

UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
ESCUELA DE ESTUDIOS LITERARIOS
LICENCIATURA EN LITERATURA



**LA NATURALEZA COMO ESPEJO SAGRADO DE LA REALIDAD EN *EL RUMOR*
DE LA MONTAÑA DE YASUNARI KAWABATA**

Daniela Páez Avilés

Trabajo de Grado orientado por Fabio Gómez Cardona

Profesor Escuela de Estudios Literarios

Santiago de Cali, 2018

Agradecimientos

Como la mayoría de las cosas en la vida, que requieren mucho más que la voluntad de uno solo para ser llevadas a cabo, el resultado de esta investigación y su respectivo avance a través del difícil y a la vez satisfactorio camino han sido gracias a muchas personas que con su apoyo, confianza y, en algunas ocasiones, palabras de ánimo, me ayudaron a prevalecer en este proceso. A todos ellos quisiera dedicarles estas palabras de agradecimiento:

A mi maravillosa y amada familia que siempre me ha apoyado en todos mis proyectos; al profesor Fabio Gómez Cardona por aceptar casi de inmediato dirigir un Trabajo de Grado sobre un autor y una novela poco conocidos y además, confiar en que yo podría hacerlo, y a todos mis amigos por siempre creer en mí e impulsarme a avanzar en mi trabajo con la frase “y, ¿cómo va la tesis?”

También quiero agradecer especialmente a dos personas quienes, como una brisa suave que entra por la ventana para refrescarnos del fatigante calor de esta ciudad, han sabido brindarme sus sabios consejos en los momentos en que más los he necesitado: a mi hermana y mejor amiga, Luisa Fernanda, y al hombre del que me siento orgullosa de caminar a su lado todos los días, Jorge Harbey. Realmente fue gracias a ustedes dos que pude retomar en muchas ocasiones con valentía este camino. Gracias.

A todos aquellos que me enseñaron y me acompañaron en esta primera etapa profesional de la vida, hasta llegar al momento de escribir estos agradecimientos, les quiero agradecer también.

Resumen

El escritor japonés Yasunari Kawabata en su novela de posguerra *El Rumor de la Montaña* (1952) presenta la relación que se establece entre la naturaleza, de carácter sagrado, y su protagonista, el anciano Shingo. Por dicho carácter sagrado, la naturaleza en la novela adquiere una trascendencia simbólica que se encuentra íntimamente conectada al drama que agobia al protagonista. Es así cómo la desintegración familiar, la decadencia moral de sus hijos y el deterioro físico y mental que sufre el anciano se reflejan de modos similares, en los eventos que tienen lugar en la naturaleza.

Por ello, para comprender los sentidos que exponen los diferentes eventos naturales a modo de símbolos en esta obra, es necesario realizar, como lectores occidentales, un acercamiento a las creencias y tradiciones orientales que han determinado la relación del individuo japonés con la naturaleza. Por un lado, el shinto la presenta como una aliada del ser humano al ser representada por las acciones conscientes de los espíritus que la habitan y, por otro lado, el zen presenta una perspectiva religiosa en la que el ser humano debe responder de manera emocional e intuitiva a los cambios que se presenten en ésta. Los árboles, las rocas, las montañas, etc., por surgir de la nada absoluta y divina, están destinados, al igual que el ser humano, a la budeidad. Una vez comprendidos los sentidos que se exponen en la naturaleza desde esta perspectiva sagrada, se podrá llegar a comprender el sentido global que propone el autor en su novela: el deterioro y la decadencia que auguran la muerte del Japón antiguo en contraste con un Japón en transición que se encuentra débil y a merced de las influencias occidentales tras la derrota.

Palabras clave: Yasunari Kawabata, *El Rumor de la Montaña*, literatura japonesa, naturaleza, shinto, zen.

CONTENIDO

Introducción.....	6
Historia de la literatura japonesa para la palma de la mano.....	14
1.1 Los cinco pilares de la Literatura japonesa	16
1.2. Restauración Meiji: Apertura a Occidente	24
1.3. Kawabata Yasunari - 川端 康成	27
1.4. <i>El Rumor de la Montaña</i>	37
1.5. La naturaleza como espejo sagrado de la realidad	39
Un (des)encuentro natural entre Oriente y Occidente.....	44
Naturaleza sagrada en <i>El Rumor de la Montaña</i>	71
3.1 La Montaña sagrada	85
3.2 Árboles sagrados	100
3.2.1 El Ginkgo	101
3.2.2. El Cerezo	107
3.3. La muerte en <i>El Rumor de la Montaña</i>	113
Conclusiones	119
Bibliografía citada y consultada	124
Apéndice.....	129
Carta recomendando al señor Yasunari Kawabata para el Premio Nobel de Literatura 1961	129

Lista de figuras

Figura 1. Foto de Yasunari Kawabata.....	27
Figura 2. Primera página del manuscrito de <i>El Rumor de la Montaña</i>	43
Figura 3. Casa tradicional japonesa.....	79
Figura 4. Monte Fuji.....	86
Figura 5. Tumba tumular. Primera etapa del Kofun.....	92
Figura 6. Etapa media y última del Kofun en forma de cerradura. Daisen-ryo, tumba del emperador Nintoku, s. V. Osaka.....	92
Figura 7. Árbol de Ginkgo.....	102
Figura 8. Ginkgo sobreviviente de la bomba de Hiroshima. Templo Housenbou.....	104
Figura 9. Flores de cerezo.....	107

Introducción

Cuentan que hubo una vez en que la diosa sol Amaterasu decidió ocultarse por completo del mundo. Todo ocurrió debido a una gran discusión que tuvo con su hermano Susanoo, dios del viento y de los mares, y ante tanta atrocidad provocada por éste, Amaterasu decidió ocultarse en una cueva indefinidamente. Los demás dioses o *kami* se encontraban aterrados pues el caos y las tinieblas se habían apoderado del mundo y no sabían qué hacer para remediarlo. Finalmente, idearon un plan: organizarían una fiesta justo afuera de la cueva en la que se encontraba la soberana en espera de que, con la bulla y la algarabía, la diosa saliera curiosa de su refugio.

Llegó el momento del festejo y los *kami* reían y gozaban estrepitosamente. Amaterasu intrigada preguntó desde la cueva: “¿Qué sucede?, ¿a qué se debe todo este bullicio?” A lo cual los dioses le respondieron: “Se trata de una diosa de belleza inigualable mucho más digna que tú que se encuentra entre nosotros”. La diosa sol quería saber a qué se debía tanto jolgorio y por supuesto, cuál era la belleza tal que lo merecía, así que decidió correr por completo la roca que obstaculizaba la entrada de la cueva y salir. Lo que vio la dejó completamente anonadada: la belleza de la diosa era tal que su rostro y cuerpo irradiaban una luz dorada como si se tratase del mismísimo sol. Pero lo que no supo Amaterasu de inmediato era que no se trataba de ninguna otra diosa sino de su propia imagen reflejada en un espejo. Los dioses lo habían puesto a la entrada de la cueva con el fin de que, mientras la diosa Amaterasu admiraba su divinidad en el reflejo, los demás *kami* la forzaran a salir del lugar permitiendo que la luz se extendiera por el mundo de nuevo.

Este relato, registrado en el *Kojiki: hechos antiguos de Japón* (s. VIII), es aquel que da cuenta del origen de uno de los tres tesoros imperiales de la nación: el espejo sagrado de la diosa Amaterasu. En los templos shinto, en lugar de haber grandes adornos u objetos de adoración, la

esencia del mueblaje la compone un espejo liso suspendido en el santuario. La presencia de este objeto en el templo se explica por su carga simbólica: representa el corazón humano, que cuando está en calma y perfecto equilibrio es capaz de reflejar la divinidad. Por ello, cuando los fieles se ubican frente al espejo sagrado tienen la posibilidad de observar y adorar su verdadera esencia: una pura y divina. En el shinto no existe la noción de pecado original como en el cristianismo, todo lo contrario: el corazón del individuo es desde su origen puro y sagrado, por ello, a lo largo de su vida debe cuidar que permanezca así, limpiándolo mediante rituales de cualquier cosa que pudiera mancharlo y de este modo, permanecer en el camino de los dioses.

Debido a su poder de traer de las sombras incluso a la diosa sol Amaterasu al revelar su divinidad, el espejo es considerado en la cosmovisión japonesa, tanto en el shinto como en el zen, como símbolo sagrado de la sabiduría eterna. Seguramente el lector ya se habrá dado cuenta de que tratar desde un comienzo la sacralidad del espejo en Japón tiene que ver con el título que he designado para esta investigación: *La naturaleza como espejo sagrado de la realidad en El Rumor de la Montaña de Yasunari Kawabata*.

Es necesario comenzar por esta precisión ya que como lectores occidentales estamos acostumbrados a relacionar la naturaleza como espejo del individuo en nuestra literatura romántica. Sin embargo, ambos espejos difieren en gran medida: por un lado, la naturaleza como espejo en el Romanticismo tiende a ser objeto de la visión subjetiva del protagonista, es decir, debido a los cambios en su estado de ánimo (recordemos a Efraín en *María*) la naturaleza es objetivada e interpretada por el personaje a través de sus diferentes perspectivas. En cambio, la naturaleza en Oriente no se presenta como objeto del ser humano, sino como espejo sagrado de la realidad al representar en sus múltiples formas un reflejo de los actos conscientes de la

divinidad, ya sean éstos provenientes de los *kami* acorde al shinto, o provenientes de la nada originaria y absoluta del zen.

Yasunari Kawabata presenta estos mensajes conscientes que provienen de la naturaleza a través de la relación de transparencia que se gesta entre ésta y el protagonista de la novela. Dicha transparencia, propuesta en el zen, se refiere a un estado de vacío en el que los límites y barreras erigidos por la separación de la identificación, entre un yo y otro, son diluidos. Esto quiere decir que al no existir la idea del yo ni del otro, el ser se permite a sí mismo fluir en la misma vibración de energía divina que compone al todo. Por supuesto, este estado de transparencia implica una actitud religiosa; una actitud hacia el universo en la que el individuo le confiere un valor y sentidos trascendentales para su existencia. Por lo anterior, el anciano Shingo representa a cabalidad la visión y la actitud del individuo japonés tradicional hacia la naturaleza: se presenta atento a cada uno de sus eventos y fuera de tomarlos como casualidades, los percibe como augurios e incluso mensajes que van dirigidos a sí mismo. Por esta razón, la presencia del rumor de la montaña, de las hojas caídas del cerezo aparentemente sin explicación o de los retoños débiles y pequeños del ginkgo, por dar algunos ejemplos, son en la novela percibidos por el protagonista como augurios de muerte.

No obstante, y como vimos anteriormente en la diferenciación entre el espejo de Occidente y el de Oriente, estos y otros eventos de la naturaleza en la novela no están sujetos únicamente a la percepción del protagonista. Es cierto que en estos existe un trasfondo de muerte, sin embargo, estos mensajes no son comprendidos a cabalidad por el anciano y por ello, es tarea de nosotros como lectores analizarlos tanto desde el punto de vista del shinto, es decir, como reflejos autoconscientes provenientes de las divinidades, como desde el punto de vista del vacío y la

transparencia del zen que permiten una conexión ininterrumpida entre todo lo que existe, a fin de descubrir en esta multiplicidad de episodios el sentido trascendental que los une.

Pero, antes de lanzarnos a un ejercicio precipitado, es necesario que como lectores occidentales colombianos tengamos presentes las diferencias que existen entre nuestras concepciones y las de Oriente. Analizar una novela extranjera bajo los parámetros culturales a los que ésta pertenece en realidad no es algo sencillo, sin embargo, esto no debe detenernos en nuestra empresa. Para alcanzar una mejor comprensión de los sentidos que expresa la naturaleza en la novela *El Rumor de la Montaña* (1952) es fundamental que nosotros también lleguemos a cierto estado de transparencia. Por ello, en esta investigación propongo que alcancemos juntos dicho estado a través de un proceso de acercamiento dirigido.

En este proceso iremos de la mano de investigadores y estudiosos que dedicaron gran parte de su trabajo a tender los lazos que permitieran un encuentro cultural entre Oriente y Occidente. Este es el caso del grupo Eranos, el cual surgió en Europa en medio de los cambios y conflictos políticos, sociales y culturales de inicios del siglo XX. Los distintos estudiosos que han compuesto el grupo: psicólogos, mitólogos, simbólogos, orientalistas y fenomenólogos, han estudiado la cuestión de los contrarios, así como su confrontación y mediación simbólica al tratar de compensar la unilateralidad abriéndola a su complejidad.

Debido al arduo trabajo realizado por este grupo en la expansión cultural del individuo de Occidente he decidido trabajar bajo la guía de algunos de estos investigadores con el fin de acercarnos a los sentidos simbólicos expuestos en los elementos de la naturaleza en la novela. Entre ellos se encuentran el psicólogo analítico Carl Jung, quien analizó en varias de sus obras el punto de vista psicológico y emocional que distanciaba al individuo religioso de Oriente de uno

occidental; Joseph Campbell, mitólogo reconocido por mostrar en sus obras de historia de las mitologías y de las religiones, conceptos y teorías de análisis revolucionarios en dicho campo, como por ejemplo: el monomito o viaje del héroe, las funciones del mito y la evolución de las mitologías en diferentes culturas, y el destacado historiador de religiones Mircea Eliade, quien en su obra rescató puntos esenciales tanto en el análisis de los símbolos que separan el mito de la realidad como en el carácter sagrado de la existencia. El trabajo de estos investigadores nos ayudará a descubrir con más precisión nuestras diferencias pero también a hallar posibles puntos de encuentro que nos permitan acercarnos a dicha relación de transparencia en la que se revele la esencia de la obra.

Además del grupo Eranos, también guiarán nuestros pasos diferentes expertos en cultura y literatura japonesas tales como: el crítico literario y cultural Shuichi Kato, reconocido como uno de los grandes pensadores contemporáneos de Japón por analizar su propia cultura desde aspectos tanto internos como externos; Donald Keene destacado japonólogo estadounidense, quien ha realizado diversos estudios sobre literatura, teatro y cultura japonesa; Suzuki Daisetsu T. reconocido por su grandioso trabajo plasmado en sus tres volúmenes de ensayos sobre budismo zen y a partir de entonces ser uno de los más importantes representantes de dicha secta en Occidente; Ruth Benedict quien en su obra *El crisantemo y la espada* realizó, por pedido del gobierno estadounidense en la Segunda Guerra Mundial, uno de los trabajos antropológicos más importantes en el campo de los estudios culturales sobre Japón llevados a cabo hasta el momento, y, además, el importante trabajo realizado por los japonólogos Jesús González y Luis Caeiro en el análisis de las filosofías y tradiciones de Oriente. Por último, en una investigación que tiene como eje central la naturaleza no podemos dejar de lado a teóricos como Leonardo Boff,

reconocido filósofo y ecologista brasileño, y al destacado crítico social y cultural galés Raymond Williams.

La guía otorgada en los trabajos realizados por estos investigadores a partir de sus diferentes disciplinas nos permitirá realizar un acercamiento a la cultura y literatura japonesas de manera paulatina. En el primer capítulo titulado *Historia de la literatura japonesa para la palma de la mano* nos acercaremos a los pilares culturales que han sostenido la historia y la evolución de la literatura japonesa por más de diez siglos, hasta llegar a los orígenes del estilo de Yasunari Kawabata en el siglo XX. Una vez comprendidas las bases de la literatura japonesa y los posibles sentidos expuestos en la obra del autor que guiará en esencia nuestros pasos por este recorrido podremos pasar a un segundo acercamiento. En el capítulo *Un (des)encuentro natural entre Oriente y Occidente* podremos acercarnos, desde el punto de vista mitológico, al origen de nuestras concepciones sobre la naturaleza que han determinado nuestra relación con ella en Occidente, así como las diferencias entre nuestro pensamiento y el de Oriente. Todo lo anterior con el fin de realizar un ejercicio introspectivo en el que, a partir de la concienciación de las diferencias y fundamentos, podamos llegar a un encuentro.

Finalmente, tras haber establecido un encuentro entre nuestras concepciones de la naturaleza y las de Oriente estaremos listos para pasar en el último capítulo de este trabajo, *Naturaleza sagrada en El Rumor de la Montaña*, a analizar de manera mucho más acertada y precisa los sentidos expuestos en los diferentes elementos naturales y simbólicos que componen el universo de la novela. Podremos observar cómo estos mensajes, que en su mayoría son percibidos como augurios de muerte por el protagonista, tienen una conexión con el drama que agobia al anciano a lo largo de la obra. La omnipresencia de la muerte en esta novela de posguerra que se destaca a través de la desintegración familiar, la decadencia moral de sus hijos y el deterioro físico del

anciano Shingo, serán comprendidos entonces, no como eventos separados sino como eventos interconectados que expresan un sentido de muerte que trasciende los límites de la narración y que se extiende hacia el polémico contexto político, social y cultural de un Japón que se encuentra débil tras la derrota.

El objetivo principal de esta investigación, además de comprender la novela *El Rumor de la Montaña* desde sus propios parámetros culturales, es tender un puente que una a Oriente con Occidente. Es verdad que en nuestra escuela de Estudios literarios no hay ninguna materia sobre literatura oriental o más específicamente, sobre literatura japonesa, sin embargo, esto no debe impedirnos como estudiantes e investigadores de literatura acercarnos a la obra de un autor que se ha destacado mundialmente por reunir de manera inigualable las sensibilidades de Oriente con las de Occidente.

Mi interés por la cultura japonesa inició cuando tenía aproximadamente quince años. En un principio me acerqué a través de algunas expresiones culturales como la música rock japonesa, el origami, la animación y más adelante, el estudio del idioma. No fue sino hasta quinto semestre de la carrera que, gracias a un muy querido profesor, tuve la oportunidad de leer una de las novelas del primer premio Nobel de literatura japonesa: Yasunari Kawabata. La novela era *Lo bello y lo triste* (1964) y yo desconocía absolutamente quién era su escritor o la trascendencia del mismo, pero cuando comencé a leerla quedé inmediatamente atrapada por la elegancia de su estilo: la capacidad incomparable de describir imágenes y sensaciones que, en unas pocas líneas, revelaban la esencia de un personaje. Con *El Rumor de la Montaña* sucedió algo similar, sin embargo, muchos sentidos se me escapaban y no alcanzaba a comprender el porqué de varios elementos de la novela. Esta es la razón por la cual existe esta investigación: reconocí que no podía seguir leyendo la obra de Kawabata sin acudir a su raíz, es decir, a los elementos culturales

y tradicionales que la habían originado. El registro de dicha investigación plasmado en estas páginas es mi deseo de compartir los resultados obtenidos y una invitación a abrir nuestro panorama de la literatura contemporánea al acercarnos a este maravilloso escritor.

CAPÍTULO 1

Historia de la literatura japonesa para la palma de la mano

Imposibles de definir

lo que está más allá de las palabras

En el pincel no debe quedar ni siquiera

una gota de tinta.

Dogen (1200-1253)

Hasta hace relativamente muy poco Occidente se interesó por la literatura que producía Japón. Las traducciones a algunos idiomas europeos se empezaron a realizar apenas a inicios del siglo XX y fueron en su mayoría llevadas a cabo por entusiasmados extranjeros cuyos esfuerzos fueron más adelante desdeñados por varios críticos japoneses. No obstante, desde que Japón inició su apertura a Occidente a finales del siglo XIX ha pasado mucho tiempo y ahora los lectores occidentales podemos confiar en que existen excelentes traducciones realizadas por estudiosos dedicados, que más que sentir un entusiasmo por el “exotismo” de un país lejano, han demostrado además, un vivo interés por preservar en la transformación lingüística la riqueza de la cultura japonesa presente en las obras.

En realidad, yo no soy de las que condena el interés por el exotismo, después de todo creo que cuando uno comienza a indagar sobre un país lejano o sobre una cultura distinta es debido a lo perplejos que quedamos ante las marcadas diferencias a partir de las cuales definimos un “ellos” y un “nosotros”. Es este interés inicial el que fue evolucionando en mí hasta convertirse en la

presente investigación que estoy realizando. Comprendo entonces, que antes de comenzar a tratar el autor y la novela que he decidido analizar debo iniciar con los puntos esenciales, más bien, los pilares sobre los que se sostiene la literatura japonesa de modo que se pueda tener un espectro mucho más amplio de la trascendencia que ésta tiene en la configuración de su nación.

El título del presente capítulo “Historia de la literatura japonesa para la palma de la mano” tiene dos propósitos: el primero es presentar de manera evidente el objetivo del mismo, a saber, realizar un recorrido histórico breve que dé cuenta de los aspectos esenciales de la literatura japonesa y segundo, es un intento de hacer un homenaje a una de las obras más reconocidas y elogiadas del autor que me ha impulsado a escribir esta monografía. Kawabata Yasunari —en la tradición japonesa se emplea inicialmente el apellido— trabajó toda su vida en un libro de relatos al que llamó *Historias de la palma de la mano* (*Tanagokoro no shousetsu* 1923-1972). Su propósito era escribir historias que fuesen complejas pero a la vez comprensibles, con la particularidad de que sintetizaran de tal manera sus elementos y personajes, que pudiesen caber, figurativamente, en la palma de la mano. Mi objetivo para este capítulo es pues, imitar —aunque esa pueda ser una palabra con un sentido muy amplio— al autor que tanto admiro y sintetizar en unas cuantas páginas los elementos necesarios para poder avanzar de manera clara en el análisis que dispondré en los siguientes capítulos.

Este primer capítulo estará compuesto de cinco partes que espero quepan claramente en los dedos y en las palmas de sus manos: en un primer lugar, presentaré los cinco pilares esenciales que han determinado en el transcurrir histórico la importancia de la literatura japonesa para su país; segundo, me detendré en uno de los momentos históricos más importantes para Japón: la apertura a Occidente a finales del siglo XIX; tercero, una vez presentada la enorme influencia que ejerció Occidente en las letras japonesas, será apropiado analizarla particularmente en la vida

y obra del autor Yasunari Kawabata. En cuarto lugar, realizaré una presentación de la novela *El Rumor de la Montaña* cuyos ecos y vibración serán la brújula que guíen este trabajo investigativo y, finalmente, en quinto lugar, explicaré el aspecto esencial que me ha llevado a escoger esta novela como fundamento de mi trabajo de grado: la naturaleza como espejo sagrado de la realidad. Comencemos.

1.1 Los cinco pilares de la Literatura japonesa

Las primeras traducciones del japonés a idiomas europeos hicieron su aparición alrededor de la Primera guerra mundial. Los encargados de estas traducciones fueron en su mayoría misioneros cristianos que llevaron con entusiasmo sus versiones de las obras literarias japonesas a los académicos occidentales. Una de las traducciones más alabadas por estos estudiosos fue y continúa siendo, la que realizó Arthur Waley en la década de los 20 de una de las obras literarias más importantes de la historia de Japón: los *Cuentos de Genji*. A pesar de que ya se habían hecho traducciones de diferentes obras poéticas japonesas, fue a partir de la traducción de esta obra del siglo X que se produjo una mirada totalmente nueva hacia Oriente: un mundo lleno de delicadeza, elegancia y costumbres refinadas cuya autora, Murasaki Shibiku, dama de la corte del periodo Heian, presentaba con una capacidad de observación aguda y una emotividad sutil sorprendentes.

El aporte realizado por Waley es incuestionable, no obstante, para algunos críticos y japonólogos como R.P Dore es considerado una muestra de un mundo lejano cubierto por niebla y descrito por un observador que se encuentra a más de 12 pies de altura. Y aunque para Waley este trabajo de traducción resultara complejo, no dudó en embellecer los vacíos de la ignorancia con sus propias ideas. R. P Dore continúa diciendo: “His elaborations, most would agree, were, improvements, but they betray, nevertheless, a sense of the moral gulf between that world and

ours which made respect for the integrity of the original a matter of minor importance.”¹ (Kato, 2002, p. x). Por esta razón, a fin de diluir algunas dudas o malentendidos que se pudieran tener sobre la literatura japonesa, así como recuperar la integridad de la misma, el crítico literario y escritor Shuichi Kato, considerado como uno de los más grandes intelectuales del periodo de posguerra en Japón, realizó un estudio titulado *A history of Japanese literature. The first thousand years* (1981), en el cual presenta un análisis detallado de las obras literarias más importantes de los primeros diez siglos en Japón, así como las bases o pilares que han sostenido por más de mil años su evolución.

