fuerza contra la que el ser humano no puede luchar. “Por primera vez desde que nací, supe que existía el muro de la desesperación, por las muchas cosas que en este mundo no se pueden remediar con el esfuerzo humano”.¹⁵⁶ La muerte está equiparada aquí a muchas otras cosas contra las cuales el ser humano está indefenso, lamentablemente no se vislumbra a cuales otras cosas o situaciones se refiere.

Su primera reacción es la de la negación, la imposibilidad de aceptar esa realidad. A renglón seguido, tiene el deseo de “desaparecer” junto con su madre, constantemente es asaltada por la idea de morir. La madre prefiere estar en la oscuridad y Kazuko se

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 92.

angustia mucho más cuando ella no la deja encender la luz de su habitación. Kazuko, inconscientemente, relaciona el hecho de estar en la oscuridad con no querer ver mas, y no querer ver con no querer vivir.

Cuando la madre comienza a hincharse, se transforma, deja de ser esa mujer aristócrata, elegante y refinada. “¿Se habrá esfumado para siempre?”, se pregunta Kazuko ante la escena; allí inicia la etapa de la resignación. Y es sólo hasta este momento en que se empieza a pensar en la vida futura. Con su hermano discuten la posición del tío Wada de no invitar a nadie pues no tienen dónde recibir a las visitas. Naoji dice que no dependerá de su tío y Kazuko dice que vivirá sola ante la perplejidad de su hermano: “¡Una mujer que trabaja! No me hagas reír, por favor.”

Las culebras, como lo había anotado anteriormente, juegan un papel importante en la novela como símbolo de desgracia o muerte. Cuando muere el padre,¹⁵⁷ el jardín se llena de culebras y ahora, la madre acaba de anunciar que ha soñado con una. Para Kazuko es la advertencia final, la culebra con la que ha soñado su madre se encuentra en la entrada de la casa; ya va a morir. El sentimiento de resignación se transforma en un estado de felicidad y paz. Incluso dice de su madre y de sí misma que han de ser felices como el tennō, que ha sido liberado después de pasar “por los límites de la tristeza”, claramente refiriéndose al fin de la guerra.

Las últimas palabras de la madre —la última aristócrata de Japón, como la llama su hija— para Kazuko son: “Debes de haber estado muy ocupada”. Kazuko, en efecto,

¹⁵⁷ Aquí vale la pena anotar la ausencia del padre en la novela, al igual que en la vida de Dazai.

queda liberada con la muerte de su madre. Ella misma decía constantemente creer estar matándola lentamente. Su transformación se va produciendo en la medida en que la madre va empeorando. En esos tiempos empieza a leer a Rosa Luxemburgo y he aquí una de sus conclusiones:

Las ideas destructivas. La destrucción es trágica, lastimosa y bella. El sueño de destruir, de reconstruir y completar. Y sin embargo, aun cuando después de la destrucción no llegue nunca el día de la conclusión, es preciso destruir a causa del ardiente amor que siente cada uno.¹⁵⁸

La madre, la que nunca fue llamada por su nombre durante toda la novela, representa para Kazuko ese pasado con el que había que romper para resurgir, para reconstruir y completar.

3. Naoji

Sabemos poco de este personaje salvo que tuvo que enlistarse y fue mandado al sur del Pacífico. En Tokio, antes del inicio de la guerra —igual que el propio Dazai—,¹⁵⁹ llevaba una vida de drogas, y posteriormente de alcohol, y se movía en los círculos intelectuales, ya que él mismo se decía escritor. Hacia el fin de la guerra, todas sus pertenencias son transportadas de Tokio a la nueva casa, a la habitación del primer piso. No se tienen noticias de él hasta que es repatriado. Kazuko, hermana mayor de Naoji, entre cuadernos y libros encuentra su “Diario de las Flores de la Luna” citado en el tercer capítulo.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 97.

¹⁵⁹ Dower, *op. cit.*, p. 158.