En el primer pilar se destaca la importancia que ha tenido la literatura a lo largo de la historia en Japón. Para comenzar a tratar este punto, debo mencionar desde ahora que Japón, contrariamente a lo que comúnmente se piensa, ha sido un país que ha basado muy pocas veces su pensamiento, ideales o forma de vida en sistemas filosóficos rígidos. Por esta razón, el arte y la literatura se han convertido a lo largo de su historia en los medios principales para transmitir sus ideas y sentimientos. Kato (2002) resalta en su estudio que sin embargo, existen algunas excepciones como por ejemplo, la época del budismo en Kamakura (1185-1333) y la del confucianismo en el periodo Tokugawa (1603-1868) en las que estos sistemas filosófico-religiosos cumplieron un papel determinante en la conformación de la estructura social; no obstante, ha sido a través de las artes manuales, entre ellas la pintura y las letras más específicamente, que el pueblo nipón ha preferido verter su atención a los detalles del mundo físico que lo rodea en lugar de alejarse del mismo en reflexiones metafísicas. Al comparar la

¹ “Sus elaboraciones, muchos estarían de acuerdo en que resultaron ser mejoras, sin embargo, éstas traicionan un sentido de la moral ubicado en el golfo que separa a ese mundo con el nuestro, lo cual hizo que el respeto por la integridad del texto original fuera un asunto de menor importancia”. La traducción es mía.

importancia que le ha dado el pensamiento europeo al estudio de la filosofía con el interés por el arte y la literatura en Japón, Kato menciona lo siguiente:

In Japan at that time art was related not just to Buddhism but to popular literature, and music found expression in religious ceremonial, as well as in drama and popular ballads. In Japan, literature, at least to a certain degree, fulfilled the role of philosophy in Europe and at the same time influenced art to a level unparalleled in Europe. By contrast, in medieval Europe, theology made the arts and even music its servants, whereas in Japan the history of literature is to a large extent the history of thought and sensitivity.² (Kato, 2002; p. 3).

El hecho de que la historia de la literatura en Japón sea considerada la historia de la sensibilidad y del pensamiento nos da a entender que es través de esta forma de arte que podemos acercarnos de manera más íntima al corazón de la nación. Este es el gran poder que tiene la ficción. El concepto de ficción ha sido muchas veces malentendido como sinónimo de invención y por tanto, de mentira, y aquí es donde voy a atreverme a dar un significado del mismo: la ficción es la visión subjetiva de la realidad. Si tenemos en cuenta que la literatura es ficción y que ésta obedece a las visiones que han tenido los distintos autores a lo largo de la historia, no existiría entonces un mejor medio para conocer la realidad del ser humano que a través de la literatura. En Japón, esta concepción se ha mantenido firme a lo largo de su evolución literaria e incluso podemos encontrar un rastro de esta percepción de intimidad en una cita de la famosa novela del siglo X, *Genji monogatari*:

² “En aquella época el arte en Japón no se encontraba relacionado únicamente al budismo, sino también a la literatura popular, y la música encontró su medio de expresión en las ceremonias religiosas, así como también en el drama y las baladas. En Japón, la literatura, al menos hasta cierto punto, cumplió el rol que cumplió la filosofía en Europa, e influenció el arte a un nivel sin paralelo en Europa. En contraste, en la Europa medieval, la teología hizo de las artes e incluso de la música sus sirvientes, mientras que en Japón la historia de la literatura es por mucho la historia del pensamiento y de la sensibilidad.” La traducción es mía.

For history-books, such as the Chronicles of Japan, show us only one small corner of life; whereas these diaries and romances which I see piled around you contain, I am sure, the most minute information about all sorts of people's private affairs³... (Keene, 1955. p. 76).

En esta cita podemos ver cómo a través de su personaje, Murasaki Shibiku revela una gran conciencia de la importancia del rol que cumplía la literatura al desentrañar los misterios de la vida y de la humanidad. Es esta misma conciencia la que se conserva en la literatura japonesa en los poemas sobre la naturaleza de los monjes budistas e incluso en la poesía bélica de los samurái. Por ello, como segundo pilar de esta literatura, se destaca su desarrollo histórico. En este pilar se presenta un aspecto esencial no solo de la literatura sino de toda la cultura japonesa: el principio de unidad y continuidad.

La literatura japonesa, comparada con la de otras culturas, es sin duda la que ha sido escrita en el mismo idioma por más tiempo. Los primeros textos literarios datan del siglo VIII y desde aquel entonces, la literatura japonesa ha estado definida por el siguiente principio: lo nuevo se une a lo antiguo. Este principio aplica tanto al estilo literario como a los conceptos estéticos que surgieron en distintos periodos históricos para ser representados en el arte. Un ejemplo de lo anterior lo podemos encontrar en la poesía: por muchos siglos el estilo predominante fue el *waka* hasta que en el siglo XVII surgió el estilo *haiku*, sin embargo, éste último no llegó para reemplazar o extinguir el estilo anterior sino para ubicarse a su lado. Este principio en el que los dos aspectos, tanto lo antiguo como lo nuevo deben coexistir, podría servir además para

³ “Los libros de historia, como por ejemplo las Crónicas de Japón, nos muestran solamente una pequeña porción de la vida, mientras que estos diarios y novelas que te rodean, estoy seguro de que contienen la información más minuciosa acerca de un montón de asuntos privados de las personas.” La traducción es mía.

comprender el carácter aparentemente dual de la cultura japonesa: una cultura en la que la tradición y la modernidad se las han arreglado para sobrevivir.

Este principio de unidad y de continuidad se puede percibir igualmente en otros aspectos, entre ellos el caso particular de la gran influencia cultural china que recibió Japón durante siglos. En este sentido Japón ha evolucionado con una actitud singular que a mi parecer resulta interesante: lejos de copiar a la cultura china, la ha analizado y ha tomado de ella solamente aquello que le ha servido para suplir sus necesidades. Un ejemplo de esto, y que sin lugar a dudas se postula como el tercer pilar de la literatura japonesa, es el idioma. Ahora bien, es necesario comenzar por aclarar en este punto un malentendido común: el idioma japonés y el chino son tan distintos como el español del alemán. La influencia de China en este aspecto reside únicamente en el sistema de escritura, *kanji* (ideogramas), que fue adoptado por Japón hacia el siglo V.

A partir de entonces, algunos sonidos provenientes de los ideogramas chinos fueron largamente retenidos y debido a esto, surgió un cambio rotundo en la producción literaria. Del siglo VII al XIX se produjo en Japón una literatura en dos idiomas distintos: el chino, que resultó ser más bien una imitación del idioma original puesto que los escritores empleaban la escritura kanji pero con los sonidos apropiados de su idioma japonés, y, por supuesto, el japonés. El primer caso fue empleado particularmente por los monjes quienes hicieron uso del idioma chino para acercar más su poesía a un nivel aristocrático, mientras que en el segundo caso, la literatura que se hallaba escrita en japonés buscaba tratar temas más íntimos y cotidianos mediante una escritura sencilla que permitiera la cercanía del pueblo.

Es necesario detenerse aquí para resaltar algunos detalles propios de la lengua japonesa que se destacan a través de su literatura. En primer lugar, al mencionar que la literatura escrita en

japonés guardaba, y guarda aún, una relación estrecha con las maneras cotidianas en las que una persona se dirige en su discurso a otra es debido a que en el idioma japonés el uso determinado de frases, de ciertas palabras e incluso de algunos verbos sirve para designar el nivel social y/o el sexo de los hablantes. Además, en el habla cotidiana los pronombres son comúnmente omitidos y el tema central de una conversación solo hace aparición en ciertos contextos. Habiendo dicho esto, resulta casi inimaginable cómo dos personas serían capaces de comunicarse en este idioma y sin embargo, son estos aspectos esenciales los que han determinado la impresionante capacidad de la lengua japonesa para transmitir grandes pensamientos en pequeñas frases. Esta sería una explicación del porqué los japoneses han preferido las formas poéticas como el *waka* y el *haiku* en las que el autor puede transmitir percepciones complejas en tan solo unas cuantas palabras.

En el cuarto pilar se encuentra el contexto social en el que se desarrolló la literatura en Japón. Durante muchos siglos, en Japón ha existido una tendencia centrípeta en la que las obras literarias se producen en su mayoría en las ciudades que han servido como centros sociales, culturales y políticos durante las diferentes épocas históricas del país. La tendencia giraba en torno a una élite literaria ubicada en dichas ciudades encargada de poner por escrito las historias populares de las provincias, aún si muchos de estos autores jamás hubiesen estado allí. Durante el período Heian (s. VIII-XII) la élite literaria estuvo ligada a la nobleza, en la que la presencia femenina cobró gran importancia. Al no tener que lidiar con dramas políticos y no estar obligadas a aprender chino, las mujeres tenían más oportunidad de estar en contacto con las personas y tener la libertad de escribir sobre asuntos íntimos en su propio idioma. Son varias las obras que se destacan de este periodo: la ya mencionada *Genji monogatari* de Murasaki Shibiku y *Makura no soshi* de Sei Shonagon son algunos ejemplos de ellas (2002, p. 12).

Ya en períodos posteriores como en el Kamakura (s. XII-XIV) y en el Tokugawa (s. XV-XIX), la élite literaria estuvo compuesta principalmente por monjes budistas en el primero y guerreros samurái en el segundo. Sin lugar a dudas, el hecho de que la literatura japonesa haya sido definida por distintos valores y conceptos estéticos provenientes de varias clases sociales en la historia del país otorgó nuevas dimensiones a cómo ésta se escribía, a su nivel y valor estético así como a los materiales de los que se construía (p. 14). En el segundo punto de este capítulo me detendré con más detalle en los periodos posteriores a fin de tratar de manera más precisa la influencia de Occidente en las letras japonesas.

Como último pilar de esta literatura debemos tener en cuenta la riqueza presente en la cosmovisión japonesa. Como mencioné anteriormente, Japón ha sido una nación que a lo largo de su recorrido histórico ha bebido de los afluentes de distintas culturas. Estas influencias se revelan de manera contundente en los diversos sistemas de pensamiento extranjeros que lograron a lo largo de los siglos romper su aislamiento: el budismo, el confucianismo, el cristianismo, el Marxismo e incluso el taoísmo. Pero pensar que Japón ha construido su visión del mundo alrededor de un tipo de amalgama de estos sistemas de pensamiento sería un error. Desde sus inicios, o al menos así lo cuenta su historia, Japón ha poseído su propio sistema de creencias al que denominó shinto (神道)⁴.

El shinto más que un sistema filosófico organizado se ha basado desde sus orígenes en una serie de creencias que ligán al mundo de los hombres con el de los *kami* o espíritus, sin que por esto exista alguna entidad trascendente. Tampoco existe un principio fundamental que lo sea,

⁴ El primero de los kanji, 神, es el ideograma designado para representar la palabra “espíritu”, “dios”, “deidad” o “divinidad”; el segundo kanji, 道, significa “camino” o “vía”. Por tanto, shinto 神道 traduciría literalmente “camino de los espíritus o de las divinidades”.

razón por la cual el Sintoísmo pudo adaptarse con facilidad a las circunstancias particulares de cada región. Siendo entonces un sistema más práctico que teórico, pudo asimilar con cierta facilidad los sistemas complejos y organizados que mencioné en el párrafo anterior.

Aquellos que han influenciado de manera significativa a Japón han sido el budismo y el confucianismo. El budismo por su parte, desde su ingreso al país en el siglo VI, ofreció diversos aportes relacionados con la espiritualidad, la salud y la educación, así como un sistema estético y de valores determinante en la cultura japonesa a través del zen. El confucianismo, por otro lado, al explicar el universo como un todo y al hombre como parte del mismo, fue aplicado principalmente a partir del siglo XV en la organización de clases en el sistema político y económico del país. No obstante, las creencias nativas jamás fueron abandonadas y estos sistemas extranjeros más que ser acogidos desde su forma original fueron, según palabras de Kato, “japonizados”, es decir, adaptados a las necesidades prácticas de la nación (p. 23). La literatura japonesa siempre ha estado entre estas tres corrientes: aquella que presenta algunas creencias y doctrinas pertenecientes a estos sistemas extranjeros, una que revela aspectos propios del pensamiento nativo shinto de Japón y otra que presenta elementos pertenecientes a ambas partes fusionados en uno solo.

Como pudimos ver en este recorrido ha sido el desarrollo histórico de la literatura japonesa a partir de los principios de unidad y continuidad, revelados tanto en el uso y adaptabilidad del idioma para expresar la vastedad de manera precisa y en la coexistencia de los valores filosófico-religiosos y estéticos tanto antiguos como modernos, aquello que le ha conferido durante siglos a esta literatura el poder de transmitir de manera acertada e íntima los sentimientos de la nación. Pero, ¿qué sucedió a partir del siglo XIX con la apertura definitiva a Occidente?, ¿pudo Japón

hacer uso de su carácter resiliente ante los crueles ataques de las dos guerras mundiales?, ¿cómo afectaron estos cambios la visión de la realidad expresada por los escritores del momento?

1.2. Restauración Meiji: Apertura a Occidente

La primera apertura a Occidente no ocurrió realmente en el siglo XIX. Ocurrió en el siglo XVI en el año de 1542 con la llegada de los portugueses a las islas niponas. El encuentro de estos dos países lejanos permitió un intercambio comercial y cultural sin precedente el cual abrió las puertas a uno de los principales exponentes del pensamiento occidental: el catolicismo. Los misioneros católicos tradujeron materiales religiosos al japonés con el fin de enseñar sus doctrinas a la misma vez que aprendían el idioma, pero entre los registros de estas épocas no solo se encuentran textos religiosos, algunos misioneros también hicieron trabajos de traducción literaria entre los que se cuentan las fábulas de Esopo y *Odisea*. Sin embargo, aunque el cristianismo fue adoptado por algunos miembros de la aristocracia, el gobierno japonés de aquel tiempo percibió en esta influencia una amenaza que pretendía invadir a la nación al dividir las lealtades. Tras la prohibición del cristianismo y la expulsión de los portugueses en el siglo XVII, Japón perdió todo contacto con la literatura europea.

No fue sino hasta el siglo XIX con la llegada de la flota del Comodoro Perry, perteneciente a la armada de Estados Unidos, que Japón inició una serie de tratados comerciales y políticos que determinarían su apertura definitiva a Occidente. Hasta entonces, y como vimos en el caso particular del siglo XVI con los portugueses, Japón se había mostrado reacio a aceptar influencias extranjeras, más allá de las asiáticas, que vinieran a interrumpir su estilo de vida, sin embargo, las circunstancias en el siglo XIX ya eran diferentes. El sistema de gobierno feudal

japonés, que en los siglos anteriores se encontraba sólido y en todo su esplendor al ser guiado por una estirpe militar samurái, ahora, en el momento de la llegada del Comodoro, se encontraba política y económicamente débil. Tras muchos enfrentamientos, Japón dio paso en 1868 a la era Meiji, una nueva era que indicaba el final de un sistema de gobierno feudal de casi diez siglos y daba lugar a una nueva etapa de “Iluminación”.

Ese fue el nombre que determinó el joven emperador de aquel entonces para esta apertura, puesto que, en palabras suyas, el objetivo principal de ésta era ser “the called for the end of the unenlightened practices of former times and another that announced that the new regime would seek knowledge throughout the world in order to promote the welfare of the nation”⁵ (Keene, 1984, p. 1). Debido a esto, las primeras traducciones de idiomas europeos al japonés estuvieron relacionadas principalmente a textos políticos, económicos y de moral, a través de los cuales Japón pretendía hacer lo mismo que había hecho con sus anteriores influencias: tomar únicamente aquello que fuera útil a sus prácticas de vida. No obstante, la influencia occidental europea fue mayor y estos esfuerzos por preservar intacto el pensamiento tradicional fueron inútiles.

Para aquel entonces, la literatura en Japón también se hallaba pendiendo de un hilo. Según el japonólogo Donald Keene, en el minucioso estudio que realizó sobre la literatura japonesa llamado *Down to the West: Japanese literature of the modern era* (1984), menciona que para el final del período Tokugawa poco más de una docena de escritores se encontraban activos. Esto se debió principalmente a que el gobierno imponía reglas estrictas al contenido de la literatura dejando poca libertad a los escritores para presentar de manera creativa su realidad. Por esta

⁵ “Un llamado a erradicar prácticas no iluminadas de tiempos anteriores y otro que anunciara que el fin del nuevo régimen sería buscar conocimiento alrededor del mundo con el propósito de promover el bienestar de la nación.” Mi traducción.

razón, ante la oleada de traducciones literarias que llegaron a Japón a partir de la reforma Meiji, los escritores se sintieron atraídos principalmente por tres factores: el realismo, la exposición de la injusticia social y el descubrimiento de sí que presentaban los maestros europeos (p. 30).

Dos momentos clave que determinaron cambios radicales para la literatura japonesa de la época fueron la guerra Sino, entre Japón y China, ocurrida en los años 1894 y 1895, y la guerra ruso-japonesa en 1904 y 1905. Con la derrota de China en la guerra Sino, Japón empezó a dudar de la supremacía de la antigua civilización. Uno de los cambios notables que produjo esta nueva conciencia fue el abandono del estudio del idioma chino en las escuelas para dar lugar a un estudio enfocado en el idioma japonés y en la literatura japonesa. En el segundo caso, a pesar del caos en el que se hallaba sumida la nación, ésta resultó ser una época de florecimiento literario: nacieron distintas escuelas literarias, entre ellas el naturalismo, *shirakaba*, la escuela que trataba temas del proletariado y la escuela nueva sensacionalista o nueva sensorial.

Cabe destacar con respecto a este último punto que escuelas como el Naturalismo y el Romanticismo no tuvieron la misma evolución en Japón que aquella que los precedió en el viejo continente. Mientras que en Europa estas escuelas tuvieron cerca de un siglo de desarrollo, en Japón, debido a la influencia de las traducciones literarias de Occidente, estos estilos fueron acuñados en una sola década e incluso era posible encontrar ambos en una misma obra. Sin embargo, Keene menciona que aunque muchos escritores japoneses se sintieron atraídos por la literatura europea, regresaron rápidamente a las tradiciones literarias de su país sin dejar de realizar a la vez una síntesis de ambos afluentes (p.5). Algunos ejemplos de escritores japoneses que se destacaron por haber fusionado las diversas sensibilidades de Oriente y Occidente de manera sorprendente fueron: Tanizaki, Nagai Kafu, Akutagawa, Mishima y por supuesto, el autor que se encuentra en el centro de esta investigación, Kawabata.

1.3. Kawabata Yasunari - 川端 康成⁶

"I am living in a world of morbid nerves, clear and cold as ice... I do not know when I will summon up the resolve to kill myself. But nature is for me more beautiful than it has ever been before. I have no doubt that you will laugh at the contradiction, for here I love nature even when I am contemplating suicide. But nature is beautiful because it comes to my eyes in their last extremity".⁷

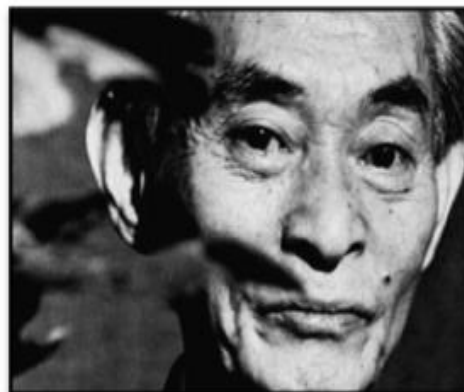


Figura 1

Estas palabras, citadas por Kawabata en su discurso de aceptación del premio Nobel, hacen parte de la nota de suicidio dejada por el reconocido escritor japonés Ryunosuke Akutagawa. Aunque Kawabata continuó su discurso haciendo un claro rechazo al suicidio, resulta contundente que su capacidad aguda de observación para descubrir la belleza hasta en los aspectos más nimios, se encontraba relacionada con estas palabras dejadas por Akutagawa al percibir en extremo la belleza de la naturaleza debido a una relación singular con la muerte.

La relación entre Kawabata y la muerte comenzó rápidamente. Dos años después de su nacimiento en 1899, su padre murió de tuberculosis seguido por la madre el año siguiente. Debido a la muerte de ambos padres, Kawabata y su hermana mayor fueron separados por sus familiares; Kawabata, por un lado, fue a vivir con sus abuelos paternos y, su hermana, por otro,

⁶ 川 (kawa): río; 端 (bata): borde, final, origen; 康 (yasu): paz, calma; 成 (nari): alcanzar, obtener, convertirse. A modo de juego le propongo al lector que con cada significado que le he dado de los kanji que componen el nombre del autor, encuentre algún posible significado total del mismo.

⁷ "Vivo en un mundo de nervios mórbidos, claro y frío como el hielo. Aún no sé cuándo decidiré suicidarme. Sin embargo, la naturaleza me resulta ahora más hermosa de lo que jamás me había parecido antes. No tengo duda de que se reirán de esta contradicción puesto que, aquí muestro que amo la naturaleza aun cuando estoy contemplando el suicidio. No obstante, la naturaleza es hermosa porque llega a mis ojos en su último extremo." Mi traducción.

fue recibida en el hogar de una tía lejana. La abuela falleció cuando él tenía siete años y a su hermana la volvió a ver una sola vez cuando la niña contaba con diez años, un año antes de su muerte. De este modo, Kawabata vivió sus primeros años de adolescencia en compañía del único familiar que quedaba con vida: su abuelo ciego y enfermo.

De los últimos días de vida de su abuelo se conserva, como una de las obras literarias más importantes de Kawabata, el diario que escribió a sus quince años titulado *Diario de un adolescente* (*Jyurokusai no nikki*) escrito en 1914 y publicado once años después. Inspirado en esta experiencia dolorosa con su abuelo, Kawabata escribió el relato *Lugar soleado* (*Hinata*, 1923), reunido en su libro *Historias de la palma de la mano*, en el cual reveló el origen de su impresionante capacidad de observación:

Tras la muerte de mis padres, viví solo con mi abuelo durante casi diez años en una casa en el campo. Mi abuelo era ciego. Años y años se sentó en la misma habitación ante un brasero de carbón, en el mismo rincón, vuelto hacia el este. Cada tanto volvía la cabeza hacia el sur, pero nunca al norte. Una vez que me di cuenta de este hábito suyo de volver la cara sólo en una dirección, me sentí tremendamente perturbado. A veces me sentaba durante un rato largo frente a él observando su rostro, preguntándome si se volvería hacia el norte al menos una vez. Pero mi abuelo volvía la cabeza hacia la derecha cada cinco minutos como una muñeca mecánica, fijando la vista sólo en el sur... Por aquellos días, fijaba la mirada en mi abuelo esperando que se volviera hacia el norte. Como era ciego, podía observarlo fijamente. Y me daba cuenta ahora de que así se había desarrollado mi costumbre de estudiar los rostros. Y que este hábito ya existía en mi vida de hogar, y que no era un vestigio de servilismo. (1972, pp. 20-22).

Sin lugar a dudas, esta conexión entre la muerte y el autor desde tan temprana edad resulta lamentable. No obstante, el haber sido abandonado por sus seres queridos más cercanos y permanecer por casi una década al lado de un abuelo ciego, le permitió desarrollar esa habilidad de la que habla en este fragmento de su relato: la habilidad de observar detenidamente los rostros de los demás. Resulta terrible otorgarle este don a la muerte, sin embargo, de no haber sido por estos hechos trágicos que definieron su vida desde la infancia, muy probablemente Kawabata no habría hallado su manto de invisibilidad.

Es en este aspecto donde a mi parecer, reside la maestría en la descripción sutil y detallada que lo caracterizan. Al no tener seres queridos que “vieran por él”, Kawabata comprendió, como vimos en el fragmento de *Lugar soleado*, que tenía la posibilidad de ubicarse en diferentes ángulos sin ser visto y de este modo, obtener una visión mayor de un ser o de una situación específicos. Dicha cualidad se vio reflejada en un carácter distante, pero al mismo tiempo de una sensibilidad incomparable entre los escritores de su época. Esta sensibilidad, tan aclamada por muchos críticos occidentales, no reside pues, en la capacidad de ubicarse subjetivamente o empáticamente en el lugar de otros, sino, antes bien, de alejarse, de abstraerse de la situación y solo así detallarla en todo su esplendor.

Ciertamente la sensibilidad es una de las características esenciales en la obra literaria de Kawabata, no obstante, emplearla arbitrariamente como único calificativo de su obra podría ser un error. Lo que se ha percibido como “sensible” desde Occidente ha resultado ser, la mayoría de las veces, una interpretación superficial de los símbolos culturales japoneses presentes que los relega a simples adornos exóticos en la obra del autor.

La vida de Yasunari Kawabata atravesó tres épocas de gran importancia para su país, todas definidas dentro del período de modernidad japonés: la era Meiji (1867-1912), que como se vio en el punto anterior representó la apertura definitiva a Occidente; la era Taisho (1912-1926) en la cual se vivenciaron con mayor intensidad las influencias culturales de Occidente, un ejemplo fue la llegada del Jazz a los puertos japoneses, y la era Showa (1926-1989) dividida a su vez en dos épocas, preguerra (antes de 1945) y posguerra (después de 1945), la cual determinó el surgimiento y la caída del militarismo así como el nacimiento de un nuevo Japón. Debido a las experiencias recogidas durante estos tres periodos, determinantes de igual modo para las letras japonesas, resulta incuestionable la influencia de los distintos movimientos artísticos occidentales en la obra de Kawabata.

En su primera etapa de escritor, varios críticos occidentales descubren en la mayoría de sus relatos influencias propias del Modernismo europeo, tales como la casi nula distinción entre sueño y realidad, la presencia del pensamiento de los personajes, e incluso la construcción de la trama o del carácter de un personaje a partir de símbolos propios del psicoanálisis freudiano. Atraído por estas ideas nuevas, tras su graduación en Literatura japonesa de la Universidad imperial de Tokyo en 1924, Kawabata conformó junto con otros escritores la escuela literaria Nueva Sensacionalista o nueva sensorial (*shinkankakuha* 新感覚派⁸), cuyo único fin era hallar lo “nuevo” en cualquier evento rutinario de la vida⁹. Entre los trabajos escritos durante esta época

⁸ 新 *shin*, *atarashi* - nuevo; 感覚 *kankaku* - sentido, sensación, intuición; 派 *ha* - escuela.