Sus anotaciones están conformadas por ideas inconclusas apenas esbozadas, pero con tal fuerza que es fácil captar el ánimo que expresan: desesperanza y sufrimiento. En estos apartes encontramos, como fue mencionado al inicio de este capítulo, al propio Dazai hablando del mundo decadente en el cual está inmerso, de su desasosiego antes de que estallara la guerra, de su actividad como escritor y de su situación económica debido al abuso de drogas: “(...) Dispuesto a solucionar una deuda de mil yenes y apenas consigo cinco. Estas son, más o menos, mis posibilidades reales en este mundo (...)”¹⁶⁰

Las anotaciones del diario empiezan con una sensación de sufrimiento indescriptible, de un infierno en donde ya no se cree en el pensamiento, en los principios, en los ideales. Ante esta situación Naoji plantea la siguiente idea: “¡Mientras duermo, una muerte natural!”¹⁶¹ en la cual se percibe una incapacidad de tomar la decisión de morir por mano propia, pero sí un deseo ya latente de dejar de existir sin siquiera darse cuenta.

Más adelante anota que la única forma de vida que puede llevar es la de la decadencia — palabra citada en inglés— y que prefiere a aquellos que le dicen que se muera, a los que solo lo critican por decadente. Ese mundo decadente lo contrapone con el de aquellos que lo juzgan, que de igual manera carecen de “humanidad” y han hecho la guerra en un acto de desesperación: “(...) son todos idiotas, espectros, avaros, perros rabiosos, mentirosos (...)”¹⁶² Ante la posibilidad de morir en la guerra, Naoji anota que prefiere morir solo que formar parte de ese grupo que lo critica, a morir con ellos o por sus causas. Su escritura es rabiosa, sin prejuicios o tapujos y llena de sinceridad. Es un ataque a la

¹⁶⁰ Dazai, *op. cit.*, p. 60.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁶² *Ibid.*, p. 60.

sociedad establecida y en sus notas hay un claro desprecio por la humanidad, por la gente. En una de esas críticas dice que la gente que está viva, lo está porque hace trampas. Su forma de vida es una lucha que lleva a cabo siendo decadente, una lucha que lleva, al igual que su hermana, destruyendo, pero no para crear algo nuevo, como fue anotado anteriormente, sino para acabar con él mismo. Este diario podría fácilmente ser el diario del propio Dazai:

Las obras de Dazai son en general oscuras y decadentes, y reflejan la confusa situación moral de este periodo, pero tratan de rescatar la “dignidad del hombre” desde la más honda degradación. La destrucción total de las creencias, de las normas morales e incluso de las nuevas pero falsas postulaciones importadas e impuestas por los “vencedores”, otorga la posibilidad a Dazai —por lo menos esa fue su creencia— de realizar una profunda revolución moral desterrando definitivamente la hipocrecía en todos los órdenes de la vida; pero al embarcarse en ese proceso de destrucción, Dazai se destruye a sí mismo (...).¹⁶³

Las anotaciones del diario no tienen fecha, pero se supone que han avanzado en el tiempo y que con ellas el desarrollo de un pensamiento también ha seguido su curso. La única opción que ve posible en semejante situación de sufrimiento es la del suicidio, sin embargo, le asusta la idea de que sea justamente esa la única salida.

Esto es todo lo que Kazuko lee en el diario de su hermano. Luego recuerda esos años en que Naoji le pedía dinero y la gran deuda que empezaron a pagar a plazos y durante dos años, su madre y ella, en la farmacia. Naoji regresa después de más de seis años de ausencia, supuestamente recuperado de una adicción al opio, a una casa de estilo chino en

¹⁶³ Kazuya Sakai, “El sol que declina: algunos aspectos de la literatura de posguerra”, en: Japón: hacia una nueva literatura, México, El Colegio de México, 1968, p. 94-95.

Izu que le parece muy desagradable. Su silencio con respecto a la guerra es abrumador: “(...) No hay nada. No hay absolutamente nada para contar. Por otra parte lo he olvidado todo (...)”.¹⁶⁴ Ese silencio después de la guerra es muy significativo. No dice nada porque no puede o porque se siente incapaz de recrearlo con palabras. No dice nada porque ya no tiene sentido decirlo.

De nuevo, lo que sabemos de Naoji, lo sabemos gracias a la escritura; esta vez a su testamento. “El testamento de Naoji antes del suicidio, dirigido a su hermana, es el testimonio de un hombre que ve lo insípido y grotesco de la vida, pero que es a la vez un derrotado”.¹⁶⁵ Gran parte del testamento narra su amor no correspondido, la esposa de un pintor amigo suyo que se mezcla con duras críticas a este decadente.