⁹ En uno de los artículos que Kawabata publicó durante su juventud en favor de la escuela Nueva Sensacionalista / sensorial se encuentra lo siguiente: “Our eyes burn with desire to know the unknown. Our mutual greetings are expressions of our delight at being able to discuss together whatever is new. If one man says, “Good morning”, and another replies, “Good morning”, it is boring. We have become quite weary of literature that is as unchanging as the sun that comes up from the east today exactly as it did yesterday. It is more interesting if one man says, “The baby monkey walks along suspended from its mother’s belly”, and the other replies, “White herons really have long talons, don’t they?” (Keene, 1984, p. 793).

se destaca su novela tipo crónica *La pandilla de Asakusa* (*Asakusa kurenaidan*, 1929) que, aunque años más adelante fue desdeñada por el escritor, es considerada actualmente como una de las mejores obras literarias japonesas por representar la modernidad a través de la multiplicidad de formas y voces narrativas de sus personajes inmersos en el Tokyo caótico de los 20 (1984, p. 795).

Resulta contundente la influencia de los movimientos literarios y artísticos occidentales en la obra de Kawabata así como en la de otros escritores japoneses. Sin embargo, el error al que hacía referencia en párrafos anteriores a una interpretación superficial de los símbolos culturales presentes en la obra de este autor, reside principalmente en el hecho de analizarla únicamente bajo los parámetros críticos y literarios occidentales. Es cierto que Kawabata fue un ávido lector de literatura rusa y anglosajona, que sintió una gran admiración por Joyce y por Dostoyevski, que realizó traducciones de Chéjov y de Galsworthy y que incluso llegó a leer la Biblia. No obstante, también fue un ávido lector de la literatura tradicional de su país: se sintió inspirado por el Japón de los siglos X y XI de las escritoras Sei Shonagon y Lady Murasaki y tomó de esta última su obra *Los Cuentos de Genji* como su principal inspiración; aspiró a alcanzar mediante su obra literaria la armonía con la naturaleza, el arte, la espiritualidad y la cultura representada en los poemas de los monjes Dogen (1200-1253) y Myoe (1173-1232); admiró e imitó la pureza estética del pasado contemplada igualmente por el monje poeta Ryōkan (1758-1831) y consideró las escrituras clásicas de Oriente, especialmente las escrituras budistas, como las obras supremas de literatura en el mundo (Keene, 1984, p. 807).

Traducción: “Nuestros ojos arden de deseo por conocer lo desconocido. Nuestros saludos son expresiones que disfrutamos pues en ellas podemos discutir cualquier cosa que sea nueva. Si un hombre dice, “Buenos días”, y el otro le responde, “Buenos días”, es aburrido. Ya estamos exhaustos de que la literatura sea igual de predecible al sol que sale hoy por el este exactamente como lo hizo ayer. Es mucho más interesante si un hombre dice, “El bebé mono se desplaza mientras permanece suspendido de la barriga de su madre”, y el otro le responde, “Las garzas blancas tienen patas muy largas, ¿no es cierto?”

Es interesante, por tanto, que muchos críticos occidentales atribuyan ciertos recursos narrativos de la obra de Kawabata únicamente a elementos del modernismo europeo cuando varios de los recursos mencionados anteriormente ya se encontraban en la prosa japonesa desde el siglo X. Pero no debemos culpar a los críticos por analizar la obra de este autor bajo sus propios términos. La realidad es que lo que ha llegado de estas obras a Occidente han sido traducciones en las que se han eliminado casi por completo las ambivalencias y mecanismos propios de la lengua original en las que han sido escritas, sin dejar de lado por supuesto, la plenitud del estilo del escritor. El trabajo de traducción es arduo, sin embargo, no deja de ser una adaptación a la visión cultural del lector. Pero, esto no significa que el panorama de la literatura japonesa deba ser visto como algo oscuro o imposible de entender para nosotros, después de todo fue a través de la lectura de esas mismas traducciones que el jurado del Nobel decidió otorgarle el premio de literatura a Kawabata en 1968, justamente un siglo después de la apertura de Japón a Occidente. La razón por la que se decidió entregarle el premio fue debido a “las afinidades especiales que revelaba su obra literaria con las tradiciones japonesas” (1984, p. 786). Si el jurado del Nobel pudo vislumbrar esta afinidad especial del autor por las tradiciones de su país, seguramente nosotros como lectores podremos intentar ahora, imitando a Kawabata, ubicarnos en otros ángulos para examinar su obra y de ese modo, acercarnos más a la visión que tenía de ella su autor.

En un escrito autobiográfico publicado en 1934, Kawabata mencionó: “I have received the baptism of modern Western literature and I have myself imitated it, but basically I am an oriental, and for fifteen years I have never lost sight of my bearings”¹⁰ (1984, p. 807). Según algunos

¹⁰ “He recibido el bautismo de la literatura moderna occidental y yo mismo la he imitado, pero en esencia soy oriental, y durante quince años jamás he perdido la vista de mis orígenes.” Mi traducción.

críticos, entre ellos Donald Keene, la obra de Kawabata es una muestra de la gran capacidad que tuvo su autor para reunir tanto las sensibilidades de Oriente como las de Occidente.

Probablemente, el aprendizaje de Kawabata de los afluentes culturales extranjeros, como él mismo lo mencionó, no resultó en una perpetua imitación de estos modelos, sino en la afirmación de sus propias tradiciones. Cuesta realmente pensar que siendo Japón un país con una tradición literaria de más de mil años y con una visión filosófica diferente de la misma a la que se poseía en Occidente, fuera a desechar sus propios pilares para adoptar los de otra cultura que venía recientemente. Con respecto a esta sensibilidad percibida por los críticos occidentales, Mishima, en una de las cartas enviadas a Kawabata en 1946 mencionó lo siguiente:

Se habla de la “sensibilidad de Kawabata”, de la “poesía de Kawabata”, y ante estas apreciaciones siempre muestro una sonrisa burlona. Si solo se tratara de poesía o de sensibilidad, podríamos hallarlas igualmente en Hori Tatsuo. Pero yo a usted lo pongo infinitamente por encima, porque en su obra la carne, las sensaciones, el espíritu, el instinto, todo lo que pertenece al dominio físico y espiritual se combina en un sutil acorde mudo, como el cielo azul con las nubes que lo matizan. Y el catalizador de todo esto es, sin duda, el misterio de esta “tristeza” bisbiseante, tan familiar a los japoneses. Sea como fuere, creo realmente que se trata de una literatura única en su género, de la que fórmulas como “una poesía, una sensibilidad perfectamente incorporadas a la obra” no agotan su originalidad: pues es la literatura de un hombre capaz de entrar auténticamente en contacto con la tristeza del “cuerpo”, la belleza del “cuerpo”, es decir con la carne de la divinidad que lo habita. (2004, p. 50).

En este fragmento de la carta, el entonces joven escritor Yukio Mishima nos da pistas de ese acorde mudo entre lo físico y lo espiritual presente en la obra de Kawabata. Ese encuentro entre la carne, las sensaciones, el instinto y lo espiritual presente en sus relatos y novelas tiene referencia en sí a cuatro categorías esenciales de la estética del arte japonés que son: *yugen*, esencia misteriosa o incluso oscura; *mono no aware*, melancolía permanente, o como el mismo Mishima lo dijo “una tristeza bisbiseante familiar al japonés”; *sabi*, la simplicidad refinada y, finalmente, *wabi*, la calma perteneciente a un estado de la mente en perfecto equilibrio (Carriere, 2002, p. 1).

Esta esencia misteriosa, de melancolía, simplicidad y calma que reúnen estas cuatro categorías estéticas se encuentra relacionada con la idea de silencio y con el concepto de vacío propios del budismo zen. En su discurso de aceptación del premio Nobel, Kawabata dedicó gran parte de su contenido a explicar la diferencia que reside entre ese concepto de vacío y de nada provenientes del nihilismo occidental al del vacío propuesto en Oriente por el zen. Mientras que el primero niega los sentidos supuestos de la vida al cuestionar cualquier aspecto que pretenda ubicarse en una posición superior o determinante de la existencia, el discípulo que logra entrar en la nada del zen llega, en palabras de Kawabata, “to a universe of the spirit in which everything communicates freely with everything, transcending bounds, limitless...And the emphasis is less upon reason and argument than upon intuition, immediate feeling.”¹¹

Las obras de Kawabata fueron a su vez descritas como obras llenas de vacío, pero como él mismo lo aclaró en su discurso, no se trataba del vacío propuesto por Occidente sino del vacío presente en un mundo espiritual ilimitado. Efectivamente, Kawabata propone este vacío en sus

¹¹ “...a un universo espiritual en el cual todo se comunica libremente con todo, sin barreras, ilimitado...Y el énfasis no reside en el intelecto o en la razón sino en la intuición, en el sentimiento inmediato.” Mi traducción.

obras al presentar de manera constante los paisajes cambiantes de la naturaleza y al incorporarlos al drama que elabora. Las descripciones de una montaña, de un árbol, o de la vista de un pueblo bajo la nieve, no funcionan como meros adornos o exotismos japoneses, están allí con un propósito: ser un espejo que refleje los dramas íntimos de las vidas de los personajes. No obstante, aunque la mayoría de los personajes de Kawabata se caracterizan por observar en detalle ese mundo natural, lo hacen a través de un velo que les impide captar y entender los mensajes provenientes de éste casi por completo.

Acerca de esta mirada velada el crítico francés Jean Montenot mencionó lo siguiente:

Envisager les choses comme si on les voyait pour la dernière fois, non pas sous l'angle de leur disparition prochaine, mais sous celui de l'annulation du regard lui-même, tel est peut-être le secret d'une oeuvre qui s'est toujours conçue comme un "hymne à la beauté". Kawabata fait de cette "intuition créatrice" qu'est le "regard ultime" la source de tout art : "Si la nature est belle, c'est parce qu'elle se reflète dans mon regard ultime."¹² (2011, pár. 9).

A lo largo de su vida Kawabata intentó hacer un homenaje a sus tradiciones al plasmar la belleza de los paisajes japoneses en su obra. El método que empleó para hacerlo fue, como menciona Montenot, la intuición creadora que resulta de la sensación inmediata ante lo abrumadoramente bello. Esta mirada última hacia el mundo es el resultado de esa tristeza bisbiseante mencionada por Mishima, de esa melancolía percibida por Akutagawa, al saber que la belleza de la naturaleza será eterna, aún después de nuestra muerte.

¹² “Observar las cosas como si las estuviéramos viendo por última vez, pero no desde el ángulo de su próxima desaparición sino bajo aquel de la anulación de la mirada misma, tal podría ser el secreto de una obra que ha sido concebida siempre como un “himno a la belleza”. Kawabata hace de esta “intuición creativa”, que es “la mirada última”, la fuente de todo arte: “Si la naturaleza es bella, es porque se refleja bajo mi última mirada”. Mi traducción.

Cuatro años después de haber recibido el Nobel, Kawabata se suicidó. Existen muchas teorías con respecto a su muerte la cual no deja de ser sorprendente incluso para sus lectores actuales. Decir que un autor que buscó ante todo la armonía entre lo físico y lo espiritual a lo largo de toda su obra decidió quitarse la vida a sus setenta y tres años podría resultar contraproducente. Luego de leer el fragmento de la carta de suicidio de Akutagawa citada al inicio, Kawabata mencionó además, otro caso de suicidio de un amigo pintor. Aunque aclaró su oposición al suicidio, indicó la posibilidad de un significado distinto de la muerte de este último debido a que, al haber sido criado durante su infancia en un templo budista, era posible que el artista tuviera una visión diferente de la misma. A partir de esta anécdota relatada por el autor, no deja uno de pensar en la posibilidad de que su muerte haya tenido algún significado mayor. Probablemente Kawabata recordara entonces el poema de los últimos momentos de vida del monje Dogen:

Cincuenta y cuatro años,

Siguiendo el camino de los cielos

Ahora por encima

Sobrevolando

Haciendo añicos cada barrera

¡Asombroso! Desatar todas las ataduras

Y todavía vivo, hundirse en el Amarillo de las Primaveras.

El mundo de la novela en el que vamos a ingresar en este trabajo es una muestra de ese mundo natural que confluye con el mundo de los humanos. Los personajes son en su mayoría seres atribulados, velados por los dramas cotidianos que les impiden contemplar y comprender

los mensajes provenientes de ese mundo espiritual que los rodea. *El Rumor de la Montaña* ha sido considerada como una de las mejores obras literarias japonesas de posguerra, veamos porqué.

1.4. *El Rumor de la Montaña*

Si existe alguna novela que ponga en cuestión el sentido de la vida a partir de la inminente sensación de muerte que acompaña a la vejez es, sin lugar a dudas, *El Rumor de la Montaña*. El protagonista de la novela es un anciano de sesenta y dos años quien, al escuchar una madrugada el rugido proveniente de la montaña, presiente la llegada de su muerte. La muerte es, efectivamente, uno de los temas principales de la novela. Ésta no se presenta únicamente en el sonido lúgubre de la montaña, solamente entendible para el anciano Shingo, sino también a través de los sueños que el protagonista presenta con sus amigos ahora muertos, en los rasgos de vejez que observa en su esposa y en la decadencia moral de sus dos hijos.

Kawabata publicó *El Rumor de la Montaña* junto a *Mil grullas* en un mismo volumen en 1952, por el cual le fue otorgado el premio de Literatura de la Academia Japonesa. Como novela de posguerra es de esperar que la muerte sea uno de los asuntos a tratar. Hay quienes afirman, por tanto, que el protagonista de *El Rumor de la Montaña*, el anciano Shingo, es un reflejo del espíritu del autor en aquella época. Aunque jamás se involucró demasiado en asuntos políticos, es incuestionable que el paso por aquellos tiempos caóticos tuvo repercusiones que hicieron al autor envejecer prematuramente. Sin embargo, además de la muerte, otro de los temas fundamentales que Kawabata resalta en esta novela es la regeneración de la vida.

A esa sensación inminente de muerte presentida por el anciano se opone la del resurgimiento de los deseos de su pasado. Como se mencionó anteriormente, Kawabata a lo largo de su obra intentó hacer un homenaje a la belleza tradicional japonesa a través de la sensación o sentimiento inmediatos. Uno de los elementos recurrentes empleado en sus novelas es la presencia de una joven de carácter virginal (aunque no necesariamente lo sea) como símbolo de una belleza pura y eterna. En el caso de esta novela, el anciano al observar los presagios de muerte que lo rodean, por los que percibe con mayor intensidad el fracaso en su vida familiar, rememora el deseo de un amor perdido en el pasado. Dicho deseo despierta y cobra forma finalmente en la figura de su amable nuera Kikuko.

Aunque Kawabata afirmó que *El Rumor de la Montaña* había sido no más una prolongación del primer capítulo, sin tema ni modelos de personajes específicos, muchos críticos la ubican en la cúspide de su obra literaria por la delicadeza y atención que el autor dedicó a la construcción de los personajes en esta novela. Todos están dibujados con un esmero que según Keene, resulta inusual en Kawabata al ubicar el centro del drama en la vida familiar y rutinaria de un personaje viejo. Yamamoto Kenkichi escribió: “*The Sound of the Mountain* is not only Kawabata’s masterpiece but stands at the very summit of postwar Japanese literature”¹³. A este comentario del crítico japonés, Keene agregó: “It combines to a rare degree the lyrical, poetical evocativeness of Kawabata’s style with an irresistibly affecting story.”¹⁴ (Keene, 1984, p. 832).

Este mundo irresistiblemente conmovedor perteneciente al drama de los personajes converge “como en un acorde mudo entre el cielo y las nubes que lo matizan” con el mundo de la

¹³ “*El rumor de la Montaña* no es solo la obra maestra de Kawabata sino que además se ubica en la cima misma de la literatura japonesa de posguerra.” Mi traducción.

¹⁴ “Combina en un raro grado lo lírico y lo poético del estilo evocativo de Kawabata con una irresistiblemente historia conmovedora”. Mi traducción.

naturaleza. La montaña es claramente, uno de los elementos naturales que revelan los miedos que residen en el corazón del personaje. Las apariciones de árboles, animales, cambios de estaciones y eventos que podríamos catalogar de carácter sobrenatural en la novela cumplen un papel determinante en la revelación de los sentimientos y sensaciones de aquellos que los observan. La naturaleza deja de ser un adorno del paisaje y se convierte en la protagonista “oculta” que presenta lo que temen e incluso desconocen de sí mismos los personajes.

1.5. La naturaleza como espejo sagrado de la realidad

Aquella esencia del arte japonés compuesta de misterio, melancolía, simpleza refinada y de calma se presenta de manera ineludible en el acorde casi imperceptible entre el mundo humano y el mundo natural que presenta *El Rumor de la Montaña*. El drama de la novela, que gira en torno a la vida y percepciones del mundo que posee un anciano de sesenta y dos años, se refleja, en un espectro más amplio, en las apariciones y transformaciones de la naturaleza. He aquí un ejemplo:

La luna estaba en llamas. Por lo menos eso le pareció. Las nubes que la rodeaban le recordaron las hogueras de una pintura, o el espíritu de un zorro. Tenían forma de espiral, retorcidas. Y al mismo tiempo, al igual que la luna, eran frías y de un blanco desleído. Shingo sintió que el otoño se abalanzaba sobre él... sintió un escalofrío y añoranza por algo de ternura. Como si un momento crucial hubiera venido para forzarlo a tomar una decisión sobre su vida. (2015, p. 60).

Este fragmento, que forma parte del final del capítulo *Hoguera de nubes*, nos recuerda el vacío con el cual fue descrita la obra literaria de Kawabata. Ese vacío proveniente del zen en el que no existen barreras que limiten la libre comunicación entre los distintos elementos que componen el mundo, se presenta claramente en este fragmento al vincular una percepción del

protagonista sobre una visión de la naturaleza. En este caso la luna rodeada de nubes es relacionada por el anciano con su necesidad de afecto y la sensación inmediata de un cambio necesario en su vida. En el fragmento se presentan distintos elementos naturales como la luna y las nubes que se entrecruzan con otros elementos o símbolos de carácter tradicional japonés: el espíritu del zorro y la llegada del otoño, estación que se vincula en la novela a la muerte. Así, se expone la relación complementaria entre vida y muerte que compone el núcleo de la novela.

Cuando mencioné al inicio de esta última parte la relación “casi imperceptible” entre el mundo de la naturaleza y el humano presente en la novela, me refería principalmente a la posible interpretación que como lectores occidentales, podemos tener de la misma. Es posible que al leer el fragmento anterior pasemos por alto algunos elementos propios de la cultura tradicional japonesa ubicados intencionalmente por el autor a fin de otorgar un sentido y significado más profundos al conflicto interno del personaje. Esta es una de las razones por las que Kawabata ha sido admirado en Occidente por su “sensibilidad” al presentar una afinidad especial con las tradiciones de su país. Sin embargo, esta “afinidad” ha sido comprendida en raras ocasiones.

Es cierto que en Occidente existen perspectivas variadas sobre la naturaleza y puede que la más común sea el estar alejados de ella. Para Japón, que como vimos en la primera parte de este capítulo uno de los pilares de su literatura es su cosmovisión principalmente budista y shintoísta, la naturaleza en sus distintas formas es venerada puesto que sus transformaciones son consideradas manifestaciones del mundo espiritual que los rodea. Es por esta razón que la presencia de la naturaleza en la novela *El Rumor de la Montaña* no debe leerse solamente como una muestra de la sensibilidad del escritor por la belleza tradicional de su país sino, además, como una intervención consciente del mundo natural espiritual sobre el humano.

La novela está compuesta por dieciséis capítulos cuyos títulos se relacionan con un acontecimiento natural vinculado directamente a los sucesos de la vida del protagonista: “Hoguera de nubes”, “En medio de la lluvia”, “El huevo de la serpiente”, “Peces otoñales”, son algunos ejemplos. De este modo, los eventos naturales de la novela toman un papel protagonista no solo al revelar los miedos y deseos internos del anciano, sino también al transmitirle en dichas presencias los mensajes del mundo espiritual que lo rodea.

A fin de analizar y de comprender los sentidos que pueden expresar los elementos de la naturaleza en la novela es de gran importancia tener en cuenta que esta obra pertenece a la literatura de posguerra. Aunque los hechos y las palabras de Kawabata nunca demostraron en mayor medida un interés por los asuntos políticos de su país, en varias entrevistas presentadas durante la época se revela el abatimiento que sufrió el autor tras la derrota de Japón en la Segunda Guerra. En algunas, el autor incluso manifiesta claramente su decisión de consagrar el resto de su obra a rendir homenaje a las tradiciones de su país (1984, p. 825). Es por esto que, aunque la guerra en *El Rumor de la Montaña* pareciera ser un asunto sin trascendencia, es en realidad a través de este elemento que el autor presenta el contraste que encierra el drama de la novela: el encuentro entre un Japón tradicional y uno en transición que se abre a las influencias de Occidente.

El anciano Shingo puede ser, desde este punto de vista, una representación del viejo Japón que presiente su muerte. La naturaleza en la novela contrasta los elementos simbólicos propios del shinto y del zen con el fracaso de la vida familiar y la muerte inminente relacionados con esa tristeza extendida en Japón tras la derrota. Es por esta razón que el papel que cumple la naturaleza en la novela debe ser comprendido desde dos puntos de vista: primero, desde aquel proveniente de los principios religiosos de la cultura tradicional japonesa —sintoísmo y budismo

zen— los cuales establecen relaciones íntimas entre los distintos elementos del cosmos, y segundo, desde el encuentro de dos culturas y de dos pensamientos, al parecer dispares, expuesto en la novela como el desarraigo del individuo japonés de su relación primordial con el mundo natural que lo rodea.

Una muestra de lo anterior es el escenario en el que se desarrolla la novela. La vida de Shingo presenta un claro contraste entre su lugar de trabajo ubicado en Tokyo, ciudad en auge de modernización y de industrialización, con su hogar ubicado en Kamakura, un pueblo cercano a la ciudad, en cuya casa tradicional convive con su familia y con la naturaleza. Ante el llamado que le hace la montaña al iniciar la novela, el viejo comienza a sentir con mayor intensidad la presión de los problemas de sus dos hijos: su hija ha llegado con sus dos niñas pequeñas recién separada de un marido incompetente y drogadicto y, su hijo, quien vive desde un principio en la casa de sus padres junto a su esposa, sostiene una relación con una mujer de la ciudad con la cual espera un hijo. Shingo se da cuenta de que su hijo ha amenazado a la mujer para que aborte al niño pero ella, siendo viuda de guerra y temiendo quedarse sola y sin familia, insiste en tener el bebé por su cuenta. Kikuko, la esposa de su hijo, por otro lado, al darse cuenta de la relación que tiene su esposo con otra mujer decide abortar el niño que espera. A todo lo anterior se le suma la distancia que ha ido creciendo con el paso de los años entre el anciano y su esposa, una distancia que, según el narrador, no disminuye ya ni siquiera en el invierno. Es cierto que todo esto puede resultar bastante dramático, sin embargo, Kawabata relata todas estas problemáticas de manera tan sutil que incluso los lectores llegamos a percibir el mundo de la novela como posible e incluso normal.

Estas relaciones con su familia contrastan con la relación que el anciano sostiene con su nuera Kikuko, una mujer joven, respetuosa y amable, que como se mencionó anteriormente, despierta

en el anciano los deseos del pasado. De este modo, Kawabata presenta en su novela *El Rumor de la Montaña* el contraste entre un Japón moderno que acepta las influencias extranjeras y un Japón tradicional agonizante, representado en esencia por el hogar de Shingo en el que todavía se perciben débilmente los mensajes de la naturaleza.

Pero, antes de lanzarnos a interpretar estos mensajes considero necesario que reconozcamos en primer lugar bajo qué concepciones hemos trazado nosotros como lectores occidentales, los lazos que nos unen con la naturaleza. Para ello, en el siguiente capítulo realizaremos un viaje al pasado que nos revele el origen de dichos lazos establecidos en Occidente y de esta forma, descubrir en qué punto dicha unión se separó de los lazos trazados en Oriente. Sólo así, es posible que podamos hallar un punto de encuentro entre dichas concepciones y, al hacerlo, acercarnos realmente a los sentidos que propone Kawabata de la naturaleza en su novela.