En las primeras líneas equipara el derecho a la vida con el derecho a la muerte y la incapacidad de comprender el motivo para seguir vivo. Se lee que ha luchado, que ha intentado mantenerse vivo y casi admira a quienes tienen el deseo de vivir y batallan por conservarse vivos. Expresa también lo difícil que fue, durante su época universitaria, sentirse parte e integrarse con la gente que pertenecía a una clase social diferente a la suya —clase baja— y las cosas que hizo a través del alcohol, de las drogas, del rechazo e indiferencia a la familia fueron para tratar de acercarse, sin lograrlo y perdiéndose entre las dos clases, sin ser parte de ninguna de ellas. La ideología de la ocupación, la supuesta igualdad de los hombres también es fuertemente criticada y él se tilda de un ser

¹⁶⁴ Dazai, *op. cit.*, p. 55.

¹⁶⁵ Sakai, *op. cit.*, p. 94.

condenado a levantar la mano contra sí mismo. Un aristócrata incapaz de sentir placer, incapaz de saber qué hacer consigo mismo.

Incapaz de hacer parte del mundo. La muerte también es expuesta como liberación de la tortura de la vida.

En su testamento describe la maquinación del suicidio. La determinación la había tomado años atrás, tenía una droga que le habían dado en el ejército para morir sin dolor. Había pensado en suicidarse en su casa, primero en la de Tokio y luego en la de Izu, nunca en la calle o en el campo para no hacer de su cadáver un espectáculo. Por lo aterrador que resultaría para su hermana verse sola en la casa de Izu con un cadáver, no había encontrado la oportunidad pero había aprovechado el viaje de Kazuko a Tokio —para visitar a Uehara y acostarse con él— para hacerlo. Había invitado a una bailarina a pasar unos días en el campo con el pretexto de descansar de la vida agitada de la ciudad y todo estaba planeado para que fuera ella quien descubriera el cuerpo muerto, en la misma habitación en donde murió la madre.

Su decisión de muerte tiene base en la desesperanza y en la desesperación. No se siente culpable, ni cree que comete un pecado. Siente que será un alivio no estar vivo y no teme. Muere sosegado, sin el influjo del sake que ha tomado.

Kazuko, única sobreviviente de su familia nuclear, está embarazada y feliz. Lo que ella llama su revolución moral, le permitirá dar a luz y criar a un hijo, sin nadie que esté allí

para señalarla con el dedo. A diferencia de Naoji “(...) ella resuelve vivir en vez de morir, aceptando el hecho de que esto significa que tiene que comprometerse a ‘luchar contra el mundo’ (...)”.¹⁶⁶ Está sola pero considera que ha ganado. Ha sido una víctima pero ha sobrevivido.

¹⁶⁶ Dower, *op. cit.*, p. 159.

CONSIDERACIONES FINALES

Sakurajima, *Hakuchi* y *Shayō*, tres novelas que fueron escritas y publicadas después del término de la Segunda Guerra Mundial en Japón, tienen varias características comunes. En ellas hay una fuerte relación con la realidad de la época, enriquecida gracias a la reflexión acerca de la experiencia, posteriormente recreada por cada uno de los autores. Estos, no sólo jugaron un papel como novelistas, sino como sujetos y, el hecho de que fueran producidas bajo el régimen de la Ocupación, les permitió también ser críticos de la historia, ya que se facilitó la recuperación de la libre actividad literaria.

El fin y la pérdida de la guerra les dio los elementos para reexaminar el sistema de valores, y la Ocupación —aunque implementada por extranjeros— les brindó la oportunidad de hacer de esta, un examen pública a través de la literatura.

En las tres obras encontramos de manifiesto el caos espiritual y la confusión de valores que vivió la sociedad japonesa de aquella época. Podemos señalar que las tres son novelas que expresan en sus líneas el antimilitarismo, ya sea abiertamente o de manera solapada. Sus personajes tienen una nueva perspectiva ya que fueron víctimas que sobrevivieron a la guerra y pudieron expresar de manera concreta su relación con la

muerte, sin estar bajo la presión de la ideología para el sacrificio, sin tener presente la relación muerte - nacionalismo.

La forma en que estos personajes se enfrentan a la muerte y la representan está dada por la realidad en que se encuentran inmersos, por los patrones sociales de comportamiento, pero, sobre todo por la forma personal en que reflexionan acerca de sus propias vidas. Estar con vida al final sorprende a Murakami, a Izawa, a Kazuko.

Murakami, el personaje de la novela *Sakurajima*, a diferencia de los otros soldados, no se ve así mismo como un hombre desnaturalizado y sumiso ante la ideología de la muerte impuesta por el gobierno japonés. Esta distancia frente a los suyos le permite cuestionarse acerca del por qué debe morir y acerca de la existencia, la necesidad y la responsabilidad de la guerra. En sus pensamientos acerca de su propia muerte hubo un desarrollo que inició con sentimientos de aprensión, dolor y rabia mezclados indistintamente hasta llegar a preguntarse por qué se muere, por qué se vive y por el propio ser. Nunca encontró respuesta alguna a lo largo de la guerra. Pero estas preguntas no fueron contestadas por la ideología que le había sido inculcada en el ejército.

Izawa, el personaje de *Hakuchi*, critica el abismo que existía entre las construcciones ideológicas y la realidad cotidiana de la gente del común durante la guerra. Su deseo era el de morir con el fin de escapar de la realidad en que vivía, pero a través de la relación que establece con la idiota cambia la forma en que Izawa interpreta su propia vida: el dejar de pensar le quitaba su dignidad de humano, pero le daba la tranquilidad del animal;

tanto hombres como animales morían de igual manera y terminaban siendo unos fragmentos más de los muchos que conformaban el paisaje. La destrucción hace de los humanos, seres que más allá de cualquier ideología viven de manera instintiva y allí Izawa encontró la belleza de la destrucción, en los hombres despojados de sus pensamientos.

Kazuko, heroína de *Shayō*, pone de manifiesto la gran distancia entre la generación que promovió la guerra y sus valores, y la generación que vio caer a Japón y que se enfrenta a una nueva realidad en tiempos de posguerra. La novela plantea no solo la decadencia de la aristocracia y de todo un sistema de valores, sino el desconcierto que se vive durante la posguerra, representado con la muerte de la madre.

Para Kazuko es necesario construir un sistema de valores diferente para poder seguir viviendo, y es, de alguna manera, lo que ella hace y la forma en que concluye la novela. Naoji, en contraparte, no puede seguir luchando y decide suicidarse; equipara el derecho a la vida con el derecho a la muerte. Ante la posibilidad de morir en la guerra, Naoji prefiere morir solo a formar parte de una causa perdida o de un acto de desesperación. Ataca a la sociedad establecida y dice que la gente que está viva lo está porque hace trampas. Su forma de vida fue una lucha que llevaba a cabo siendo decadente y destruyendo, pero no para crear sino para acabar con él mismo, puesto que el sufrimiento era demasiado y el suicidio, la única salida.

“Víctimas”, el último capítulo de *Shayō*, hace referencia al papel que terminan jugando todos aquellos que sobrevivieron a la guerra, y que se encuentran perdidos en una etapa de transición. Víctimas fueron estos tres personajes que no murieron a pesar de que, en los dos primeros casos, sus muertes fueran inminentes y se mantuvieran, durante la última etapa de la guerra, en vilo, a la expectativa de eso que llamamos muerte y que simplemente entendemos como un fin biológico que nos hace preguntarnos por nuestra vida y la forma en que esta pueda acabar, en concordancia a lo vivido, más que por la muerte en sí.

Las representaciones de muerte en estas tres novelas, la búsqueda de significado al por qué se debe morir, no encontró respuestas en el adoctrinamiento y la “preparación para la muerte”. La ideología en tiempos de guerra que aquí se trató de exponer, no daba los elementos suficientes para asir un significado de valor real o simplemente convincente que estuviera relacionado con la representación de la realidad.

Podemos hablar de víctimas sin hacer referencia a la belleza de una víctima que ha caído por una causa mayor a la suya propia. Víctimas que por la forma en que tuvieron que vivir pudieron representar la muerte que no les tocó.

BIBLIOGRAFÍA

Barbieri, Lázaro. “El dilema de la educación, como pauta de neutralización del conflicto en la interacción humana, frente al ascendiente intencional del simbolismo patrio agresivo”, en: *Sociología de la paz y de la guerra. XX Congreso Nacional de Sociología*. México: Instituto Mexicano de Cultura, Asociación mexicana de sociología, 1979. (145-163).

Barrera, Jaime. “Marea calurosa de un mediodía de verano”, *Magazín Dominical de El Espectador*, 540, 1993. (16-20).