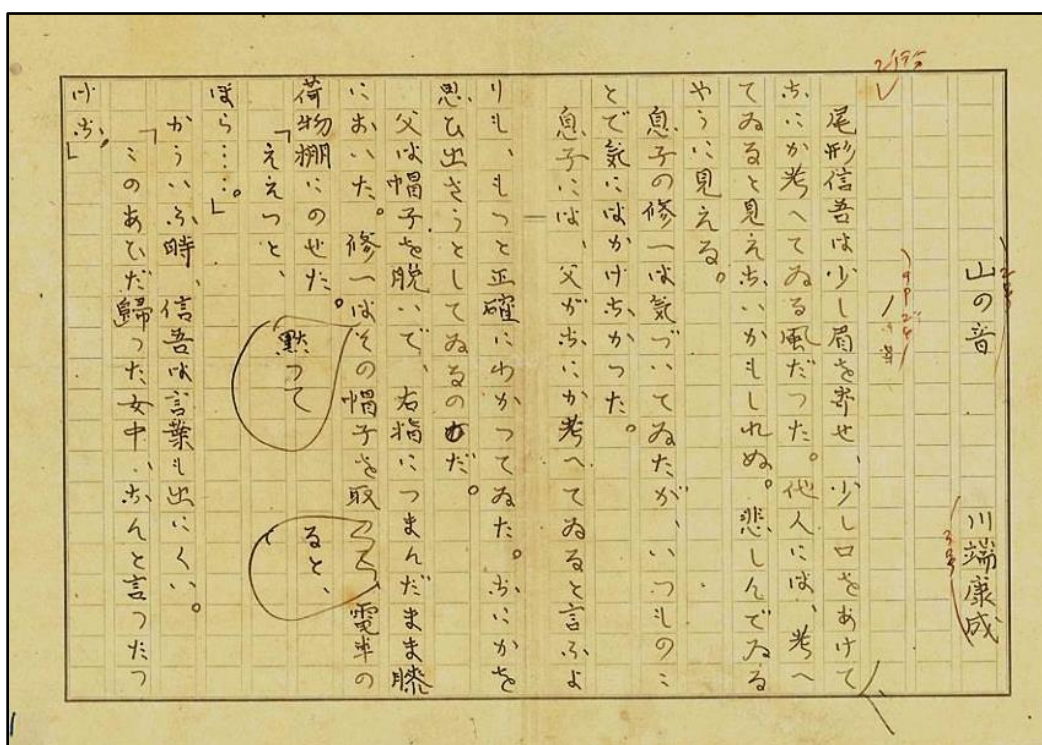


Figura 2

CAPÍTULO 2

Un (des)encuentro natural entre Oriente y Occidente

“And what is it, the heart?”

It is the sound of the pine breeze in the ink painting.”

Ikkyū (1394-1481)

Antes de comenzar a analizar el papel que cumple la naturaleza dentro de la novela *El Rumor de la Montaña* es necesario que nos planteemos la siguiente pregunta: ¿Qué es la naturaleza? Y debo decir que ante un interrogante como este, de muy posible respuesta compleja, intentaré dar inicialmente la más sencilla posible, al menos para tener un punto de partida. La naturaleza — podríamos decir— es todo aquello que no ha sido creado por el ser humano. Parece simple la respuesta y, sin embargo, en ella quedan abiertas muchas posibilidades de interpretación.

¿Qué es lo que no ha sido creado por el ser humano? y ¿cuál es la relación que hemos establecido con ello? La riqueza de concepciones e interpretaciones con respecto a la naturaleza ha sido delimitada desde sus inicios por muchos siglos y kilómetros de distancia. El propósito de este capítulo es, por tanto, el de presentar aquellas concepciones que separaron en algún punto histórico y mental a Oriente de Occidente a fin de comprenderlas y de buscar un posible encuentro entre ellas. Es probable que una vez logrado este objetivo podamos intentar como lectores occidentales acercarnos a la visión de naturaleza que propone en su novela el autor.

I

Ante las preguntas propuestas en la introducción de este capítulo lo más probable es que nos demos cuenta de que la naturaleza no solamente está comprendida en los árboles o en las montañas que observamos a diario —aún si vivimos en la ciudad—, sino, además, en el universo entero. El origen de la relación que hemos entablado con dicho universo lo podemos encontrar en la mitología, ya que en ésta, más que en cualquier otra fuente histórica, podemos descubrir la relación sostenida antaño entre el ser humano y el mundo natural que lo rodeaba a través de la conexión establecida entre él y sus dioses. Ahora consideramos a esos seres divinos como un producto de la mente del individuo, sin embargo, para el ser humano arcaico los dioses habían tenido un inicio anterior a él y eran ellos los creadores de su mundo conocido y por conocer.

La verdad es que en la actualidad no hemos perdido del todo esa conexión divina con el mundo; aquellas percepciones sagradas de la realidad han quedado guardadas a modo de símbolos, denominados por Jung como arquetipos, que continúan ejerciendo una gran influencia desde lo más profundo de nuestro inconsciente en la visión que tenemos del universo. Por ello, es necesario que realicemos a partir de ahora un viaje en el tiempo para remitirnos a los orígenes de algunas de las concepciones que se han formado frente a la naturaleza, representadas en la relación que establecimos con nuestros dioses en otro momento.

Comencemos este viaje con un relato encontrado en el texto indio Brihadaranyaka Upanishad que data del año 700 a.C:

En el principio este universo no era sino el Yo en la forma de un hombre. Miró a su alrededor y no vio nada excepto a sí mismo. Por tanto, su primer grito fue “¡Soy yo!”, y así surgió el concepto “yo”. (Esta es la razón por la que, incluso hoy,

cuando nos llaman, primero contestamos: “¡Soy yo!” y después damos el otro nombre que tenemos....)

Entonces tuvo miedo. (Esa es la razón por la que el que esté solo tiene miedo.) Se dijo: “Como no hay nada aquí excepto yo mismo, ¿de qué tengo que temer?” Y el miedo desapareció. (Pues ¿de qué podría tener miedo? El miedo sólo se refiere a un segundo.)

Sin embargo, seguía sin sentir placer (por eso, no sentimos placer cuando estamos solos) y deseaba a un segundo. Era tan grande como un hombre y una mujer abrazados. Este Yo se dividió a sí mismo en dos partes y así fueron un hombre y una mujer. (Por tanto, como afirma el sabio Yajnavalkya, este cuerpo, por sí mismo, es como la mitad de un guisante partido. Esa es la razón por la que, en verdad, este espacio lo llena la mujer.)

El hombre abrazó a la mujer y así surgió la humanidad. Sin embargo, ella reflexionó: “¿Cómo puede él unirse conmigo, que he surgido de él? ¡Me ocultaré!” Se convirtió en una vaca, él en un toro y así se unió con ella, y así surgió el ganado. Ella se convirtió en una yegua, él en un semental; ella en una burra, él en un burro y se unió con ella, y así surgieron los animales de pezuña dura. Ella se convirtió en una cabra, él en un macho cabrío; ella en una oveja, él en un carnero y se unió con ella, y así surgieron las cabras y ovejas. De esta forma, él produjo todos los pares de cosas hasta las hormigas. Entonces pensó: “De hecho, yo soy creación, porque he creado todo esto”. Así surgió el concepto “creación” (sánscrito *srstih* “lo que se emana”).

En efecto, el que comprenda esto se convierte, él mismo, en creador en esta creación. (Campbell, 1999, pp. 24,25).

En este texto indio antiguo se puede observar claramente que es el mismo dios quien, estando inicialmente solo, decide dividirse y procede a dar origen a todo lo que existe. Ahora comparemos este relato con uno que nos resulte más familiar. Sin lugar a dudas, el relato de la creación expuesto en los dos primeros capítulos del Génesis es uno de los relatos de origen más conocidos en Occidente. Recordémoslo:

En el principio Dios creó los cielos y la tierra. Ahora bien, resultaba que la tierra se hallaba sin forma y desierta y había oscuridad sobre la superficie de la profundidad acuosa; y la fuerza activa de Dios se movía de un lado a otro sobre la superficie de las aguas. *Y Dios procedió a decir: “Llegue a haber luz”. Entonces llegó a haber luz. Después de eso Dios vio que la luz era buena, y efectuó Dios una división entre la luz y la oscuridad.*¹⁵ Y Dios empezó a llamar a la luz Día, pero a la oscuridad llamó Noche... Génesis (1: 1-5).

En los dos primeros capítulos del Génesis no solo se muestra cómo este dios omnipotente empleó la palabra para darle forma a su deseo de crear el universo, sino también que “tomó polvo del suelo” para hacer al primer hombre a su imagen y semejanza. En este relato además, se presenta un caso de androginia en parte similar al relato indio, ya que en éste el primer hombre es inducido al sueño y entonces, la mujer es creada a partir de una pieza de su cuerpo.

La principal diferencia que reside entre estos relatos es que en el relato indio del origen del universo y de las distintas formas de vida, todo lo que existe, incluido el ser humano, es una

¹⁵ La cursiva es mía.

emanación del dios mismo. La palabra sánscrita para creación *srstih* —“lo que se emana”— determina de manera visible la distancia entre la concepción de naturaleza de Oriente y de Occidente: mientras que para Oriente la naturaleza es una emanación del dios, es decir, que continúa siendo una parte de él y, por tanto, igualmente divina, para la tradición cristiana occidental la naturaleza es más bien una representación del poder superior del dios pero que, al mismo tiempo, no surge de su ser sino de su deseo materializado en el exterior. En la versión india es el dios quien se divide y de sus distintas partes da origen a todas las formas de vida, incluido el ser humano, mientras que en la versión cristiana, Dios y hombre han sido distintos y han estado separados desde un principio. Por ello, Campbell en su libro *Las máscaras de dios: Mitología oriental* menciona que aunque Dios haya modelado al hombre a su propia imagen y le haya inspirado en el rostro el aliento de vida, el ser de este, su yo —a diferencia del hombre oriental— no es el de Dios, no es uno con el universo. (1999, p. 25).

Este principio de unidad que expone el relato indio del Brihadaranyaka Upanishad es la gran raíz de todo el pensamiento filosófico y religioso oriental. Los conceptos “nada” del budismo indio, “tao” del taoísmo y “camino” del shinto tienen como base este mismo principio. De momento es necesario que entendamos el concepto de la nada como una fuente de energía absoluta, divina, autoconsciente, y a la vez inconsciente, de la que ha surgido el universo entero (González, 2000, p.87). Más adelante intentaré aclarar las posibles dudas que puedan surgir al respecto. Un ejemplo de ese principio de unidad creadora se presenta en el *Kojiki: antiguos relatos de Japón* (s. VIII). Veamos:

He aquí que al comienzo, cuando el universo se había empezado a condensar, no existía ni fuerza vital, ni forma: tampoco había nada que pudiera ser llamado

por su nombre, ni movimiento alguno que pudiera ser percibido, ni nadie que pudiera conocer el aspecto de las cosas.

Pero cuando el Cielo y la Tierra se separaron por primera vez, hubo tres deidades que se convirtieron en el origen de la creación. Y, al dividirse el Principio Masculino y el Femenino, los dos Espíritus llegaron a ser las primeras divinidades creadoras...

Más adelante se lee lo siguiente:

Luego, cuando la Tierra aún no se había solidificado por ser todavía joven y se asemejaba a una superficie de aceite flotante y a la deriva como una medusa, surgió una fuerza vital la cual, como si se tratara de un brote de juncos que crece en un pantano, acabó convirtiéndose en el dios Umashi-ashi-kabi-hikoji-no-kami y después en el dios Ame-no-toko-tachi-no-kami. Estas dos deidades nacieron independientes y sin jamás mostrar su forma. (2008, p. 53).

Los dos textos más antiguos que recogen los relatos míticos del shinto japonés, el *Kojiki* y el *Nihonshoki*, se originaron debido a necesidades de carácter político. Japón, que como se mencionó en el primer capítulo de este trabajo, recibió durante muchos años una gran influencia de la civilización china, comenzó a buscar en el siglo VIII una independencia social, cultural y política que lo definiera como nación. Ambos textos, considerados ahora como los primeros de la literatura japonesa, surgen a partir de esas necesidades. Es indispensable, por ello, tener presente que ambos escritos, en específico el *Kojiki*, del cual se está extrayendo el relato de origen previamente citado, fueron escritos por pedido del emperador del siglo VIII, momento histórico en el cual el shinto ya había recibido gran influencia del budismo, taoísmo y confucianismo provenientes de China desde el siglo V.

En el principio no existía ni fuerza vital, nada “ni nadie que pudiera conocer el aspecto de las cosas”. En esta primera parte del fragmento citado del *Kojiki* se puede encontrar de manera precisa la influencia del principio budista de la nada absoluta y originaria. Una “nada” de la que surge “como si se tratara de un brote de juncos que crece en un pantano” el primer grupo de dioses. A continuación el *Kojiki* presenta un alumbramiento y muerte casi infinita de *kami* (espíritus - divinidades), aunque emplear el término muerte tal vez no sea lo más apropiado, pues se menciona que nacen dioses que luego “desaparecen” para dar lugar a otras divinidades hasta el infinito. De esas transformaciones finalmente surgen los dos principios que conforman la naturaleza: los principios masculino y femenino, representados en la pareja de dioses Izanagi e Izanami, responsables de la creación de las islas niponas y de las principales deidades de la naturaleza.

El relato de la unidad primordial y su posterior división en los dos principios que constituyen la existencia, masculino y femenino, proviene de los conceptos *yin* y *yang* del taoísmo. En el principio, cuenta el *Tao Te Ching*, solo existía el Uno. El Uno, representado por la perfección del círculo en eterno movimiento (espiral), se dividió en el *yang* (claro, masculino, activo, caliente, seco, benéfico y positivo) y en *yin* (oscuro, femenino, pasivo, frío, húmedo, maligno y negativo), cada uno ocupando una mitad del círculo y, juntos complementados, dieron origen a “los diez mil seres” del universo. Ambos principios están presentes en todas las cosas y no se les puede juzgar moralmente como buenos o malos. Conforman el principio inmanente y trascendente de la naturaleza; son su esencia y a la vez su propio misterio (1999, p. 41).

De este principio de unidad descrito en la nada budista, en el Uno o tao taoísta y en ese vacío primario del shinto observado en el fragmento del *Kojiki*, nace el siguiente pilar de la filosofía de Oriente: el principio de mutabilidad. “—Todas las cosas visibles, todos los fenómenos son

vacuidad, y toda vacuidad es forma, cosa visible o fenómeno— lo cual significa que todos los fenómenos carecen de sustancialidad o de realidad, y todo lo que carece de sustancialidad es puro fenómeno, mera apariencia” (González, 2000, p. 54). Si todo es vacuidad y apariencia, no existe nada fijo o estable en el universo. Como muestra el *Kojiki* ni siquiera los dioses tienen existencias eternas; nacen y se transforman en otras divinidades acorde a las infinitas transformaciones que tienen lugar en el universo. El tao también se transforma y se compone de los dos principios que a su vez dan origen a todo lo existente. El ser humano, como parte de esa naturaleza eternamente cambiante, también es apariencia.

Recordemos: “En el principio este universo no era sino el Yo en la forma de un hombre”, menciona el relato indio sobre el origen del universo citado previamente. Luego el dios “miró a su alrededor y no vio nada excepto a sí mismo. Por tanto, su primer grito fue “¡Soy yo!”, y así surgió el concepto “yo¹⁶.” Como se encontró solo sintió miedo inicialmente, pero luego cavilando en que, sin haber un segundo no debía sentir miedo, el miedo desapareció. “Sin embargo, seguía sin sentir placer y deseaba a un segundo.” Para el budismo indio el principio de mutabilidad es el origen del dolor y del sufrimiento. El ser humano al darse cuenta de la impermanencia de las cosas y de su propia apariencia, sufre por su deseo de trascendencia, es decir, por su incapacidad de sobreponerse a las “imposiciones” del universo. Probablemente el lector habrá leído o escuchado alguna vez que para el budismo toda la vida es sufrimiento y que hemos venido a sufrir al mundo. Si tomamos a la ligera estas palabras seguramente llegaremos a considerar el budismo como una religión trágica que elimina todo rastro de esperanza en sus creyentes. En realidad, lo que propone es que la causa de este sufrimiento es la ilusión o *māyā*

¹⁶ La cursiva es mía.

causada por el ego, el cual expresa su sufrimiento en la búsqueda inagotable del placer y de la felicidad.

Volvamos nuevamente al relato. En el fragmento que presenté en el párrafo anterior se alcanzan a distinguir dos “yo”. El primero se encuentra escrito con mayúscula inicial: “*Yo*”, mientras que el segundo no. “En el principio este universo no era sino el *Yo* en la forma de un hombre”. ¿Qué quiere decir esto y por qué esa diferencia de yoes? Ese yo inicial escrito en mayúscula hace referencia a la divinidad, a la forma pura del dios. Sin embargo, una vez él se llamó a sí mismo, nació el concepto de “yo” y junto con éste el temor y la libido. Ese concepto de “yo” que surge cuando el dios determina para sí una identidad, es el ego que sufre por la ilusión colmada de miedo en su infructuosa búsqueda de placer. Como vimos anteriormente, según el relato el ser humano en Oriente no solo nace del dios sino que es una parte viva de él, por lo tanto, al igual que el dios creador y creado conserva dos yoes: el que conforma el mundo de las apariencias y de la ilusión, y otro *Yo*, auténtico y divino.

Debido a que para Oriente la ilusión de este mundo es percibida por la mente, es necesario volver a la mente misma a fin de disolver ése yo ilusorio colmado de dolor y de sufrimiento. Hoy se conoce que no solamente los sabios de la India realizaban prácticas meditativas, también en China, hacia los siglos IV y III a.C, existieron escuelas de quietismo que buscaban elevar con sus prácticas el “arte de la mente”. Se consideraba que el gobernante de la mente era un *shen*, una divinidad que solo moraría donde todo estuviera adornado y limpio (1999, p. 41). En el budismo indio se habla de un estado búdico o de iluminación alcanzado únicamente a través de la disolución del yo. Un ejemplo de este estado iluminado lo encontramos en la maravillosa historia del príncipe Gautama que llegó a ser Buda.

Cuenta Campbell en su libro *Las máscaras de Dios: Mitología Oriental* que después de muchas vidas de haber disuelto en su mente el concepto de “yo”, el Bendito, acompañado de su propia decisión y con la mente fija en su objetivo se dirigió hacia el árbol *Bodhi* (“iluminación”) a fin de alcanzar la suprema y absoluta sabiduría. Una vez sentado en el lugar propicio se le apareció el gran Señor de la Ilusión, el dios Mara. Primero se presentó ante él con la figura del Eros y convocó a sus hijos: la Confusión mental, la Alegría y el Orgullo, y a sus hijas, la Pasión, el Placer y el Anhelo para hacerlo volver a su vida anterior de riqueza, pero nada de esto funcionó. A continuación, el dios tomó su forma del Rey de la Muerte y convocó a un ejército innumerable de demonios para atacar al Bendito pero éste tampoco se inmutó en esta segunda ocasión, pues al no existir un “yo” tampoco existía un “otro” que pudiera hacerle daño. Finalmente, una voz desde el cielo convenció al dios Mara de que desistiera en sus intentos, tras lo cual el Bendito alcanzó el *nirvana* o iluminación. (1999, pp. 30-36).

El ejemplo de Buda no es el único que existe en Oriente como modelo a seguir hacia la Iluminación. También existieron otros sabios, de otras corrientes filosófico-religiosas, como por ejemplo, Chuang-Tzu y Lao-Tzu que se lograron conectar con el Uno, es decir, con su Yo divino. El caso más similar que podemos tener en Occidente de un ser iluminado es el de Jesús. Sin embargo, la historia del Maestro dista mucho de la de sus compañeros de Extremo Oriente. En primer lugar, según el relato bíblico Jesús no era un hombre corriente; era el hijo de Dios y, en segundo lugar, aunque había nacido como hombre, había descendido a la Tierra para llevar a cabo una función divina, es decir, ya era consciente de su cometido. A diferencia de Jesús, los sabios de Oriente habían sido en un inicio individuos llenos de las pasiones, deseos y temores del

hombre común¹⁷. Sus estados iluminados demuestran, por tanto, al creyente oriental que sus casos no son privilegiados o aislados, sino, por el contrario, que la iluminación corresponde a un estado espiritual inherente a todos. Y claro, no podría ser de otro modo pues si en todos reside una parte de la divinidad, Buda podemos ser todos.

La disolución de ese yo ilusorio es a lo que el budismo ha denominado “vacío”. Únicamente una mente vaciada de sus temores y de la presión incesante por alcanzar el placer y la felicidad es capaz de conectarse con su Yo divino. Ese yo interior y real es la nada absoluta de la que se habló anteriormente. Es la conexión con la fuente originaria y divina; es el dios o fuerza vital del cual fue emanada la naturaleza y, como parte de ella, el ser humano. El vacío sería entonces “el lugar donde el ser y la nada se asocian y se unen, queda superada toda relatividad y oposición y donde se refleja la auténtica realidad de los seres” (González, 2000, p. 87). Es necesario agregar que este “vacío” no se refiere precisamente a un lugar físico, no se trata de que el ser al alcanzar la iluminación se evapore o se diluya finalmente con la nada del universo. No. En la historia del príncipe Gautama, después convertido en Buda, se cuenta que tras su iluminación vivió otro medio siglo más en medio de este mundo de ilusión “viendo la dualidad y sabiéndola engañosa, enseñando compasivamente lo que no puede ser enseñado a otros que realmente no eran otros” (1999, p. 36).

“El que carece de deseos, menciona *el Tao Te Ching*, puede distinguir las esencias secretas. Sin desprendernos del deseo, sólo vemos reflejos”. Como podemos observar en esta cita la nada

¹⁷ En este punto es necesario mencionar que se está haciendo una lectura y un análisis literal de Jesús como “hijo de Dios”, tal y como se menciona en la Biblia. Sin embargo, si se tiene en cuenta el relato como una fuente mitológica, se podría analizar el sentido simbólico de dicha expresión. Probablemente no se trate literalmente del hijo de un Dios pero sí de un hombre que ha sido elegido para realizar una misión; un individuo que, al igual que los maestros de Oriente, alcanzó la iluminación. “Después que Jesús fue bautizado, inmediatamente salió del agua; y ¡mire!, los cielos se abrieron, y él vio descender como paloma el espíritu de Dios que venía sobre él. ¡Mire! También hubo una voz desde los cielos que decía: “Este es mi Hijo, el amado, a quien he aprobado”. Mateo (3: 16,17).

y el vacío no han sido conceptos exclusivos del budismo. La unión con el Uno supremo expresada por los sabios taoístas y la noción de “camino” del shinto son muestra de ello. Es necesario mencionar en este punto que el concepto de camino apropiado por el Sintoísmo en Japón proviene en esencia del concepto de camino expresado por Lao-Tzu como el símbolo de la “Nada absoluta”, de lo “Grande” y lo “Primero”.

Campbell nos cuenta en el octavo capítulo de su libro, dedicado a la mitología japonesa, que en una entrevista realizada a un sacerdote sintoísta en la cual se le preguntó por su ideología, la respuesta que dio fue en gran medida sorprendente: “No tenemos ideología. Nosotros danzamos.” (1999, p. 522). En efecto, el Sintoísmo más que un sistema religioso organizado ha sido desde sus orígenes un conjunto de prácticas y rituales adecuados al variante contexto social, cultural y geográfico de sus practicantes. Debido a lo anterior, su mitología no estuvo organizada en textos sagrados sino hasta el siglo VIII en el *Kojiki*, que como ya se aclaró, fue escrito por pedido del emperador principalmente con fines políticos en lugar de religiosos. El filósofo y crítico japonés Hitoshi Oshima en su libro *El pensamiento japonés*, citado por González, afirma que sin la introducción de las corrientes ideológicas aportadas por las religiones tradicionales, “el pensamiento japonés se hubiera quedado siempre en su estado primitivo, y la mentalidad japonesa mítica no se hubiera profundizado ni estilizado” (2000, p. 91). Acorde a la respuesta del sacerdote mencionada al inicio de este párrafo, el Sintoísmo ha resultado ser con el paso de los siglos la estilización de la mentalidad primitiva y mítica en una danza entre el ser y la naturaleza.

Si el Sintoísmo fluye como una suave danza, no puede haber entonces códigos morales rígidos. En el shinto no existe la idea de pecado como la que se presenta por ejemplo en el cristianismo, un pecado que ha sido heredado por la pareja original y debido al cual sus descendientes estamos condenados a pagar con el dolor y la muerte. La idea principal que

sugiere el shinto al seguir el camino de los dioses es la de mantener el corazón puro, tal y como es originalmente. Como vimos en el relato registrado en el *Kojiki*, los *kami* (神), mejor traducido como espíritus o divinidades del Sintoísmo, son emanaciones de una nada vital y absoluta. Esa nada emanó a los primeros espíritus, los cuales siguieron transformándose hasta dar lugar a todas las divinidades que conforman la naturaleza. El Sintoísmo no es ni ha sido, por tanto, una serie de creencias basada en conceptos abstractos; los espíritus, tanto celestiales como terrenales, son realidades antropomorfizadas, que toman con frecuencia representaciones de animales y de cuyo linaje proviene también el ser humano.

En el Sintoísmo todo lo que “sobresale” por encima del nivel ordinario humano, todo cuanto manifiesta una fuerza, sea para bien o para mal, es considerado digno de pertenecer al camino de los dioses o entra en la categoría de deidad. El sol, la luna, las estrellas, las montañas y demás fenómenos naturales, animales, seres humanos, agraciados con algún privilegio, pertenecen al inmenso panteón sintoico y tienen asignado su papel correspondiente en el camino de los dioses. (2000, p. 48).

Al provenir del linaje de los dioses, el ser humano tiene un papel activo en ese camino divino. En la mitología griega, para dar otro ejemplo de Occidente, encontramos casos en los que las líneas humanas y divinas confluyen repetidas veces, sin embargo, al igual que en el caso del Génesis, el ser humano y los dioses están claramente separados, al ser los primeros de una “naturaleza” diferente y por tanto, inferiores a los últimos¹⁸. El shinto, por el contrario, presenta

¹⁸ Para no dejar inconclusa esta aproximación que hago a la cultura griega considero necesario remitirme al origen del ser humano que se plantea en el famoso diálogo registrado en *El banquete* de Platón. Mientras los sabios dialogan sobre el Eros, Aristófanes menciona los inicios del ser humano: eran tres los sexos existentes, no dos, sino que había un tercero que participaba de ambos, el ser andrógino. Los humanos eran redondos, con dos rostros que miraban en direcciones opuestas y con ocho extremidades. A pesar de que en la descripción que da Aristófanes de

al ser humano como un elemento pleno de dicho camino. Por un lado, se le ofrece la posibilidad de ocupar un puesto entre los dioses y segundo, mantiene a lo largo de su existencia una intimidad y familiaridad con los espíritus presentes en el mundo de la naturaleza. De este modo, la naturaleza viva y divina es para el shinto el vacío propuesto por el budismo: el lugar de encuentro entre el ser humano y las fuerzas vitales y sagradas que lo rodean y lo complementan (2000, p. 48).

La llegada del budismo a Japón en el siglo VI no solo representó un aporte espiritual a la nación, sino también uno de carácter social, cultural y político. Uno de los factores que hizo que éste fuera aceptado y asimilado con relativa facilidad en Japón, fue por su ideología flexible, emocional e irracional centrada en el individuo. El objetivo principal del budismo de liberar al ser del engaño de su yo ilusorio para entrar en contacto con su yo interior y divino, no iba en contra de las prácticas sintoistas de mantener el corazón puro a fin de seguir el camino de los espíritus. Sin embargo, como vimos en el primer capítulo, Japón no se ha caracterizado por copiar con exactitud las influencias extranjeras; en el caso del budismo adoptó únicamente su sentido práctico y soteriológico, que finalmente resultó en las dos ramas principales presentes hasta hoy: el *tariki* y el *jiriki*. El *tariki* expresa el sentido de salvación a través de la fe en otro, generalmente en Amida, como se le conoce a Buda en Japón¹⁹. La segunda rama, el *jiriki*, no cree que la salvación esté en otro sino únicamente en sí mismo. A esta rama pertenece el budismo zen, cuyo modelo de introspección fue seguido fielmente por los samurái.

estos seres primordiales se encuentra una clara correlación entre el ser y el universo a modo de microcosmos (el sexo masculino correspondía al Sol, el femenino a la Tierra y el andrógino a la Luna por participar ésta tanto del Sol como de la Tierra), estos humanos no se encuentran en armonía con sus dioses, antes bien, se rebelan contra ellos al tratar incluso de llegar hasta el cielo. Los dioses, temerosos del gran poder de estos seres, toman la decisión de dividirlos. (2014, pp. 76-78).

¹⁹ Hay muchos casos que ejemplifican esta rama del budismo en la literatura japonesa. Uno de ellos lo podemos encontrar en la obra *Los amantes suicidas de Amijima* del famoso dramaturgo Chikamatsu Monzaemon (1653-1725).

Debido a la afinidad que presenta Kawabata en sus obras con el zen y también a la reiteración del vacío búdico presente en éstas, es necesario que nos detengamos un momento en esta parte para presentarlo. En la primera serie de *Ensayos sobre Budismo Zen*, el filósofo japonés Daisetsu Teitaro Suzuki lo explica como “el arte de ver dentro de la naturaleza del propio ser” que a su vez “señala el camino de la esclavitud hacia la libertad” (1975, p. 11). Efectivamente, el propósito del zen es eliminar la ignorancia, fruto del ego y de la ilusión de este mundo, a fin de que el ser pueda entrar en contacto directo con la fuente de la vida o nada absoluta. Pero, ¿de qué se trata esa “esclavitud hacia la libertad”? Es cierto que esta frase podría parecer contradictoria, no obstante, Suzuki y muchos maestros zen a lo largo de la historia han afirmado que el camino hacia la liberación no es sencillo: “somos demasiado egocéntricos, la caparazón dura del ego nos impide crecer” (p. 15). Es por esta razón que el zen se caracteriza por centrarse únicamente en el individuo y, por tanto, no confía en el intelecto, no explica sino que indica, no apela al circunloquio ni generaliza. Antes bien, encara hechos concretos que deben ser experimentados por cada uno en su interior (p. 23).

El *satori*²⁰ es el objetivo primordial del zen. No hay zen sin satori ni satori sin zen, explica Suzuki. Si el zen, como vimos en el párrafo anterior, es el arte de ver dentro de la naturaleza del ser, el satori vendría siendo ese nuevo punto de vista que permite contemplar de manera intuitiva la verdadera esencia del yo interior. El zen considera que es la ilusión del ego la que da como resultado la ilusión de una deidad externa o separada del individuo, por ello, en el camino singular del satori, el zen busca libertad absoluta, incluso de dios (p. 287). Reconocer que “tú

²⁰ La palabra “satori” se escribe con el kanji 悟 que significa comprensión, entendimiento o discernimiento y es el término empleado en el zen para designar la Iluminación. A un otaku (fan de anime) le gustaría saber que el nombre del protagonista de la serie *Dragon ball* se escribe con este mismo kanji inicialmente: 悟空, acompañado de un segundo, 空 (sora), que significa “cielo”. El significado total del nombre “Goku” sería entonces algo similar a “el Iluminado”. Si el lector conoce la serie puede sacar sus propias conclusiones.

eres eso”, es decir, que en cada individuo se encuentra la divinidad, es el primer paso hacia la sabiduría. Lo que propone es, entonces, la revolución total del individuo, es decir, para alcanzar el satori, para “volver al hogar” (como le llaman los maestros zen a la nada) es necesario desprenderse por completo de esa coraza de ego que hemos formado a lo largo de la vida, a través del encuentro con la nada en todas las formas cotidianas de la existencia.

Como pudimos observar en los relatos citados al inicio, el del Brihadaranyaka Upanishad y el del Génesis, en ambas mitologías, tanto en la oriental como en la occidental judeocristiana, el mito primordial tiene el mismo fin: el de expresar la distancia entre el ser humano y la divinidad en su vida diaria. Sin embargo, este objetivo presenta concepciones distintas que separan radicalmente la mentalidad de Occidente y la de Oriente. En el caso de la mitología occidental el hombre fue separado de Dios por un evento histórico y, por tanto, podrá restablecer esta conexión mediante un evento histórico también. Para el caso del segundo, en Oriente el ser ha sido bloqueado psíquicamente y por tanto, la psicología sería entonces su único medio de retorno²¹.

Pero, ¿en qué punto concretamente esta relación entre ser humano-divinidad-naturaleza fue destruida para Occidente? Campbell nos indica que esta separación se dio cuando, hacia el año 2350 a.C, los reyes sacrificados, antes considerados como dioses que retornaban a su estado pleno y divino, pasaron a ser los sacerdotes que servían a las divinidades. Ya no se consideraba

²¹ A este respecto, Jung en su libro *Acerca de la psicología de la religión occidental y de la religión oriental* (2008) menciona lo siguiente: “En Oriente la mente es un principio cósmico, la esencia del ser en cuanto tal, mientras que en Occidente hemos llegado a la conclusión de que la mente es la condición indispensable del conocimiento y por ende, del mundo como representación... Entre nosotros el hombre es infinitamente pequeño, y la gracia de Dios lo significa todo. En Oriente, en cambio, el hombre es Dios, así como el artífice de su propia redención... La psique es por ello lo más importante de todo; el aliento que todo lo penetra, el ser búddhico, la mente de Buddha, el Uno, el dharmakaya. De ella emanan todos los seres vivos, y en ella habrán de disolverse todas las formas que han llegado a manifestarse. Éste es el presupuesto psicológico fundamental que penetra todas las fibras del oriental y determina todos sus pensamientos, actos y sentimientos, con independencia de la religión que confiese profesar.” (pp. 492, 495).

al ser humano como un ser creado para ser dios, “sino para conocerle, honrarle y servirle”. El árbol del que habían nacido las primeras concepciones del universo en donde el individuo formaba parte y conservaba en sí a la divinidad creadora, expandió nuevas ramas que tomaron otro rumbo: la nueva mitología trajo consigo un alejamiento de la anterior concepción estática de siglos que retornan. Surgió una mitología progresiva que se alineaba en el tiempo: de una creación definitiva al principio de la existencia, a una caída posterior y una obra de redención que todavía continúa (Apocalipsis). El mundo, agrega Campbell, “ya no se entendía como una mera manifestación en el tiempo de los paradigmas de la eternidad, sino como el terreno de un conflicto cósmico sin precedentes entre dos poderes, uno claro y otro oscuro” (1999, p. 24).

II

Es momento de que volvamos de ese viaje al pasado y nos instalemos en el ahora ¿Cuál es el panorama actual que tenemos de nuestro planeta? Océanos llenos de plástico; tala indiscriminada de árboles, destrucción de selvas y ríos a causa de la deforestación y de la explotación minera que inunda los terrenos de químicos nocivos para la salud; muerte y desplazamiento masivo de poblaciones rurales hacia las zonas urbanas a causa de los daños sufridos en los ecosistemas; especies animales y vegetales en peligro de extinción, pero, sobre todo, y esta es la causa principal de estos problemas, un desinterés generalizado en la población mundial hacia su casa y madre: la Tierra.

Todo este desinterés proviene de esa idea “maravillosa” que se ha extendido en los últimos siglos: la idea del “progreso”. En el libro *El campo y la ciudad* (2001) el crítico galés Raymond Williams expone los diferentes significados que se han ido adhiriendo a los términos “campo” y “ciudad”. El primero ha sido determinado desde hace muchos siglos como el lugar donde el individuo puede conectarse con el majestuoso poder de la divinidad, “debido a la paz, inocencia

y la virtud simple de su creación”, pero así mismo también es considerado el lugar del atraso y de la ignorancia, mientras que la ciudad se erige como el sitio designado para el progreso, la erudición y la comunicación (p. 25).

Está claro que para el hombre moderno el ser humano progresa cuando se aleja de la naturaleza; entre más lejos esté de ella mejor. No obstante, la relación que el ser humano ha establecido con la naturaleza no ha sido la misma a través del tiempo. En un primer momento, cuentan Mayorca Capatáz, Mayorca Beltrán y Castilla, la Tierra era temida por el ser humano y por tanto, las herramientas que éste empleaba para entrar en contacto con ella eran su único medio de subsistencia. En un segundo momento, continúan, aparece en Occidente una etapa de respeto hacia la naturaleza en la que el ser humano se siente parte de ella. Esta etapa, afirman, va desde la época antigua hasta aproximadamente la Revolución francesa, a partir de la cual se da paso a una etapa de agresión en la que prima el individuo (antropocentrismo) y por tanto, el ser humano ya no se siente parte de ella sino superior (2016, pp. 8-9).

Lo que no mencionan estos autores en su artículo *Medioambiente, naturaleza y ecología: un problema relacional* es que el inicio de esta etapa de agresión tuvo su punto detonante muchos siglos atrás. Vayamos a la antigua Grecia y ubiquémonos en el siglo V a.C. Hasta entonces había proliferado el pensamiento presocrático, un pensamiento que concebía la *physis* como principio de la realidad. La palabra *physis* deriva del verbo *phyo* que (en voz activa) quiere decir “brotar”, “hacer salir”, “hacer crecer”, y *phyomai* (en voz media y pasiva), que significa “nacer”, “crecer”, “haber nacido en tal o cual condición, con tal o cual disposición o cualidad”, “ser tal o cual por condición”, “tener tal o cual condición (natural)” (Barbieri, 2011, p. 5). En estos significados, activos y pasivos, que componen la palabra *physis* en su totalidad se construye el concepto que entendían los presocráticos de la naturaleza. Además, por dicho carácter activo y consciente le

eran adheridas características divinas; la *physis* era entendida como la deidad primordial de la naturaleza pues había surgido en el principio de los tiempos y sus dos sexos destacaban el principio natural de la dualidad.

A dicho sentido dinámico y consciente de la *physis* como entidad divina se le concedía también la ley natural bajo la cual todos los seres, incluido por supuesto el ser humano, se encontraban sujetos. De este modo, las formas de vida y la organización perfecta del universo estaban definidas por la organización de la *physis*. Tanto el término *physis* como la concepción de divinidad, llevaban por tanto, en su significado no solo la idea de “lo que es originaria y fundamentalmente”, sino también la noción del “proceso por el cual lo originario se despliega en lo múltiple” (p. 5). No obstante, en el siglo V a.C llegó lo que se denomina actualmente la era de la Ilustración griega. Esta idea de Ilustración estaba presidida por Protágoras quien proponía el *nómos* (lo constituido por el hombre, la ley e inicio de la democracia) como el camino verdadero hacia el progreso. Ya era momento, según el filósofo, de dejar a un lado la ley natural de la *physis* a fin de que el individuo pudiera, a través de la cultura, el arte, la ciencia y la industria, alejarse del estado de naturaleza, incómodo y salvaje. El *nómos* era para él la explicación racional de las cosas y el que por tanto disponía al individuo un camino de progreso indefinido.

Aunque Platón defendió en vida el concepto tradicional de la *physis*, entendiéndola no como una sucesión azarosa y espontánea de cosas, sino como la manifestación de una mente suprema, ordenadora, divina, modelo y norma para la inteligencia humana (p. 11), sabemos ahora que el modelo que prevaleció como ley fue el del *nómos*. La idea griega del ser humano como fuente de norma y justicia que se alejaba paulatinamente del entorno sagrado de la naturaleza se unió con el paso de los siglos a la disputa que surgió en el Renacimiento entre la religión (catolicismo) y la razón. A partir de entonces el ser humano quiso alejarse de la idea apabullante del Dios único

y todopoderoso, creador de nosotros y de todo lo que existe, a fin de elevarse sobre la naturaleza y observarla con una perspectiva nueva y objetiva que le permitiera aprender de ella a través de la ciencia. No obstante, como se pudo observar en la primera parte de este capítulo, esa distancia entre el ser humano y la naturaleza se encontró determinada desde la misma mitología registrada en la Biblia, de la cual surgió el cristianismo. En el libro de Génesis (1:16) podemos leer lo siguiente:

Y Dios pasó a decir: “Hagamos al hombre a nuestra imagen, según nuestra semejanza, y *tengan ellos en sujeción* los peces del mar y las criaturas voladoras de los cielos y los animales domésticos y toda la tierra y todo animal moviente que se mueve sobre la tierra.”

Y en el capítulo siguiente, versículo 9 continúa: “Así Jehová Dios hizo crecer del suelo todo árbol *deseable a la vista de uno y bueno para alimento*²²...”

Efectivamente, nuestra separación fue en aumento con la industrialización y el auge del sistema económico capitalista, sin embargo, es a partir de la relación establecida entre ese ente superior y el ser humano que se gesta esa distancia. Como podemos observar en los dos versículos citados, las ansias de superioridad del ser humano y de distanciamiento, tanto de la naturaleza como de las demás especies que la conforman, son alimentadas no solamente por las teorías de la biología evolutiva y la paleontología sino también por la misma Biblia. Dios, según el relato, ubicó al hombre hecho a su imagen y semejanza en una posición superior que le permitía “sojuzgar” a las demás criaturas y a la Tierra en general, además de haber creado la naturaleza con fines utilitaristas: adornar el paisaje y servir de consumo al ser humano. Esta disyunción, que ya se trató en la primera parte de este capítulo, entre el ser y el Dios preparó el

²² La cursiva es mía.

camino para la objetivación del mundo. Es así como la economía actual afirma el sentido del mundo en la producción; la naturaleza es cosificada, desnaturalizada de su complejidad ecológica y convertida en materia prima de un proceso económico en el que los recursos naturales se han convertido en simples objetos para la explotación del capital. (Leff citado por Lugo-Morin, Frolich y Magal-Royo 2015, p. 7).

De esa concepción cosificadora de la naturaleza surgen dos visiones: la minimalista y la instrumentalista. En la primera, el ser humano se siente por completo separado de la naturaleza y de su medio; nada de lo que existe en el mundo natural lo afecta puesto que es él quien ejerce poder sobre ello y no a la inversa. Lo anterior da paso a la segunda visión, la instrumentalista, la cual ve en la naturaleza los recursos necesarios para el consumo y la comodidad del ser humano. Es así como a partir de estas dos visiones la naturaleza se convierte en un terreno dispuesto a la voluntad humana, ya sea de modificarlo o destruirlo, a costa de su propio “beneficio” (2015, p. 4).

No obstante también existe una tercera visión que se presenta actualmente como el punto de apertura a una nueva etapa de relación y de evolución humana. La visión espiritual que relaciona al ser y a la naturaleza es aquella que percibe el mundo natural como el lugar donde el individuo se desarrolla y se realiza. El filósofo de la antigua China, Chuang Tzu dijo: “Cuanto más cerca se esté de la naturaleza, más próximo se estará de la esencia del ser humano.” Esta postura enfatiza en lo simbólico, también en lo afectivo con sus significados psicológicos, sociales y culturales promoviendo la conciencia, la participación y la cohesión de los seres humanos que ocupan los espacios. Se enfoca en preocupaciones éticas enraizadas en los valores humanos y espirituales, que promueven decisiones guiadas tanto por consideraciones de bienestar y emocionales, como

por procesos de participación y cooperación respetuosos con las necesidades e identidades locales a fin de lograr armonía y estabilidad global (pp. 4-5).

Existen dos razones por las cuales decidí enfocar el análisis de nuestra relación con la naturaleza a través de la mitología en este capítulo: la primera es debido a la visión que propone de ésta Kawabata en su obra a partir de las dos concepciones filosófico- religiosas de su país: el shinto y el zen, lo cual prácticamente nos obliga a realizar un análisis comparativo entre dichas tradiciones y nuestras creencias religiosas en Occidente y, la segunda, es porque creo firmemente que en los relatos míticos es donde reside nuestra esencia como seres humanos. Los mitos, aunque difícilmente lo creamos hoy, siguen vigentes en nuestro inconsciente. Estos mitos prevalecen a través de símbolos o arquetipos a modo de reliquias sagradas de nuestro pasado primitivo. Uno de estos arquetipos es el de la Tierra como la Gran Madre de cuyo vientre surgimos y al cual regresamos en el momento de nuestra muerte. Esta es la razón por la que en el paleolítico las primeras comunidades fueron matriarcales ya que se daba gran importancia a la Tierra como madre de todos. En otras culturas más recientes, como por ejemplo, la romana también se creía en este principio. En el mito de Higino, citado por el filósofo y ecologista brasileño Leonardo Boff en su libro *El cuidado esencial. Ética de lo humano. Compasión por la Tierra* (2002), el primer humano es creado a partir del material otorgado por la Tierra (p. 38). También los incas designaban al ser humano como “tierra viviente”, término bajo el cual queda claro que al igual que en extremo Oriente, se sentían una parte viva y divina de ella.

Leonardo Boff afirma en su libro que la causa de esta crisis humanitaria de distancia y destrucción de la Madre es el descuido, la indiferencia y la desconexión con el Todo (p. 24). Esta desconexión se empezó a gestar en el neolítico con el surgimiento del pensamiento patriarcal; el hombre comenzó a dominar a la mujer y fue así como la Gran Madre fue relegada a un papel

secundario en nuestra existencia. No es sorpresa que este tipo de pensamiento sea la base de nuestra mitología occidental cristiana: somos creados por un Dios varón que creó primero al hombre, hizo a la mujer de una parte de éste y creó la naturaleza como adorno y consumo de estos seres.

Pero, dejando de lado por un momento lo mitológico, al individuo contemporáneo se le ha olvidado que incluso la ciencia comprueba que somos parte de un Todo. “El teatro cósmico” como lo denomina Boff, ha sido compuesto esencialmente por cinco actos: el primero es el acto cósmico en el que el universo aún estaba en proceso de expansión; se autocrea y se diversifica haciéndonos a nosotros desde ese entonces parte de las posibilidades de dicho proceso. El segundo acto es el químico, cuando en el seno de las grandes estrellas rojas, los primeros cuerpos en densificarse hace unos 10000 millones de años, se formaron elementos como el oxígeno, el carbono, el silicio, el nitrógeno y otros. Con el bigbang, estos elementos fueron dispersados en el espacio y conformaron las galaxias, los planetas, las estrellas y todo lo que compone actualmente al universo. Incluso a nosotros también nos recorren estos elementos: en nuestros huesos, en nuestra sangre, en nuestro cerebro. Los dos siguientes actos, el biológico y el humano, plantean el surgimiento de la vida a partir de la materia y la evolución del ser humano para adaptarse a las diferentes circunstancias del planeta (pp. 59-60).

Si nos fijamos bien, estas explicaciones del origen de la vida y del universo son en su base las mismas que se enseñaron en tiempos primitivos en los relatos míticos, solo que explicadas con términos científicos. El universo en expansión como una energía originalmente contenida se expresa claramente en los conceptos ya vistos de la nada budista, el tao y el vacío sintoísta. Así mismo, la expansión de los elementos principales que componen todas las formas de vida correspondería a las distintas partes y divisiones del dios del relato indio con las cuales dio

origen a todo lo que existe en el universo. Es por esta razón que, como vimos en la primera parte de este capítulo, en Oriente se ha mantenido a través de sus variadas pero similares creencias, el sentido de la unidad expresado en esa fuente absoluta y divina que lo ha emanado todo y que reside en todo. Los dioses o espíritus son justamente expresiones energéticas del espíritu humano, por ello, afirma Campbell que aunque en Oriente existan muchísimos dioses “la concepción última que los sabios han celebrado es que el dios aparentemente exterior en realidad es reflejo del mismo misterio que uno mismo” (p. 29).

Uno de los puntos que resalta Campbell sobre la historia y evolución de la mitología japonesa es el asombro y respeto ante lo numinoso. Este aspecto generalmente perdido en una civilización avanzada, afirma Campbell, “se mantiene de forma significativa en la estructura de la vida, apoyado desde abajo por la sensibilidad popular y penetrando todo el espectro cultural hasta arriba” (p. 508), y es precisamente por esta razón que aún en la actualidad Japón se postula como uno de los máximos representantes de la mentalidad de Oriente. Una vez, cuando le comentaba a una persona cómo el espíritu del zen y del shinto animaban casi todas las formas de arte y cultura japonesa, me respondió que no podía creer que unas ideas religiosas permearan todo un entramado social de esa manera. Es cierto que en Colombia la religión católica y el cristianismo siguen ejerciendo una influencia moral en la población general, sin embargo, no todas y cada una de nuestras actividades apuntan hacia una elevación del espíritu. En Japón, al contrario, el camino de los espíritus o dioses del shinto y la búsqueda del vacío del zen se han conjugado para formar una filosofía de vida que no se basa en conceptos abstractos sino que se desarrolla en la historia y en torno a todas las realidades de la vida y de la actividad humana. De ahí que todas las expresiones del panorama cultural japonés —arte, literatura, pintura, arreglo floral (*ikebana*), la ceremonia del té (*cha no yu*), artes marciales— tengan un trasfondo ideológico (2000, p. 25).

Un ejemplo claro de lo anterior lo podemos encontrar en el poema del maestro Ikkyu que corona la cabeza de este segundo capítulo: “And what is it, the heart? It is the sound of the pine breeze in the ink painting.”²³ Con respecto a este poema, Kawabata mencionó lo siguiente:

Here we have the spirit of Zen in Oriental painting. The heart of the ink painting is in space, abbreviation, what is left undrawn. In the words of the Chinese painter Chin Nung: "You paint the branch well, and you hear the sound of the wind." And the priest Dogen once more: "Are there not these cases? Enlightenment in the voice of the bamboo. Radiance of heart in the peach blossom.”²⁴

A nosotros todo esto nos podrá resultar casi increíble pero, para la cultura japonesa es posible incluso hallar la iluminación del corazón en los espacios vacíos de una pintura de tinta. ¿Cómo es esto posible? Esto se debe a que cada acto, por rutinario que parezca, ha sido imbuido a lo largo de la historia y de la evolución religiosa japonesa en una dimensión sagrada. La manera apropiada de tomar el té, de agarrar el pincel en el momento de escribir, de sentarse e incluso de comer, reflejan el espíritu japonés del respeto y la gratitud hacia la naturaleza divina. En esto reside el objetivo primordial del shinto y del zen: en alcanzar la iluminación no en la quietud sino en la vida misma.

En el discurso de aceptación del Nobel en 1968 Kawabata afirmó que sus obras estaban llenas de vacío, pero que éste vacío no debía entenderse como el vacío o la nada nihilistas de Occidente

²³ “Y, qué es el corazón? Es el sonido de la brisa del pino en la pintura de tinta”. Mi traducción.