Bix, Herbert. *Hirohito and the Making of Modern Japan*. Nueva York: Harper Collins Publishers, 2000.

Braw, Monica. *The Atomic Bomb Suppressed*. Nueva York: M.E. Sharpe, Inc., 1991.

Cohn, Joel, “Dazai Osamu. 1909 – 1948.”, Jay Rubin (ed.), *Modern Japanese Writers*, Nueva York, Gale Group, 2001. (71-88).

Coox, Alvin D. “Evidences of Antimilitarism in Prewar and Wartime Japan”, *Pacific Affairs*, Vol. 4, No.4, 1973-74. (502-514).

Dazai, Osamu. *El sol que declina*, traducción de Kasuya Sakai, Buenos Aires, Editorial Sur, 1960.

------. *The Setting Sun*, traducción de Donald Keene, Tokio, Charles E. Tuttle Co.: Publishers, 1981.

Dorsey, James. “Ango (Sakaguchi Ango) 1906-1955”, en Jay Rubin (ed.), *Modern Japanese Writers*, Nueva York, Gale Group, 2001. (31-48).

Dower, John. *War without Mercy. Race and Power in the Pacific War*. Nueva York: Pantheon Books, 1986.

Fornari, Franco. *Psicoanálisis de la guerra*. México: Siglo XXI Editores, 1972.

Friday, Karl. "Bushidō or Bull? A Medieval Historian's perspective on the Imperial Army and the Japanese Warrior Tradition", *The History Teacher*, Vol. 27, No. 3, Mayo de 1994. (339-349).

González, Silvia. *Hiroshima: La noticia que nunca fue. Cómo se censura la información en tiempos de conflicto*. Venezuela: Editorial Venezolana, 2004.

Havens, Thomas R.H. "Women and War in Japan, 1937-1945", en Edward R. Beauchamp (ed.), *Women and Women's Issues in Post World War II Japan*, Hawaii, Garlanda Publishing Inc, 1998. (66-86).

Havens, Thomas. *Valley of Darkness*. Boston: University Press of America, 1986.

Hijiya-Kirschner, Irmela. "Post-World War II Literature: the Intellectual Climate in Japan, 1945-1985", en Schlant, Ernestine y J. Thomas Rimer (ed.), *Legacies and ambiguities. Postwar Fiction and Culture in West Germany and Japan*, Washington, The Woodrow Wilson Center Press, 1991. (99-119).

Hisako, Matsubara. *Pájaros del Crespúsculo*. Barcelona: Tusquets editores, 1985.

Holmes, Colin y A. H. Ion. "Bushido and the samurai: Images in British Public Opinion, 1894-1914", *Modern Asian Studies*, Vol. 14, No. 2, 1980. (309-329).

Howland, Douglas, "Samurai Status, class, and bureaucracy: A historiographical essay", *The Journal of Asian Studies*, Vol. 60, No. 2, Mayo de 2001. (353-380).

Inoue, Shun. "The Loss of Meaning in Death", *The Japan Interpreter*, Vol. 9, No. 3, 1975. (331 - 343).

Iritani, Toshio. *Group Psychology of the Japanese in Wartime*. Londres: Kegan Paul International, 1991.

Keene, Donald. *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1984.

----- "Japanese Literature and Politics in the 1930s", *Journal of Japanese Studies*, Vol. 2, No. 1, 1975. (225 - 248).

----- "The Barren Years. Japanese War Literature", *Monumenta Nipponica*, Vol. 33, No. 1, 1977. (67 - 112).

Kokusai Bunka Shinkokai. *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Synopsis of Mayor Works 1956-1970*, Tokio: University of Tokyo Press, 1972. (257-260).

----- *Introduction to Contemporary Japanese Literature. Part II. 1936-1955*, Tokio: University of Tokyo Press, 1959. (100-102).

Lehmann, Jean-Pierre. "Old and New Japonisme. The Tokugawa Legacy and Modern European Images of Japan", *Modern Asian Studies*, Vol. 18, No. 4, 1984. (757-768).

Lofgren, Erik. "Democratizing Illnesses: Umezaki Haruo, Censorship and Suversion", *Comparative Literature*, Vol. 52, No. 2, 2000. (157- 78).

Lu, David John. *Sources of Japanese History Vol. 1*, Nueva York: Mc Graw-Hill Book Company, 1974.