²⁴ Aquí tenemos el espíritu del zen en la pintura oriental. El corazón de la pintura de tinta está en el espacio, es decir, en lo que permanece en blanco. En las palabras del pintor chino Chin Nung: “Si pintas correctamente la rama, podrás escuchar el sonido del viento”. Y el poeta monje Dogen una vez más: “¿No existen estos casos? La Iluminación en la voz del bambú. El resplandor del corazón en el florecimiento del melocotón.” Mi traducción.

sino como el vacío espiritual del zen. El sentimiento japonés denominado *mono no aware*, que Mishima denominó como “una tristeza bisbiseante tan familiar a los japoneses”, siempre presente en la obra literaria de Kawabata hace parte de ese camino hacia el “vacío”. Aunque el *mono no aware* se haya configurado desde el siglo X en la era Heian como la tristeza por la mutabilidad de las cosas y su existencia efímera, también fue el medio a través del cual muchos escritores y poetas lograron expresar, más que piedad o simpatía, un sentimiento íntimo hacia la naturaleza y las emociones del corazón humano (1999, pp. 537, 538). Kawabata sintió temor ante los cambios bruscos y repentinos que estaba sufriendo Japón luego de su apertura a Occidente y de la ocupación americana tras la derrota en la Segunda Guerra Mundial. Por ello, su obra y en particular la novela que guía esta investigación, postulan un camino espiritual de regreso a las tradiciones japonesas mediante las que es posible que el individuo se armonice con el Todo.

En un acto final del teatro cósmico, Boff determina uno de nivel planetario. Este acto hace referencia a la unión de toda la humanidad al descubrir la ironía de sus actos: en la búsqueda incesante de progreso no solo hemos destruido nuestro planeta sino que también nos hemos estado destruyendo a nosotros mismos. La solución final claramente no está en la religión; ya vimos cómo la mitología occidental es la que ha originado esta separación, pero sí en la espiritualidad de todos y cada uno como individuos. En Occidente existen otros sistemas de pensamiento similares a los de Oriente.; las comunidades indígenas de Colombia, por ejemplo, son una clara muestra de cómo en diferentes regiones del país el ser humano ha hallado la forma de vivir en armonía con su medio, no solo por respeto sino porque se consideran hijos de esa naturaleza sagrada. Nosotros también, aunque vivamos en las ciudades, podemos hallar nuestra conexión con el Todo. No solo se trata de cuidar la naturaleza sino de sentirse parte de ella y, como parte de ella establecer también mejores relaciones entre nosotros como seres humanos. Si

comenzamos a construir relaciones de justicia, que tengan como base principios y valores éticos y espirituales en los que se eliminen las jerarquías que rigen actualmente nuestras vidas, podremos coexistir en armonía. Propongo que abramos nuestra mente tanto al conocimiento de la ciencia como a la sabiduría de nuestros mitos; solamente al profundizar en estas reflexiones podremos hallar un punto de encuentro en nuestras concepciones y dar el siguiente paso: analizar y comprender mejor el punto de vista espiritual que Kawabata propone de la naturaleza en su novela *El Rumor de la Montaña*.

CAPÍTULO 3

Naturaleza sagrada en *El Rumor de la Montaña*

El viento mueve las hojas caídas y envía una música reconfortante;

la luna se levanta sobre las montañas y la sombra del bambú

se proyecta sobre el papel de mi ventana;

a medida que me hago viejo, el retiro en la montaña

despierta con más fuerza mis sentidos;

cuando muera, y esté enterrado bajo las rocas;

mis huesos seguirán siendo tan transparentes como siempre.

Jakushitsu (1290-1367)

En el capítulo anterior pudimos observar a partir del viaje a un pasado mitológico, los principios sobre los cuales se fundamenta la esencia de las filosofías religiosas de Oriente. En primer lugar descubrimos a través de distintos relatos, como el del dios indio del *Brihadaranyaka Upanishad* y en el *Kojiki*, el principio de la unidad expresado en la nada absoluta y primordial de la cual surgieron todos los seres. A partir de esta unidad surge el principio de la mutabilidad, en el que queda claro que nada en el universo es infinito o todopoderoso, ya que, incluso los *kami* del panteón shinto son emanaciones de la energía de esa fuente originaria que presentan diversas transformaciones y dan paso a nuevas expresiones de la

misma. Si esa energía primaria es variable e inconstante, los seres humanos como parte de esa naturaleza también somos apariencia, cambio, flujo, impermanencia.

El sufrimiento que puede desencadenar el yo producto de la ilusión causada por el ego en su búsqueda de trascendencia puede ser diluido si el individuo es capaz de volver a sí mismo y descubrir su verdadera naturaleza: su Yo puro y divino. En Japón existen dos caminos que fundamentalmente parecieran tener este mismo objetivo: el camino de los dioses expresado en el shinto y el vacío del zen. Ambos caminos suponen para el ser humano el regreso al hogar, es decir, a la nada absoluta o fuente divina de la que surgió el universo entero. Por esta razón, sin importar los errores que haya cometido alguien, esa “mancha”, como la denominan en el shinto, no es su verdadera esencia; su corazón siempre ha sido originalmente puro y por tanto, es a través del camino de los dioses que el individuo tiene la posibilidad de recobrar dicha naturaleza para conectarse con el mundo espiritual que lo rodea. El vacío en el zen se expresa de manera similar como el lugar donde todas las diferencias, límites y obstáculos son derribados; es el lugar espiritual en el que el ser entra en pleno contacto con la nada o fuerza vital originaria reconociéndose, y a todo lo que lo rodea, como parte de ella.

A diferencia de otros lugares, como en la India o China, en los que la quietud y la meditación contemplativa han sido los medios ideales para conectarse con la fuente primaria, en Japón se ha buscado esta conexión en la vida misma. “La iluminación había de encontrarse en la vida, en sus expresiones más plenas y libres, y no en su cese”, menciona el maestro zen Daisetsu T. Suzuki en su primera serie de *Ensayos sobre Budismo zen* (1975, p. 92). Es entendible entonces, porque el zen fue aceptado relativamente con facilidad en Japón, pues sus enseñanzas, más que conceptos teóricos y filosóficos abstractos iban de la mano con la practicidad y adaptabilidad del shinto. La concepción de que era posible alcanzar la iluminación o andar en el camino de los

dioses a través de los actos elevados en la vida cotidiana fue la razón por la que en Japón se estableció un fundamento de carácter ideológico y espiritual para las distintas expresiones culturales, todas ellas imbuidas en una íntima relación con la naturaleza.

Hasta el momento he hecho un resumen a modo de recordatorio de los aspectos principales que fueron explicados con mayor exhaustividad en el capítulo anterior y que son necesarios para el propósito del presente. En este capítulo abordaré de manera más específica el amor que siente el individuo japonés hacia la naturaleza desde tiempos antiguos y cómo esta relación se expresa a través de las diferentes formas culturales del pueblo nipón. Así mismo, será importante tener en cuenta los posibles cambios a este respecto surgidos desde la apertura del país a Occidente en el siglo XIX y de la derrota sufrida en la Segunda Guerra Mundial a mediados del XX. Todo lo anterior, tanto el aspecto social, cultural, mitológico-simbólico, así como los cambios determinados por el contexto histórico, será empleado para analizar, a partir de fragmentos seleccionados de la novela, la visión de naturaleza que nos presenta Kawabata en su obra *El Rumor de la Montaña*.

Cuando empleo la palabra “amor” para referirme a la relación que han establecido a lo largo del tiempo los japoneses con la naturaleza en realidad no estoy exagerando. A nosotros aquí en Occidente y más en específico en nuestro país, Colombia, nos puede resultar algo extraño utilizar esta palabra para definir la relación que puede existir entre el ser humano y la naturaleza. Es cierto que a la Tierra debemos los alimentos que nos nutren y el placer inmenso que sentimos al degustar su casi infinita variedad de sabores, pero, ese sentimiento de amor prácticamente solo lo empleamos con seres que nosotros consideramos capaces de experimentar el mismo sentimiento hacia nosotros: seres “vivos” y “sintientes”, como otra persona o, en el caso de algunos, las mascotas, como si las plantas, los árboles o las montañas no estuvieran vivos ni “sintieran”

también. El único ejemplo relativamente cercano que tenemos de individuos que establecen una relación de ese tipo con la naturaleza son las comunidades indígenas de nuestro país. En el capítulo anterior lo mencioné brevemente al final. Algunas comunidades, como por ejemplo los Kogui de la Sierra Nevada de Santa Marta, se consideran hijos del mar; el mar es su madre y así mismo, la Madre universal de todo lo que existe. Otro ejemplo lo observamos en los indígenas Nasa y Misak que habitan la cordillera central del país; en el caso de estos pueblos, se consideran a sí mismos fruto divino de la unión entre las lagunas sagradas de las montañas y los rayos de luz de las estrellas. La gran mayoría de nosotros, a raíz de la colonización española y de la imposición del catolicismo, cuya base mitológica registrada en la Biblia ya hemos tenido la oportunidad de analizar en el capítulo anterior, hemos sido desligados de esa conexión primitiva y trascendental que teníamos con la Tierra. Como mucho admiramos una montaña, un gran árbol, o el cantar de los pájaros, pero siempre desde afuera; como un otro totalmente ajeno a nosotros.

La evolución histórica de Japón ha sido muy diferente a la de nosotros en América. Japón está conformado principalmente por cuatro islas y precisamente por su condición insular ha permanecido aislado en gran medida de las influencias extranjeras, o al menos, como hemos visto en los dos primeros capítulos de este trabajo, las influencias filosófico-religiosas provenientes de China no eran discordes a las creencias primitivas del shinto. El país se encuentra conformado en un 70% de montañas, por lo que al estar rodeados de mar, la montaña y el agua confluyen en la imagen de la isla que aparece, no solo en la mitología japonesa como la primera manifestación de la tierra, sino también como la forma misma de ésta (Nitschke, G., 2003, p. 22). Teniendo esto presente nos damos cuenta de que el título que le ha dado Kawabata a su novela: *El Rumor de la Montaña*, no es casualidad; la montaña para el pueblo japonés ha

sido desde tiempos primitivos el símbolo sagrado por excelencia, la conexión entre el pueblo y los *kami*. Ya nos detendremos en el análisis de este símbolo más adelante.

El psicólogo analítico japonés Hayao Kawai en su estudio *Dreams, myths and fairy tales in Japan* (2015) nos explica que cuando un japonés quiere hablar de la naturaleza utiliza la palabra *sansensomoku* 山川草木, que literalmente significa “las montañas, los ríos, las hierbas y los árboles”. La palabra *shizen* 自然 no fue empleada sino hasta el siglo XIX al interpretar y traducir el concepto occidental de “naturaleza”. Kawai menciona que esta palabra ya se empleaba desde la antigüedad pero que en ningún momento se refería a un sustantivo, sino que más bien, se utilizaba a modo de adjetivo o adverbio para denotar el sentido de espontaneidad, naturalidad y fluidez. Su lectura también era distinta: *jinen*, en lugar de la actual *shizen*. El concepto de *jinen* empleado antaño conectaba el cielo, el ser humano y la tierra en un flujo constante de cambio que era incontenible e inconmensurable para la dimensión del espacio-tiempo. Pero además de esta interpretación inicial de lo natural, Kawai nos explica algo más: el kanji (ideograma) empleado para *ji* 自, tiene otras lecturas: *mizukara* y *onozukara*, que, paradójicamente significan “voluntariamente, de su propia intención o voluntad” y “espontáneamente, de sí mismo”. Aunque para nosotros estos significados, presentes en un mismo ideograma, puedan resultar contradictorios, para el japonés, ambos sentidos están contenidos en la misma idea que poseen de la naturaleza (p. 17).

Los sentidos de espontaneidad y de voluntad comprendidos en esa idea de naturaleza hacen referencia tanto al shinto como al zen. En el capítulo anterior vimos en el registro del origen del universo del *Kojiki* que de una nada o fuente de energía primaria contenida (concepto proveniente del budismo) surgieron los *kami* y fueron separados los principios masculino y

femenino, cielo y tierra. En estas transformaciones “inconscientes” y absolutas de esa energía o nada primordial, también se encuentra presente la voluntad creadora y transformadora a través de las divinidades. Los *kami* habitan el mundo, se presentan por un lado como antepasados y dioses-antepasados, es decir, como ancestros de las diversas familias nobles que cumplieron un papel importante en el antiguo Japón, pero también como espíritus de la naturaleza que habitan en las montañas, árboles, ríos, rocas, caminos, etc. En cuanto a los del primer tipo, existen templos establecidos como sus moradas a donde acuden los creyentes para conectarse con estas divinidades, mientras que los segundos se encuentran siempre en el mundo natural que rodea al ser humano; no necesitan ser invocados, sino por el contrario, “están allí aunque uno no lo quiera y vigilan estrechamente la conducta del hombre hacia la naturaleza” (Naumann, 1996, p. 390). Estos últimos jamás se presentan en su forma real sino, por lo general, a través de figuras de animales: zorros, mapaches, osos, etc.

Debido a lo anterior, para el japonés la naturaleza no es algo que sojuzgar o dominar, todo lo contrario: la naturaleza, vivificada por los *kami*, es una aliada de los humanos y a la que por tanto, deben honrar y agradecer sus infinitas bendiciones. A lo anterior se le añade que desde los tiempos de sus antepasados las actividades principales de los japoneses han sido la agricultura y la pesca, ambas totalmente dependientes de los cambios de la naturaleza. Estas actividades y los cambios climáticos de las islas, vientos siberianos que descienden por el norte hacia las zonas más tropicales en el sur, les han permitido gozar de distintos productos tanto de las montañas, como de los campos y de los mares, pero sobre todo, han conectado íntimamente al pueblo a los más mínimos cambios que tienen lugar a su alrededor, atribuidos en esencia a los favores de las divinidades, de quienes se cree que descienden de las montañas para participar en primavera de la siembra y regresan a éstas en otoño tras la cosecha. Es por esto que a pesar de las numerosas

tormentas y terremotos que asolan el país, la naturaleza jamás es vista como un enemigo al que enfrentar, sino antes bien, como algo intrínsecamente bueno que debe ser aceptado y adaptado en lugar de conquistado. Estos eventos, que a simple vista pudieran parecer desastrosos, en Japón son apreciados por sus compensaciones en el clima templado, la exuberancia en los campos y la riqueza de la vegetación (Carpenter, J. 1997, p. 114).

Se puede ver entonces, cómo para el pueblo japonés la naturaleza en su plenitud ha sido considerada divina y el ser humano como parte de ésta también es digno de andar en el camino de esos espíritus que la animan. Sin embargo, Suzuki afirma en su libro *El zen y la cultura japonesa* (1996) que no fue sino hasta la llegada del zen a Japón en el siglo XIII que la admiración por la naturaleza adquirió un sentido más espiritual y religioso que el que se tenía con anterioridad. Según el principio budista de la unidad, todos conservamos en nuestra esencia una parte de la nada originaria y divina, y por ello, la naturaleza también es un ser como nosotros destinado a la “budeidad”. Esa unidad no implica que seamos iguales, por eso Suzuki menciona que el zen es más cercano al politeísmo que al panteísmo; no somos los mismos, pues ese principio de unidad expresa su magnificencia en la multiplicidad. El zen diluye así, los límites de identificación entre un yo y un otro, al permitir reconocer que somos parte de la naturaleza puesto que vivimos en ella y ella vive en nosotros (p. 234). El equilibrio entre la unidad y la multiplicidad, es decir, la fusión del yo con los otros, es, según Suzuki, absolutamente necesario para la comprensión estética y religiosa de la naturaleza.

A ese equilibrio entre la unidad y la multiplicidad es a lo que Suzuki denomina “transparencia”. La explica del siguiente modo:

La implicación estética de la naturaleza implica siempre algo religioso. Y por “religioso” quiero decir algo “supramundano”, algo que va más allá del mundo de la relatividad, en el que nos vemos continuamente atados por oposiciones y limitaciones. Las oposiciones y limitaciones que aparecen ante cada uno de nuestros movimientos, físicos y psicológicos, suponen una detención, también, para el libre flujo de nuestra sensibilidad estética hacia los objetos. La belleza se percibe cuando hay libertad de movimiento y libertad de expresión. La belleza no está en la forma sino en el significado que expresa, y este significado es percibido cuando el sujeto que observa proyecta todo su ser en el portador del significado y se mueve con él. Esto sólo es posible cuando se vive en un “supramundo” en el que no hay oposiciones que se excluyan mutuamente, o más bien, en el que las oposiciones que se excluyen mutuamente, de las que somos siempre demasiado conscientes en este mundo de multiplicidad, se eleven, incluso tal como son, a un orden más alto que ellas. (pp. 236, 237).

En el poema que aparece en el epígrafe de este capítulo el poeta Jakushitsu hace referencia a esta transparencia que menciona Suzuki: “...cuando muera, y esté enterrado bajo las rocas; /mis huesos seguirán siendo tan transparentes como siempre.” Este sentido de transparencia, de diluir los límites para fluir junto a la naturaleza y saberse parte de ella, es el que ha permitido a los japoneses amar a la naturaleza y sus múltiples elementos sin la distorsión de la dualidad. Este amor transparente se percibe en las múltiples festividades (*matsuri*) que celebran en Japón con respecto a los distintos cambios de estación, siembra y recolecta de los productos que da la tierra. También en diferentes expresiones culturales como el arreglo de las flores (*ikebana*), en la ceremonia del té (*cha no yu*) e incluso en las decoraciones presentes en los trajes tradicionales,

yukatas y kimonos, en los que se emplean distintas clases de flores, hierbas, peces e insectos acordes a los cambios de estación. El arte del jardín tradicional japonés también es una muestra de esta transparencia. Se les considera “escenarios prestados” pues desde la antigüedad los jardineros afirmaban que tomaban prestados los paisajes naturales para reproducirlos en los templos y hogares de la nobleza con el fin de acercar el ser humano a la naturaleza. Es por ello que la casa tradicional japonesa no tiene paredes, sino puertas corredizas hechas de madera y papel de arroz las cuales pueden ser fácilmente descorridas y, en vez de aislar a sus habitantes del mundo exterior, permitirles un contacto permanente con la naturaleza y los variados paisajes de los cambios de estación (1997, p. 117).



Figura 3

Para los japoneses apreciar la belleza de la naturaleza implica, por tanto, una respuesta emocional e intuitiva que conlleva en gran medida, como lo mencionó Suzuki, una actitud religiosa. ¿Pero qué significa esto de tener una actitud religiosa hacia la naturaleza y habitar en un “supramundo”? Mircea Eliade en su libro *Lo sagrado y lo profano* (1998) nos explica la

diferencia entre un individuo que habita en un mundo sagrado y otro para el que todo está secularizado. Para el primero, todo lo que lo rodea está colmado de un simbolismo que trasciende su propia existencia, por ello, sus actos deben reflejar siempre un profundo respeto y agradecimiento hacia lo numinoso. Él, en sí y a través de sus actos, se convierte además, en una representación micro de ese universo divino. Sin ánimo de generalizar, la gran mayoría de nosotros haría parte del segundo tipo de individuo: aquel que, como menciona Jung, a raíz del aumento del conocimiento científico se ha “deshumanizado”; ha perdido su conexión original con la naturaleza y con ésta, la profunda fuerza emotiva que proporciona dicha relación simbólica (1977, p. 91).

Jung en su libro *Civilización en transición* (2001) nos explica que la razón de esta desconexión ha sido principalmente debido a que en este mundo “civilizado” nos hemos acostumbrado a separar lo subjetivo-psíquico de lo objetivo-natural, mientras que el hombre religioso conserva su psique afuera, en los objetos. Esto quiere decir que todo lo que lo rodea, como mencioné en el párrafo anterior, tiene un significado trascendental; vive el mundo a través del lenguaje de los símbolos. Por tanto, todo lo que actúa de manera invisible, que para nosotros sería sugestión o imaginación, para el individuo religioso proviene de afuera. Esta es la razón por la que su entorno no es uno de carácter meramente geográfico o político. No, también es un paisaje que contiene toda su religión y mitología, “todo su pensar y sentir, en la medida en que no es consciente de ello.” (p. 61).

En el mundo estamos rodeados de símbolos, es verdad, pero los hay de distintos tipos. Fromm describe tres: los de tipo convencional que encontramos en nuestro lenguaje; los de tipo accidental, que son los que se relacionan con una experiencia individual y los de tipo universal, que como su nombre lo dice, son de carácter colectivo (1972, p. 22). Este último tipo de

símbolos son los que reconocemos más a menudo como arquetipos. Los arquetipos son símbolos que responden a una imagen y a una emoción, totalmente dependientes la una de la otra, y se encuentran enraizados en lo más profundo de nuestra psique.

Lo anterior querría significar entonces, que todos vivimos en un mundo a través de símbolos. Como vimos en el segundo capítulo de este trabajo, los arquetipos continúan influyendo en nuestra percepción del mundo desde el subconsciente, sin embargo, no somos conscientes de la magnitud de su alcance. El hombre primitivo y religioso, por el contrario, vive con los símbolos afuera: los ríos y las montañas son habitados por dioses, hay rocas que sanan o que indican portales a otros mundos, etc. por dar algunos ejemplos. Esto quiere decir que, si la actitud del japonés, acorde a su tradición shinto y zen es una de carácter religioso, la naturaleza para él se convierte en su totalidad en un símbolo. El símbolo abre las posibilidades de ser del individuo en su mundo en la medida en que vincula su interioridad, alma y mente, con lo exterior y trascendental: el universo entero.

Teniendo en cuenta esto, debemos considerar entonces la presencia de la naturaleza en *El Rumor de la Montaña* como un gran complejo simbólico que abarca tanto al individuo, es decir, a los personajes, como al mundo natural que lo rodea. Esto implica en primer lugar, que nada es indiferente; todas y cada una de las intervenciones y presencias de la naturaleza en la novela son significativas y tienen algo que expresar. En segundo lugar, ninguna forma de realidad es independiente: todo se encuentra relacionado con todo de algún modo. Finalmente, todo es serial, lo cual quiere decir que todo se encuentra conectado y es causa y efecto de lo que lo rodea. Esta serialidad, como nos menciona Cirlot en el *Diccionario de Símbolos y tradiciones* (2007), es fundamental en el lenguaje simbólico puesto que, al ser el símbolo un plurisigno, abarca lo

mismo el mundo físico como el mundo espiritual y de este modo complementa y enriquece sus múltiples significados (pp. 42, 48).

Debido a esta conexión íntima presente en todo complejo simbólico será importante para el análisis del rol de la naturaleza en la novela tener en cuenta el drama que se plantea en la vida de su protagonista, el anciano Shingo, y las relaciones que él establece con los demás personajes. No tendría ningún sentido que se analizara por ejemplo, el significado simbólico de la montaña en la cultura japonesa si éste no se relacionara con los posibles significados que implican la presencia de este símbolo en el universo de la novela. Por ello, a fin de acercarme a los sentidos que deseó expresar Kawabata a través de este entramado simbólico, he decidido tomar como eje central aquellos símbolos de la naturaleza que cumplen un papel determinante y global en el desarrollo del tema principal de la novela: el sentido de la vida determinado por la omnipresencia de la muerte.

Antes de comenzar con el análisis es necesario tener presente que en este sistema de símbolos no vamos a hablar de “identificaciones”, sino de relaciones o encuentros que en mayor medida llegarán a ser conexiones entre el ser humano y la naturaleza. Suzuki lo explica del siguiente modo:

A menudo hablamos de identificación en nuestra disciplina zen, pero esta palabra no es exacta. La identificación presupone la oposición original de dos términos, sujeto y objeto, pero la verdad es que desde el principio no hay dos términos opuestos cuya identificación deba realizar el zen. Sería preferible decir que nunca ha habido separación alguna entre sujeto y objeto, y que toda discriminación o separación que encontramos, o, más bien, que hacemos, es una

creación posterior, aunque aquí el concepto de tiempo no debería intervenir. El objetivo del zen es, pues, restaurar la experiencia de la inseparabilidad original, lo que significa, en otras palabras, volver al estado original de pureza y transparencia. (1996, p. 239).

Lo transparente es aquello a través de lo cual se percibe el mundo con claridad, pero no sólo la transparencia nos da la idea de claro o de lo traslúcido, sino también de lo que no tiene bordes, de lo que es ilimitado y al ser ilimitado su identidad no se encuentra definida. Al no haber un yo, no puede existir un otro. Debemos tener siempre presente a lo largo de este acercamiento la importancia de la transparencia como principio fundamental del zen a fin de que podamos observar con claridad los significados de las relaciones y conexiones entre la naturaleza, el ser humano y el drama que abarca en su totalidad *El Rumor de la Montaña*. Ahora sí, comencemos.

Empecemos por ubicar espacialmente la historia que se narra en la novela. Kawabata emplea principalmente dos espacios: el primero, es la casa tradicional de la familia ubicada en el campo y el segundo es la ciudad, Tokio. A simple vista se puede observar que ambos lugares marcan un contraste entre ambos: el primero se relaciona inmediatamente con la presencia de la naturaleza y el segundo, con la modernidad. A esto se le agrega por supuesto, la ubicación temporal; la novela fue publicada en 1952 y la guerra es uno de los escenarios de fondo siempre presentes en la historia, por lo que la escogencia de estos dos lugares no sólo marca un contraste en cuestiones de espacio sino también de dos significados para la nación: por un lado, encontramos un Japón tradicional relacionado íntimamente con la naturaleza y, por otro, a un Japón que tras la derrota se halla débil y a merced de las influencias de Occidente.

Todo complejo simbólico tiene lugar en un espacio sagrado y por sagrado me refiero a que no es un espacio meramente físico sino que, como vimos anteriormente, en éste tienen cabida las

múltiples posibilidades y dimensiones de la realidad. De esta manera, el espacio sagrado por excelencia en la novela es la casa del anciano donde habita con los demás miembros de su familia: su esposa Yasuko, su hijo Shuichi junto a su esposa Kikuko y, a partir del segundo capítulo de la novela, también su hija mayor Fusako y sus dos niñas, Kuniko y Satoko de uno y cuatro años respectivamente. La casa familiar se encuentra ubicada en la ciudad de Kamakura a una hora en tren de Tokio, lugar donde trabajan el anciano y su hijo.

Pero, además del contacto con los humanos, lo que hace sagrado a este espacio es la comunicación y conexión que permite con el mundo natural en la que se encuentra. La casa también es habitada por varios animales: pájaros de distintas clases la frecuentan, insectos, la perra Teru junto a sus crías e incluso una serpiente de quien se dice en la novela que es “la dueña del lugar”, puesto que ha estado allí desde mucho antes de que se construyera dicha casa (2015, p. 188). Además, también se encuentran en el “jardín” varios árboles, entre los principales y que abordaré más adelante, un árbol de ginkgo y otro de cerezo, así como diversas plantas. Pongo entre comillas la palabra jardín porque de haberlo, existiría una clara separación entre éste y la naturaleza circundante. Esta es la descripción que se da en el capítulo titulado *La casa de los pájaros*:

La montaña se comprimía en una pendiente abrupta sobre la casa de Shingo, y para los animales no había un límite que separara el jardín, en el que las hojas y las flores de la montaña caían con toda libertad. (p. 188).

En esta cita se puede ver explícitamente el principio zen de la transparencia en la novela. La casa no tiene límites; la pendiente de la montaña desciende abruptamente sobre ésta dejando caer en el jardín las hojas y las flores de los árboles y plantas que la habitan. No es sorpresa por tanto, que los animales de la montaña también frecuenten el hogar de Shingo y su familia, puesto que

justamente no se trata de un lugar reservado a los humanos; su casa no se encuentra rodeada “de” la naturaleza, sino “en” la naturaleza, y por tanto, los personajes tienen la posibilidad, como menciona Suzuki, de vivir en ella y ésta a su vez, de vivir en ellos.

Pero, porqué empleo aquí la palabra “posibilidad”. Jung explica en su libro *El hombre y sus símbolos* (1977) que para que una imagen sea considerada un símbolo universal o arquetipo, debe ir siempre unida a una emoción o sentimiento; si al ver una imagen ésta no produce ningún efecto en el espectador significa que ésta no representa nada simbólico o trascendental para él. Ahora bien, los personajes de la novela habitan en esta casa sin límites y que por tanto, ofrece un espacio sagrado de conexión con el mundo natural, pero esto no implica necesariamente que todos lo perciban y experimenten como tal. En la novela hay dos personajes que se destacan por permanecer atentos a los eventos y cambios de la naturaleza: el anciano Shingo y su nuera Kikuko. Sin embargo, de los dos, solamente el anciano es quien sostiene una conexión especial con la naturaleza al permanecer en constante alerta y notar hasta los más mínimos cambios en ella y, además, percibirlos como mensajes y reflejos dirigidos hacia él. Ya es hora de que iniciemos el recorrido por estas conexiones.

3.1 La Montaña sagrada

Se podría decir que la montaña ha sido el símbolo sagrado más expandido en cientos de civilizaciones y culturas durante miles de años. Esto no debería sorprendernos ya que por su altura, verticalidad, masa y forma, la montaña ha sido admirada y adorada como el punto de enlace entre diferentes mundos. En primer lugar, por su altura, la montaña ha sido considerada como símbolo de elevación espiritual y de trascendencia, motivo por el cual éstas han sido objeto

de miles de peregrinaciones de fieles que han deseado purificarse de lo profano y cotidiano para entrar en un mundo puro y sagrado. En cuanto a su verticalidad se postula como eje y centro del mundo y, por su masa y forma, se le ha considerado en varias culturas como expresión del ser, símbolo de poder, generosidad y de grandeza.



Figura 4

Por su altura y verticalidad la montaña ha sido concebida como un punto de enlace o *axis mundi*, ya sea porque fuera considerada en sí misma como una deidad o como el punto de conexión con éstas. Es el caso, por ejemplo, de algunas comunidades indígenas de la región andina que denominan a las montañas sus padres, al ser éstas relacionadas con las tormentas y la lluvia que descienden por sus laderas nutriendo en el proceso la tierra. En otros casos, como el que ya vimos de los pueblos Nasa y Misak, las montañas son consideradas además, como centro

del mundo, por ser en ellas donde tuvo lugar el origen de la vida. En otras culturas la cima de las montañas era considerada como la morada de los dioses. Recordemos por ejemplo a la cultura griega con el monte Olimpo, o, tal vez un caso más cercano, el monte Sinaí de la Biblia.

Habiendo llegado a este ejemplo vale tener en cuenta la evolución social de los pueblos que llegaron a ser más adelante “civilizaciones”. La civilización indica un estado de organización social y estatal más complejo, dado principalmente por la transformación en las prácticas debido a la sedentarización. Ahora sí volvamos al ejemplo del monte Sinaí. Recordemos entonces, que el pueblo israelita en su primera etapa fue nómada, por lo que el sentido sagrado de la montaña no podía ser uno estático sino temporal. En su paso por el desierto del Sinaí, narrado en los primeros capítulos del libro bíblico de Éxodo, el pueblo asentó el campamento cerca de las faldas de este monte. Durante este tiempo, Dios empleó dicha montaña como un punto de encuentro entre él y su pueblo, usando por supuesto a Moisés como intermediario. El relato de este encuentro es asombroso. Veamos:

Y al tercer día, cuando amaneció, aconteció que empezó a haber truenos y relámpagos, y una nube densa sobre la montaña y un sonido muy fuerte de cuerno, de manera que toda la gente que estaba en el campamento empezó a temblar. Y el monte Sinaí humeaba por todas partes, debido al hecho de que Jehová había descendido sobre él en fuego; y su humo seguía ascendiendo como el humo de un horno de calcinación, y toda la montaña estaba temblando muchísimo...De modo que Jehová descendió sobre el monte Sinaí a la cima de la montaña. Entonces Jehová llamó a Moisés a la cima de la montaña, y Moisés procedió a subir. (Éx. 19: 16, 18 y 20).

Por supuesto, y como ya muchos debemos saber, este dios era muy celoso y estricto por lo que a la montaña, que temporalmente fue sacralizada, podían subir exclusivamente Moisés y su hermano Aarón, pero nadie del pueblo, ni siquiera los animales, podían siquiera tocar sus bordes, o morirían en el intento (Éx. 19: 12,13). En un nivel de evolución social más avanzado, con un estado social jerarquizado y político definido, algunas sociedades dejaron de adorar las montañas naturales y pasaron a construir templos-montaña con formas piramidales en los centros de sus ciudades. De este tipo encontramos numerosos ejemplos en las pirámides precolombinas de los pueblos de México, el Borobudur en Indonesia, o los zigurats mesopotámicos que además de ser *axis mundi*, menciona Eliade, eran en realidad montañas cósmicas, es decir una imagen simbólica del Cosmos: los siete pisos representaban los siete cielos planetarios; al subirlos, el sacerdote llegaba a la cima del Universo. (1989, p. 46.).

Otro ejemplo de montaña cósmica se presenta en el *Cakravala* de la cosmología hindú, el cual influyó en la visión de universo del budismo y es conocida en Japón como *Shumisen* 須弥山. Cuenta el relato que el mundo es un disco redondo en cuyo centro se encuentra el *Shumisen* o montaña *Shumi*. Alrededor del centro se levantan siete macizos montañosos en círculos concéntricos que están rodeados por un último macizo montañoso de hierro, el *Cakravala*. Entre estos macizos hay océanos. El ser humano habita solamente cuatro islas del océano situado entre el séptimo macizo y el *Cakravala*. En los otros océanos existen otras ocho islas deshabitadas. El disco en total se asienta sobre una base de tierra dorada que, a su vez, flota sobre agua.

En el relato es posible notar varios elementos simbólicos representados en su mayoría por los números. El número cuatro y el número ocho son los que aparecen de forma reiterada: a partir de la montaña *Shumi* hay ocho círculos más de montañas a su alrededor y los seres humanos habitamos en cuatro islas entre el séptimo y el octavo círculo. Estos números por supuesto no

tienen un sentido literal; en la numerología el cuatro y el ocho son representaciones de lo infinito y de lo completo por tanto, como menciona Nitschke, más que una imagen de la Tierra, el *Cakravala* es una concepción del Universo. El *Shumisen* representa el eje del universo y los dorados macizos montañosos, ordenados en círculos concéntricos a su alrededor, marcan en esta cosmología distintas esferas celestes y de meditación. (1999, p. 22). Además, en el centro del *Cakravala*, en la cima de la montaña *Shumi* residen los dioses. Este simbolismo de la montaña cósmica también se encuentra determinado por su forma: al observar la montaña de manera invertida se relaciona con un árbol que tiene sus raíces en el cielo y que, a medida que desciende hacia la tierra, se materializa su poder y magnificencia en la naturaleza. De este modo, se revela el principio de unidad en la cima de la montaña que se une con el cielo y la multiplicidad que parte de la misma expresada en su masa y forma majestuosas.

Veamos ahora la visión que propone Kawabata de la montaña en la primera referencia que ofrece de ella en la novela:

Esa noche de luna, una vasta profundidad se extendía sin límites por los cuatro costados... Entonces oyó la montaña... Era como un viento lejano, pero con la profundidad de algo que retumbara en el interior de la tierra. Sospechando que podía tratarse de un zumbido en sus oídos, Shingo sacudió la cabeza.

En ese instante, el sonido se interrumpió y, de repente, tuvo miedo. Sintió un escalofrío, como un anuncio de que la muerte se aproximaba. Quería preguntarse, con calma y determinación, si había sido el sonido del viento, el rumor del mar o un zumbido dentro de sus oídos. Pero había sido otra cosa, de eso estaba seguro. Había sido la montaña.

Como si un demonio a su paso la hubiera hecho sonar. (2015, pp. 9-10).

En la primera frase de la cita volvemos a encontrar el número cuatro: la vasta oscuridad rodeaba los cuatro costados de la casa. Como vimos anteriormente, el número cuatro representa el infinito, por lo tanto, en ese momento en que tiene lugar esa conexión entre Shingo y la montaña, la casa deja de ser una simple casa y, por ubicarse en el centro de ese infinito, pasa a convertirse en un espacio sagrado, en el *axis mundi* que le permite escuchar a la montaña. A continuación, el anciano oye el rumor. Al principio cree que es su imaginación pero hacia el final de la cita se cerciora de este hecho e incluso lo confiere a una entidad no humana: “como si un demonio la hubiera hecho sonar”. En Japón ha existido durante cientos de años un culto muy especial hacia las montañas. Según el shinto, muchas son las moradas de uno o varios *kami* por lo que en estas montañas sagradas se ubican dos altares: uno en la cima, donde habitan los espíritus y otro en la falda a donde estos descienden en épocas señaladas (Lafuente, 2015, p.6). Ya había mencionado en páginas anteriores que la agricultura se encontraba íntimamente relacionada con los *kami*, por ello, se hacen rituales en las montañas en primavera, para darles la bienvenida a aquellas divinidades que vienen a participar de la siembra, y en otoño, para despedirles pues se cree que tras la cosecha regresan a sus hogares en las cimas de las montañas.

Se puede observar en esta primera parte de la cita el establecimiento de un punto de enlace con la montaña y por supuesto, la gran influencia del shinto en el sonido que ésta emite; no se trata de la imaginación del anciano, efectivamente la montaña ha emitido un rumor y es posible que incluso algo o alguien más lo haya producido. Además, es sumamente interesante la naturaleza de este sonido, se dice que tiene “la profundidad de algo que retumbara en el interior de la tierra”, como si la montaña de cierto modo, estuviera hueca o albergara en su interior otro mundo, tal vez con otros habitantes que la hicieran sonar. Esto nos lleva de inmediato a la

siguiente parte de la cita: una vez el sonido se detiene, el anciano siente miedo y escalofríos por lo que él percibe ser un anuncio de la muerte que se aproxima.

En muchas culturas, como por ejemplo la civilización egipcia, las montañas han estado íntimamente relacionadas con los muertos, de ahí la construcción de las tumbas de los faraones en forma de pirámides. Japón no ha sido la excepción. Desde hace muchos siglos se ha considerado a las montañas como el lugar de reposo de los fallecidos y un ejemplo de ello lo encontramos en el *Kojiki* cuando, al morir la diosa Izanami (la primera diosa mujer en descender a la Tierra y engendrar junto a su esposo Izanagi los primeros *kami*) es enterrada en la cueva del monte Hoki. Aunque los relatos míticos del *Kojiki* fueron recopilados en el siglo VIII es probable que el relato de la muerte de la diosa representara una costumbre que se llevaba a cabo desde muchos años atrás.

En efecto, en la historia de Japón existe un período prehistórico al que le llaman *Kofun* 古墳²⁵, que va del 250 o 300 hasta el 710 d.C, en honor a las miles de tumbas tumulares que se construyeron durante éste. A la creencia de que las almas de los muertos iban a reposar a la montaña le siguió la construcción de lo que parecían montañas pequeñas privadas o particulares probablemente a modo de montaña simbólica y espacio consagrado únicamente a una o a varias almas. Las costumbres de este procedimiento ritual fueron variando con el tiempo dejando ver claras diferencias entre las etapas del mismo período. No fue sino hasta la llegada del budismo al Japón que las costumbres funerarias comenzaron a transformarse. Sin embargo, ya en la era Heian (794-1180), el mausoleo del emperador seguía conociéndose como *yama*, “montaña” en

²⁵ 古 “furui/ ko” que significa viejo y 墳 “fun”, tumba o montículo.

japonés, y el encargado de su construcción como *yama-tsukuri-no-tsukasa*, o el “oficial que erige la montaña” (Lafuente, p. 6).



Figuras 5 y 6

Es clara la relación que existe entre la muerte y la montaña para la cultura japonesa y es por esto que el miedo sentido por el anciano Shingo ante el anuncio de la muerte que percibe en aquel sonido se deba posiblemente a dos razones: a una reacción inconsciente debido a la representación simbólica que tiene de la montaña como lugar sagrado que comunica con el mundo de los muertos o, porque de hecho, en ese sonido incomprensible alcanza a captar algún mensaje vinculado a la muerte. Y no resulta inesperada esta sensación ya que desde el inicio de la novela se presenta de manera reiterada su presencia.

La novela comienza con Shingo intentando recordar el nombre de una muchacha que ha trabajado en la casa durante seis meses y que ha renunciado apenas la semana anterior; en esta situación el olvido no se postula como un factor menor, sino como la decadencia física y mental que sufre el protagonista en su vejez. Además, se cuenta más adelante que hacía un año el anciano había escupido sangre pero que después de este episodio su cuerpo, de modo contradictorio, había rejuvenecido repentinamente. Debido a esto, es natural tomar el rumor de la

montaña en este primer encuentro como un anuncio de la muerte que se aproxima, pero en realidad no queda muy claro si se trata de la muerte del protagonista o tal vez se trate de la muerte simbólica de algo mayor.

En el siguiente encuentro entre Shingo y la montaña, el anciano no se halla en su casa sino en una posada de la ciudad de Atami. El suceso ocurre en un ambiente casi de fantasía puesto que a pesar de estar en pleno invierno, en enero según el relato, hay varios cerezos en floración que hacen sentir a Shingo en medio de un esplendor primaveral. El encuentro narrado en el capítulo *El cerezo en invierno* ocurre así:

Ya antes de la cena hubo lluvia fuerte y viento. Las luces se apagaron. Se acostó temprano.

Los ladridos de un perro que estaba en el jardín, y el sonido del viento y de la lluvia, como el del mar embravecido, lo despertaron.

Tenía la frente perlada de sudor. La habitación estaba cercada por algo pesado, como el inicio de una tormenta de primavera a orillas del mar. El aire tibio ejercía presión sobre su pecho. Respiró profundamente, y lo invadió un desasosiego, como si estuviera a punto de escupir sangre.

No es mi pecho— se dijo.

Era sólo un ataque de náusea.

Una desagradable presión en los oídos se trasladó a las sienes y luego a la frente. Se la frotó, y también el cuello.

El sonido como de mar furioso era un aguacero en la montaña al que se sumaba el chirrido agudo del viento aproximándose. En las profundidades de la tormenta había un rugido.

“Un tren que pasa por el túnel Tanna”, pensó. Sin duda, ése era el caso. Al emerger el convoy, sonó una sirena.

De repente Shingo sintió miedo. Ahora estaba completamente despierto.

El rugido persistía. Si el túnel estaba a ocho kilómetros de distancia, el tren habría tardado tal vez unos siete u ocho minutos en atravesarlo. Tenía la impresión de que lo había oído entrar por la boca más lejana, más allá de Kannami. Pero ¿era posible que, a ochocientos metros de la salida por Atami, hubiese sido capaz de oírlo?

Había sentido la presencia del tren en el túnel como si estuviera dentro de su cabeza. Lo había sentido durante todo el trayecto hasta la boca más cercana, y soltó un suspiro de alivio cuando emergió. (pp. 121, 122).

Sin lugar a dudas, este es uno de los encuentros más sorprendentes entre Shingo y la montaña. Comencemos a analizar el fragmento. El anciano se encuentra solo en la posada y se acuesta temprano esa noche, pero, momentos después, el sonido del viento y la lluvia lo despiertan. Al despertar una mezcla de malestares lo invaden: se despierta con la frente sudorosa por la presión que siente en la atmósfera de su cuarto, como si estuviera “cercada por algo pesado” y lo invade un profundo desasosiego como “si estuviera a punto de escupir sangre”. Finalmente, a estas aterradoras sensaciones que auguran la muerte se le suma una desagradable presión en los oídos que se extiende hasta sus sienes y frente. Mientras el anciano percibe todas estas sensaciones, alcanza a escuchar el sonido embravecido de la tormenta en la montaña que al final, adquiere la naturaleza de un rugido. Ese rugido lo atribuye en un principio al sonido que emite un tren al atravesar el túnel en la montaña, sin embargo, una vez completamente despierto, no halla

ninguna posibilidad de que, a semejante distancia y en medio de la fuerte lluvia, hubiese podido “sentir” el tren durante todo este recorrido.

Aunque pueda parecer redundante lo que acabo de hacer, considero necesario organizar los eventos narrados en este fragmento paso a paso, a fin de poder ver con mayor claridad el sentido total que en éste se expresa. Cuando comenzamos a analizar el complejo simbólico presente en la novela, mencioné que en estas relaciones y conexiones no íbamos a emplear el término “identificación”, puesto que, como explicaba la cita de Suzuki, la identificación supone desde un principio la oposición entre un yo y otro. Si el objetivo principal del zen es “restaurar la experiencia de la inseparabilidad original”, es decir, diluir los límites y las oposiciones ilusorias de este mundo, se podría decir entonces que este encuentro entre el anciano y la montaña es una gran muestra del sentido de transparencia del zen presente en la novela.

Después de leer cuidadosamente el fragmento, y tal vez de releerlo varias veces (así fue en mi caso), resulta casi evidente que en ese momento las sensaciones de opresión, náuseas y desasosiego que tiene Shingo al despertar por la tormenta son una asimilación de lo que siente la montaña cuando el tren la atraviesa. Recordemos que el protagonista atribuye el rugido que proviene de la montaña al tren que pasa por un túnel, pero, una vez despierto, se da cuenta de que haber sentido al tren en el túnel “como si estuviera dentro de su cabeza” no responde a ninguna lógica, al menos no a la nuestra. En ese momento los límites y oposiciones entre Shingo y la montaña han desaparecido casi por completo, y digo casi porque el anciano aún conserva algo de su yo al ser capaz de asimilar como sensaciones humanas lo que posiblemente siente la montaña durante el recorrido del tren por el túnel.

“Lo había sentido durante todo el trayecto hasta la boca más cercana, y soltó un suspiro de alivio cuando emergió”. Con este cierre del fragmento queda clara la inseparabilidad y unión experimentada por el protagonista entre él y la montaña. Además, un asunto muy importante que entraña este encuentro es nuevamente el contraste entre un Japón tradicional y uno moderno. La montaña, como elemento sagrado de la naturaleza, representaría al primero y la tecnología del tren a la modernidad. El que Shingo alcance a sentir en su propio cuerpo las terribles sensaciones de opresión, ahogo y desasosiego que tiene la montaña mientras el tren la atraviesa nos acerca más al sentido de muerte que desea expresar Kawabata en la novela. A este punto volveremos más adelante.

El siguiente encuentro se presenta ya al final de la novela en su último capítulo: *Peces otoñales*. Ha pasado más de un año desde que la historia inició y en esa mañana de octubre, de repente y sin saber porqué, Shingo fue incapaz de realizar uno de los actos más rutinarios y monótonos de su vida: hacerse el nudo de la corbata. Su nuera Kikuko nota el miedo en su mirada e intenta ayudarlo inútilmente. La esposa de Shingo, Yasuko, la reemplaza sin entender por completo lo que sucede. Vayamos a la cita:

Le levantó el mentón y cogió la corbata con las dos manos. Shingo cerró los ojos.

Yasuko obró de tal modo que finalmente obtuvo un nudo.

Tal vez por la presión en la base del cráneo, Shingo sufrió un leve mareo. Un dorado velo de nieve se deslizó por sus ojos cerrados. Una cortina de nieve en avalancha, dorada a la luz del atardecer. Hasta sintió un rugido.

Asustado, abrió los ojos. ¿Estaría teniendo una hemorragia?

... Era la misma avalancha que había visto de niño desde su casa en la montaña.

(p. 295).

En esta última cita se percibe un giro en la relación que se establece. En la cita anterior pudimos observar cómo el anciano alcanza a experimentar el sufrimiento de la montaña, en esta ocasión son sus propias sensaciones de malestar, el mareo causado tal vez por la presión en el cráneo a lo cual se le suma el deterioro de su mente representado en el olvido, las que son asimiladas con un evento natural: la avalancha. Pero queda algo más: esta avalancha no hace parte de su imaginación, no es solamente una imagen que utiliza para asimilar lo que está sintiendo en ese momento, sino que hace parte de un recuerdo: “era la misma avalancha que había visto de niño desde su casa en la montaña”. ¿Por qué, Shingo justamente en esa situación en que olvida algo tan elemental como atarse el nudo de la corbata es capaz de traer a su mente un recuerdo de la infancia? ¿Acaso esta conexión con la montaña ya se ha establecido en el pasado?

Es momento de entrar a una breve digresión y presentar en ésta cómo la omnipresencia de la muerte simbolizada por el rugido de la montaña se une significativamente a los sueños que tiene el protagonista. Aunque el sueño no sea uno de los temas a tratar en este trabajo, es de suma importancia tenerlos en cuenta ya que a partir del primer encuentro con la montaña el anciano comienza a tener sueños en los que pareciera conectarse con el mundo de los muertos. En la novela Shingo tiene un total de ocho sueños, un número relativamente alto como para ignorarlo, así que me detendré brevemente en este punto ya que si lo obviamos podríamos dejar de lado algunos sentidos expuestos en este y los demás elementos simbólicos de la naturaleza que veremos a continuación.

Desde los tiempos de los antiguos habitantes de las islas niponas, los ainu, se cree que existe un mundo para los muertos que coexiste paralelamente con el de los vivos. Un registro de esta creencia lo podemos encontrar nuevamente en el *Kojiki* cuando, tras la muerte de Izanami, el dios Izanagi decide ir por ella al País de las tinieblas y traerla de vuelta. A dicho país se tiene acceso en el relato mítico a través de la cueva de la montaña donde la diosa fue enterrada (pp. 62-64). Los antiguos creían que en efecto, las almas de los muertos viajaban a ese mundo a encontrarse nuevamente con sus otros familiares ya fallecidos; éstos no debían preocuparse por los vivos ya que muy seguramente se reunirían pronto con ellos (Campbell, 1974). No obstante, una vez llegó el budismo a Japón, este se convirtió en el principal encargado de los ritos funerarios y transformó, más no eliminó, las antiguas creencias. Con el Amidismo (budismo de Amida – como se le conoce a Buda en Japón), llegó la creencia de que este mundo al que iban los muertos no era uno de tinieblas sino un paraíso espiritual de Buda en el que podrían estar aquellos que en vida hubieran sido genuinamente bondadosos y devotos de Amida.