----- *Sources of Japanese History Vol. 2*, Nueva York: Mc Graw-Hill Book Company, 1973.

Mayo, Marlene J. "Literary Reorientation in Occupied Japan: Incidents of Civil Censorship", en Schlant, Ernestine y J. Thomas Rimer (ed.), *Legacies and ambiguities. Postwar Fiction and Culture in West Germany and Japan*, Washington, The Woodrow Wilson Center Press, 1991. (135-161).

Miller, Henry. *Reflexiones sobre la muerte de Mishima*. Traducción de José Vicente Anaya. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 1994.

Mishima, Yukio. *Mishima on Hagakure. The Samurai Ethic and Modern Japan*. Nueva York: Penguin Books, 1977.

Miwa, Kimitada. "*In the Shadows of Leaves*" and *Mishima's Death*. Research Papers. Tokio: Institute of International Relations, Sophia University, s.f.

Nathan, John. *Mishima (Biografía)*. Barcelona: Six Barral, 1974.

Nitobe, Inazo. *Bushidō. El corazón de Japón*. Barcelona: Ediciones Obelisco, 1988.

Nolte, S. "National Morality and Universal Ethics. Onishi Hajime and the Imperial Rescript on Education", en *Monumenta Nipponica*, Vol. 38, No. 3, 1983. (283 - 294).

Ono, Sokyō. *Shinto, The Kami Way*. Tokio: Charles E. Tuttle Co., Inc, 1962.

Pulvers, Roger. Refilling the Glass, Sakaguchi Ango's Legacy, *Japan Quarterly*, Octubre-diciembre 1998. (56-64).

Rodhes, Anthony. "Propaganda. The Art of Persuasion: World War II". Hong Kong: *The Wallfleet Press*, 1987, (243-271).

Rosenfeld, David M., *Unhappy Soldier. Hino Ashihei ans Japanese World War II Literature*, Boston, Lexington Books, 2002.

Rubin, Jay. "From Wholesomeness to Decadence: The Censorship of Literature under the Allied Occupation", *Journal of Japanese Studies*, Vol. 11, No. 1, 1985. (71 - 103).

----- *Injurious to Public Morals, Writers and Meiji State*, Seattle, University of Washington Press, 1984.

Saeki Shōichi (佐伯彰一), "Shi no kage no shita ni. Umezaki Haruo" (Umezaki Haruo. Bajo la sombra de la muerte), *Nihon Bungaku Zenshu 51*, Tokio, Chikuma Shobō, 1970. (503-510).

Sakaguchi, Ango. "The Idiot", traducción de George Saitō, en Ivan Morris (ed.), *Modern Japanese Stories, An Anthology*, Tokio, Charles E. Tuttle, 1962.

Sakaguchi Ango, "Hakuchi", en *Nihon no Bungaku 63*, Chūō Kōronsha, Tokio, 1969. (7 - 28)

Salinas Quiroga, Genaro. "Efectos sociales de la guerra", en: *Sociología de la paz y de la guerra. XX Congreso Nacional de Sociología*. México: Instituto Mexicano de Cultura, Asociación Mexicana de Sociología, 1979. (459 - 469).

Smith, Ian. *Sakaguchi Ango and the Morality of Decadence*, Pacific University, Asian Studies,
<http://www.mcel.pacificu.edu/aspac/papers/scholars/smith/SAKAGUCHI.html>

Takabatake et al. *Política y pensamiento político en Japón 1868-1925*. México: El Colegio de México. 1992.

Tsurumi, Kazuko. *Social Change and the Individual. Japan Before and After Defeat in World War II*. Princeton: Princeton University Press, 1970.

Umezaki, Haruo. "Sakurajima", en *Nihon Bungaku Zenshū 51*, Chikuma shobō, Tokio, 1940. (327 - 361)

----- "Sakurajima", (traducción de D. E. Mills), en Shōichi Saeki (ed.), *The Catch and Other War Stories*, Tokio: Kodansha International, 1981.

Ward, Robert. *Democratizing Japan: The Allied Occupation*. Hawaii: University of Hawaii Press, 1987.

Yamamoto, Tsunetomo. *Hagakure. El libro de los samuráis*. Traducción de Gabriel Sarando. Argentina: Dédalo, 1991.

Yourcenar, Marguerite. *Mishima o la visión del vacío*, Barcelona: Seix Barral, 1985.