Hayao Kawai agrega, en su trabajo mencionado anteriormente, que para la cultura japonesa el sueño jamás ha sido desvinculado de la vida; en el ciclo del *jinen* 自然 hacen parte tanto la fantasía como la realidad, el inconsciente y la vigilia (p. 16). Por esto, resulta importante que sea a partir del primer encuentro con la montaña que el anciano comience a tener sueños con gente fallecida, aunque en estos sueños aparezcan rebosantes de vida. Probablemente por esta creencia de que el mundo de los muertos es similar a un paraíso, el anciano también sueña con mujeres jóvenes en escenarios de una naturaleza exuberante en los que, a propósito, él también se siente rejuvenecido. En este mundo de sueños un rostro adquiere trascendencia: el de la hermana de su esposa, fallecida hace muchos años. Su rostro le trae el recuerdo del amor que sintió por ella durante su adolescencia y se contrapone a la sensación de fracaso que ve reflejado durante la

vigilia en los actos de sus hijos. Esta oposición despierta, a través de los sueños del anciano, el deseo de recuperar el amor y la libertad de su pasado, deseo que conscientemente ve encarnado en la figura de su nuera Kikuko.

La figura de la hermana muerta de Yasuko aparece en los tres encuentros con la montaña ya citados. En el primer caso, luego de haber escuchado el rumor de la montaña, el recuerdo de esta mujer aparece claro en su mente sin saber de qué forma tiene alguna relación con el evento. Hacia el final de este primer capítulo, Shingo le cuenta a su esposa y a su nuera lo ocurrido y se sorprende al escuchar a esta última decir que Yasuko le había contado que él ya había escuchado a la montaña rugir en otra ocasión: poco antes de que su hermana muriera (p. 23). En el segundo encuentro, el de la conexión con el sufrimiento de la montaña, Shingo se despierta a la mañana siguiente con el sonido de la voz de esta misma mujer que lo llama. Y, en el último encuentro, tras haber sido ayudado por su esposa y su nuera con el nudo de su corbata, Shingo recuerda que fue la hermana de Yasuko quien le ató su primer nudo, adquiriendo esta simple acción un valor simbólico de su paso de la adolescencia a la adultez. En ese momento se da cuenta de que el nudo que hizo su esposa está mal hecho, lo desata y lo vuelve a anudar de la misma manera mecánica en que lo había hecho desde hace cuarenta años.

Ante lo anterior es inevitable hacerse las siguientes preguntas: ¿Por qué solo después de haber traído a su mente este recuerdo de la hermana de Yasuko fue capaz de atarse la corbata sin ayuda nuevamente? ¿Qué relación tienen la montaña y el recuerdo de esta mujer en el sentido de muerte que abarca la novela? y, una última para cerrar ya con la sacralidad de este elemento: ¿acaso la montaña, como representación de la naturaleza y como símbolo relacionado a la muerte en la tradición japonesa, ejerce una influencia consciente en la vida del protagonista?

3.2 Árboles sagrados

Desde la antigüedad los árboles han conectado al ser humano directamente con el misterio del cosmos. Por nacer de las profundidades de la tierra y erguir su tronco sobre ella hasta lograr extender sus ramas hacia el cielo, el árbol ha sido considerado como el símbolo ideal de la conexión entre los tres mundos: inframundo (generalmente relacionado con los muertos), tierra (mundo de los humanos) y cielo (esfera divina). Asimismo, su verticalidad lo convirtió al igual que la montaña, en centro y eje del mundo. Un caso de este tipo lo encontramos en el árbol ceiba que para los mayas yacatecos se extendía en el centro como pilar del cosmos acompañado de otros cuatro árboles de la misma especie, pero de diferentes colores, ubicados en las cuatro regiones angulares y que servían como pilastra angular del firmamento (Biedermann, 1993, p. 40).

Por supuesto, el árbol adquiere el sentido de “realidad absoluta” únicamente bajo una perspectiva religiosa. El ser humano siempre se ha inquietado por el misterio de la vida y de la muerte y ha hallado a lo largo de su existencia la representación de este proceso misterioso de generación y regeneración en el símbolo sagrado del árbol. Desde un punto de vista profano la vegetación sólo representaría un proceso de vida y muerte, sin embargo, para el individuo religioso, el símbolo del árbol le permite expresar sus ideas sobre la regeneración, la eterna juventud, la salud, la inmortalidad y la sabiduría, todas éstas cualidades divinas únicamente accesibles según los mitos a humanos privilegiados (Eliade, 1998, p. 91).

Existen muchas creencias sobre árboles sagrados alrededor del mundo entre los que se encuentran por ejemplo, el árbol Bodhi o árbol de la iluminación en el que Siddhartha alcanzó el nirvana; Yggdrasil, árbol del destino y de la sabiduría que además, conecta los nueve mundos del universo de la mitología nórdica, y uno muy familiar para nosotros: el árbol del conocimiento de

lo bueno y lo malo, que según las palabras de la serpiente en el relato, sus frutos podían conceder la inmortalidad y un conocimiento absoluto, otorgando así a los humanos la posibilidad de ser como Dios (Gén. 3: 1-5). Sin embargo, de todos estos sentidos expresados en el símbolo del árbol resulta muy importante para esta investigación el de la relación hombre-árbol, microcosmos-macrocosmos, para analizar algunas conexiones presentes en la novela.

Existen dos árboles cuya presencia en la novela adquiere un significado preponderante: el ginkgo y el cerezo. Este último tipo de relación entre ser humano y árbol se expresa de manera clara en el estrecho vínculo que se desarrolla a lo largo de la historia entre el anciano y los dos árboles de mayor envergadura y edad del jardín. La relación de transparencia que se presenta en la novela es tal, que ambos árboles se convierten en espejos de la realidad del protagonista. A continuación nos aproximaremos a algunos de los fragmentos de la novela que dan prueba de esta relación y, a los sentidos ya vistos del árbol como símbolo de la realidad absoluta del cosmos, se adicionarán sentidos propios de la cultura y tradición japonesas a fin de comprender los posibles significados que se transmiten en la novela.

3.2.1 El Ginkgo

El ginkgo es el ser vivo más antiguo del planeta. Aunque no se conoce con exactitud la evolución de este árbol los estudios paleontológicos han determinado su existencia a hace más de 200 millones de años. Debido a las similitudes genéticas que han encontrado en algunos fósiles de especies vegetales, se cree que la familia de la que proviene el ginkgo empezó a desaparecer durante mediados del cretácico debido a las bajas temperaturas. El único sobreviviente de la familia *Ginkgoaceae* fue el actual Ginkgo Biloba. No fue sino hasta muchos años después que

este árbol comenzó a ser altamente apreciado por su porte y propiedades relacionadas a la perennidad en China. Pero, incluso hoy, el ginkgo sigue representando un misterio: su madera es resistente a casi todo tipo de hongo, raras veces sufre enfermedades y alcanza un período de vida de aproximadamente mil años, aunque se han encontrado algunos de casi dos mil. Por todas estas asombrosas cualidades que hacen del ginkgo un sobreviviente capaz de adaptarse a una gran variedad de ambientes y climas, es investigado por la medicina moderna en tratamientos para la circulación, el Alzheimer, la demencia senil y el Parkinson.



Figura 7

Fueron estas propiedades del ginkgo las que hicieron que los antiguos habitantes de China comenzaran a sentir admiración y respeto hacia estos árboles hasta el punto de conferirles un carácter sagrado. Según el Feng Shui, práctica ancestral china que estudia los elementos del entorno para aprovechar sus energías y armonizarlos, el ginkgo representa la dualidad e

invariabilidad del universo. Debido a sus hojas en forma de abanico triangular partido en dos lóbulos (bilobular - de ahí su nombre Biloba) y a su floración tanto masculina como femenina es considerado un símbolo de la unidad primordial expresado en el encuentro y complementariedad de los opuestos: masculino y femenino, cielo y tierra, sol y luna, yin y yang.

Es muy probable que debido a la conferencia de este carácter sagrado, el Ginkgo Biloba haya sido salvado de su extinción. El budismo chino apreció enormemente sus cualidades espirituales por lo cual el árbol comenzó a ser cultivado por los monjes cerca de las pagodas y de los templos. Esta costumbre se extendió de igual modo con la expansión del budismo hacia Corea y Japón, en donde es usual además, darle el carácter de árbol guardián pues se acostumbra atar un *shimenawa* (cordón de paja de arroz) alrededor de su tronco para alejar los malos espíritus. El ginkgo además de guardián es también venerado como un dios y es el centro de muchos rituales y costumbres tradicionales en Japón. Además, ha sido una inspiración para muchas expresiones culturales: símbolos y emblemas familiares, de universidades, en kimonos e incluso hubo una época en la que tanto hombres como mujeres llevaban peinados que imitaban el hermoso diseño de sus hojas.

Pero, existe un evento en particular en la historia de Japón que le confirió al ginkgo un sentido aún mayor. En la primavera de 1946, un año después de que la bomba atómica Little Boy cayera sobre Hiroshima, a tan solo un kilómetro de distancia del epicentro, un árbol de ginkgo perteneciente a un templo budista destruido, comenzó a echar brotes de nuevo. En la reconstrucción de la ciudad un templo fue nuevamente construido a su alrededor con el fin de proteger el árbol sagrado que se había levantado de entre las cenizas y los escombros de la ciudad para traer un mensaje de esperanza a sus habitantes. En una placa ubicada bajo el árbol que hasta hoy sigue vivo se leen las palabras: “No más, Hiroshima”.



Figura 8

El árbol de ginkgo presente en *El Rumor de la Montaña* también adquiere un sentido especial debido a la relación que se entreteje entre éste y el anciano. En toda la novela hay solo un evento que clarifica esta relación, pero su importancia es tal en la representación del sentido de transparencia entre ser humano y naturaleza que he decidido presentarlo en este trabajo. En el capítulo titulado *Castañas* se relata un evento sorprendente: tras un inesperado tifón, los árboles de la montaña y del jardín de la casa han sido gravemente afectados, en especial, el ginkgo y el cerezo. El inicio del capítulo pone su foco en la relación que se establece entre el primero y Shingo. Veamos:

El ginkgo y el cerezo habían sido los árboles más perjudicados por el viento. Como eran los de más envergadura entre los que rodeaban la casa, habían sido el blanco de la tormenta. ¿O sería por sus hojas especialmente vulnerables?

... Nuevamente el gran ginkgo estaba echando brotes.

Shingo lo veía de frente al doblar por el sendero desde la calle principal, y todos los días lo observaba al regresar a casa. Además, lo estudiaba desde el comedor.

—El ginkgo tiene una fuerza de la que el cerezo carece —dijo. He percibido que los que viven mucho tiempo son diferentes de los otros. Ha de exigirle mucha fuerza a un viejo árbol como éste para que eche brotes en otoño.

—Pero hay algo que entristece en ellos.

—Tenía curiosidad por ver si las hojas serían tan grandes como las que crecen en primavera, pero se niegan a salir.

Las hojas, además de pequeñas y pobremente diseminadas, eran demasiado escasas para cubrir las ramas. Parecían débiles, de un color amarillento deslucido, que no llegaba a ser verde. (pp. 62, 63).

Al inicio de la cita se ofrecen dos posibles razones por las cuales estos dos árboles han sido los principales afectados: o puede ser porque son los más grandes y viejos del lugar o porque las hojas de ambos son particularmente delicadas. Sea la razón que sea, ambas parecieran complementarse. La relación que ha establecido el anciano de sesenta y dos años con estos árboles tiene como principal rasgo en común la edad; ambos son viejos y de cierto modo les cuesta ya sobreponerse a una situación demasiado fuerte como la que puede representar en este caso el tifón. El anciano, al igual que los árboles, se encuentra en una situación de incertidumbre: su hija Fusako ha regresado a la casa familiar hace un tiempo con sus dos niñas después de haberse separado de un marido inútil que trabajaba como traficante de drogas y a esto se le suma la situación de su hijo Shuichi y la amante que tiene en la ciudad. Yasuko culpa a Shingo directamente por los resultados de la vida de sus dos hijos, algo muy común en la cultura

japonesa pues se cree que el padre cabeza de hogar es responsable de tomar las decisiones necesarias para guiar el destino de estos (Benedict, 2015, pp. 78,79). Es por ello que el tifón no se percibe como algo inesperado sino como un evento que ha llegado como castigo de la naturaleza, muy acorde a las creencias del shinto, a fin de limpiar o desvanecer los dramas familiares.

Lo interesante de esta situación es que a pesar de que ambos árboles han perdido sus hojas el ginkgo, por su conocida tenacidad, se niega del todo a quedarse desnudo y es por ello que aún en otoño se empeña en echar brotes de nuevo. Este suceso se relaciona directamente con los sueños que ha comenzado a tener el protagonista desde que escuchó el rumor de la montaña. Como expliqué anteriormente, en estos sueños es posible que el anciano se comunique con el mundo paradisiaco de los muertos y en dicho lugar, puede sentirse joven de nuevo. La imagen principal de ese mundo onírico es la hermana muerta de Yasuko y sus sentimientos hacia ella son transferidos en la vigilia a la imagen de Kikuko, la esposa de su hijo.

En la cita se muestra la relación que sostiene el anciano con el árbol; no se trata de un simple adorno en el jardín sino que Shingo lo observa a diario en varias ocasiones: cuando vuelve del trabajo, desde su habitación e incluso se dice que “lo estudiaba desde el comedor”. De este modo, los brotes nuevos del árbol viejo adquieren trascendencia: la relación de transparencia que se gesta entre ambos se percibe en el árbol como espejo que refleja los deseos más íntimos de Shingo. Los brotes nuevos se transforman en un símbolo del deseo por renacer del personaje y así poder cumplir sus sueños de la adolescencia, sin embargo, estos brotes son escasos y pequeños, por lo que el árbol le recuerda en este hecho al anciano que sin importar la intensidad de estos deseos, la realidad de la vigilia ya es insuficiente para realizarlos. Ahora pasemos al siguiente árbol.

3.2.2. El Cerezo



Figura 9

Las flores se abren y luego se dispersan/a merced de la lluvia y el viento; /los cerezos ya no están floridos/pero su espíritu permanece para siempre sereno.

Date Chihiro (1803-1877)

Sin lugar a dudas no hay un símbolo que exprese mejor el amor que siente el pueblo japonés hacia la naturaleza que el árbol de cerezo (桜の木 - *sakura no ki*). Durante cientos de años, desde la época Nara (s. VII) existe la costumbre de sentarse bajo sus ramas florecidas en primavera a fin de admirar la belleza y el carácter efímero de la naturaleza. Es posible incluso que a partir de esta costumbre se haya desarrollado en el período Heian (s. X- XII) el concepto estético *mono no aware*, aquella melancolía por la impermanencia de la belleza de la naturaleza y de la vida representado constantemente en las artes japonesas. Dicha melancolía, más que un

sentido de tristeza implica una respuesta emotiva e intuitiva en la que el ser humano sea capaz de conectarse con los cambios y eventos naturales que tienen lugar a su alrededor y se sienta profundamente agradecido por ellos.

Esta perspectiva estética hacia la naturaleza proviene en esencia de las creencias del shinto que consideran todo evento natural como una bendición de los *kami*, pero no fue sino hasta la llegada del zen al Japón que la naturaleza comenzó a apreciarse desde una visión más religiosa. Un ejemplo de esta perspectiva la encontramos en la clase guerrera samurai, la cual vio en la belleza, sencillez elegante y desprendimiento de la flor de sakura un reflejo del código ético bajo el cual guiaban su vida (Bushido 武士道²⁶): honor, lealtad, valor y desapego hacia la propia existencia.

Nitobe en su libro *El código samurái. Bushido* (2004) afirma que lo que fue el Japón se debió a los samurái. Agrega que no solamente fueron y siguen siendo considerados la flor de la nación, sino que además fueron su raíz, ya que a pesar de que a nivel social se mantenían apartados representaron para el pueblo japonés un modelo de moralidad al que guiaban con su ejemplo (p. 126). Es por esto que aún en la actualidad cuando las personas se sientan en los parques en la etapa de floración del cerezo, que por lo general no dura más de diez días, ven en la delicadeza de esta flor el valor y el honor característicos de los samurái, principios que luego pasarían a ser también parte del carácter de la nación.

Los sentidos de la flor se refuerzan con numerosas historias: algunas cuentan que el color rosado de las flores se debe a la sangre derramada en las batallas que absorbieron los cerezos,

²⁶ 武 *bu* - guerrero, militar; 士 *shi*- radical de escritura kanji que significa “samurái”; 道 *michi* - *dou* - curso, moral, camino, enseñanzas.

otras, que debido a la costumbre de los samurái de plantar estos árboles fuera de sus casas, muchas veces realizaron el ritual del *seppuku*²⁷ bajo sus ramas, por lo que no solo es la sangre de estos valerosos hombres la que tiñó las flores, sino también sus espíritus los que quedaron adheridos al del árbol²⁸.

El cerezo de *El Rumor de la Montaña* también da muestra de esta tenacidad característica de su clase en los eventos que lo involucran. Al igual que el ginkgo, el cerezo establece una relación con el anciano Shingo a modo de espejo en la cual es capaz de reflejar los dramas internos del protagonista. Debido a que todos estos eventos, en total tres, a pesar de que se encuentren separados en la historia, están en realidad conectados, los voy unir en esta parte con el fin de observar de manera detallada y también global, el sentido que el cerezo expresa en la novela.

El primer caso que da prueba de esta relación entre Shingo y el cerezo ocurre en el capítulo *Campana de primavera*. En éste, Shingo se da cuenta de que hay una planta, la yatsude, creciendo bajo las ramas del cerezo y lo ha hecho de modo tan alarmante que pareciera que incluso lo asfixiara. Leamos:

Shingo observaba el cerezo cargado de flores. Debajo había una gran cantidad de yatsude. Como no le gustaban, había pensado en cortarlo antes de que

²⁷ El *seppuku* (切腹 - 切 *sep*- del verbo “kiru”- cortar y 腹 *hara* o *puku* - estómago) es el suicidio ritual y honorable, exclusivo de la clase samurái. Su técnica es compleja y la muerte que causa es extraordinariamente dolorosa y sangrienta. (Caeiro, 2002, p. 31).

²⁸ Existe una historia del folclor japonés en la que se narra un caso similar. Cuentan que desde que nació el samurái protagonista de la historia, había un árbol de sakura en la casa familiar. Luego el niño creció, se convirtió en un gran guerrero y también tuvo una gran familia. Eventualmente el hombre se hizo viejo y tuvo la mala fortuna de ver morir a todos sus amigos e incluso a su esposa e hijos, por lo que quedaron solos él y el cerezo. Sin embargo, llegó el día en que el cerezo también murió. Angustiado, decidió realizar el ritual del *seppuku* bajo sus ramas y antes de hundir la *wakizashi* en su estómago le dijo al árbol: “Te suplico que te dignes florecer una vez más, pues voy a morir en tu lugar.” Después realizó el ritual del *seppuku* ante el cerezo seco. Su espíritu penetró en él y, en ese mismo instante, floreció. Desde entonces, cuenta la historia, que el día decimosexto del primer mes del año el cerezo florece en medio de los fríos, recordando a los japoneses el amor de un viejo samurái por el cerezo y su flor. (Caeiro, 2002, pp. 29-31).

floreciera el cerezo, pero había nevado mucho en marzo y las flores ya se habían abierto.

A pesar de que tres años antes los había cortado, habían vuelto a crecer esplendorosamente. Se dio cuenta de que, para que la acción resultara efectiva, debería haberlos extirpado de raíz...

Sin los yatsude, el cerezo se erguiría solo extendiendo sus ramas en todas direcciones. Bastante se había expandido a pesar de que el yatsude lo asfixiaba.

Estaba tan cargado de flores que uno se preguntaba cómo podía sostenerlas; éstas flotaban en medio de la luz del atardecer. Ni la silueta del árbol ni su color eran particularmente definidos, pero uno sentía que colmaban el cielo. Las flores estaban en todo su esplendor. Dolía pensar que iban a caer. (pp. 168,169).

La yatsude que asfixia al cerezo es una metáfora de la situación que vive Shingo con su familia. A los problemas ya mencionados en el caso del ginkgo se le suma el aborto de Kikuko que el anciano presiente en el capítulo anterior. Se menciona en el fragmento que a pesar de haber cortado la planta hace tres años, esta ha vuelto a surgir por lo que la solución hubiera sido haberla cortado desde un principio de raíz. Esta misma sensación es la que vive el anciano al no querer enfrentar los problemas que atraviesan sus hijos y que, por ser él el cabeza de hogar, debería hacerse responsable y hacer todo lo posible por “ajustar” dichos asuntos. Ahora los problemas, al igual que la yatsude, han crecido de manera irremediable y amenazan con sofocar al árbol y a Shingo. Sin embargo, el cerezo al igual que el ginkgo que demuestra sus anhelos por un presente mejor, alimentado por los deseos de su pasado, se muestra rebosante en sus flores que parecía que “colmaban el cielo”. Este florecimiento es una muestra de la tenacidad del

anciano por querer salir libre de sus problemas al adherirse a las fantasías de sus sueños y al amor que siente y ve correspondido en su nuera en la vigilia.

El siguiente evento es el que se narra en el capítulo *La cicatriz*. Luego de haberse enterado de que Kikuko efectivamente había abortado, Shingo decide finalmente hacerse cargo de la yatsude que asfixiaba al cerezo. Sin embargo, comprende que a pesar de que lo más efectivo sería cavar hasta las raíces para eliminarla completamente, ya no se sentía con fuerzas para realizar un trabajo que requiriera semejante esfuerzo, así que decide ir cortándola a medida que vaya creciendo. Su hijo Shuichi, por pedido de Kikuko, se aproxima a ayudarlo. Mientras se encuentra en ese proceso el anciano hace un descubrimiento: “Había dos o tres cerezos jóvenes, o tal vez ramas y no árboles independientes, que parecían salir de las raíces del árbol mayor.” (p. 226).

El hallazgo asombra a los presentes pues encuentran muy extraño que haya ramas que nazcan desde la raíz. El anciano decide conservar las ramas en un deseo por verlas florecidas junto al árbol, no obstante, en un momento de descuido, su nieta Satoko las arranca (pp. 227, 229). Este evento es una muestra de uno de los muchos sentidos expresados en el símbolo sagrado del árbol: la relación macrocosmos-microcosmos. El árbol no solo se vuelve un reflejo de una situación sino que cada una de sus partes se convierte en una representación figurativa del árbol familiar. Shingo, por ser el cabeza de hogar vendría siendo la raíz del árbol, de donde todo nace. El hecho de que sea de las raíces y no de las ramas de donde haya brotes deviene sumamente importante: nuevamente vemos en este hecho prodigioso un reflejo de los deseos de renacer del anciano, sin embargo, su nieta, un brote más joven del árbol familiar, acaba con estos deseos.

La novela está colmada de sucesos que auguran la muerte de Shingo y éste, es uno de ellos. Hacia el final de ésta la presencia del cerezo desaparece con un último evento: tras enterarse de

que la amante de su hijo, una viuda de guerra, se encuentra en embarazo y ha decidido tener al niño, el hecho de que su preciada nuera Kikuko haya abortado un hijo legítimo, pesa aún más en su consciencia. El cerezo de manera “inexplicable” comienza a perder sus hojas rápidamente: “Incluso mientras hablaban, unas hojas amarillentas caían una tras otra del cerezo. En el aire calmo, caían sobre la tierra trazando una límpida línea recta.” (p. 286). Cuesta pensar que un árbol que, según las historias del folclor japonés, conserva dentro de sí la sangre y el espíritu de los samurái comience a perder sus hojas sin razón aparente. Este suceso es en realidad un reflejo del espíritu ya desvanecido del anciano: su frustración y sentimiento de culpa han llegado a tal punto hacia el final de la novela que Shingo ya ha comenzado a perder completamente sus esperanzas. El árbol además, como símbolo familiar, demuestra en la pérdida de sus hojas la desintegración de la misma.

Además de los elementos simbólicos ya analizados, existen otros elementos de la naturaleza que se relacionan de manera directa con los dramas familiares. La presencia de numerosos animales en la casa puede ser vista desde un punto de vista shinto, como la constante presencia de las divinidades transformadas en éstos, que observan e influyen en el comportamiento humano. Otras presencias, como las de los árboles del encuentro de Shingo y su nuera en la ciudad en el parque Shinjuku (p. 214-220), en los que el anciano percibe una sensación de complicidad al sentir que crece con ellos o que incluso lo ocultan a él y a su nuera de los demás, son un caso más de la relación de transparencia que se gesta entre Shingo y la naturaleza en la novela. Otros elementos son asociados por el protagonista a algunas situaciones específicas, como por ejemplo, los dos pinos de la arboleda que relaciona con el aborto de su nuera (p.211), o la incapacidad de contarle a su joven esposa sobre la prodigiosa caída de la castaña durante su boda, la cual le hace relacionar este elemento en su vejez con el fracaso de su vida familiar y

matrimonial (p. 68). Dicho esto, es momento de pasar a analizar el posible sentido de muerte que abarcan todos los anteriores elementos.

3.3. La muerte en *El Rumor de la Montaña*

La novela *El Rumor de la Montaña* está llena de augurios de muerte. Estos se perciben en la cotidianidad del anciano Shingo a través de los sueños que comienza a tener con el mundo de los muertos tras escuchar a la montaña; en la muerte de sus amigos más cercanos; en las enfermedades físicas y mentales de algunos de ellos; en la pérdida de la memoria de éste reiterada tanto al inicio como al final de la novela y, por supuesto, en el anuncio de muerte que percibe en el rumor de la montaña y en los mensajes que le transmiten los demás elementos de la naturaleza analizados previamente.

No obstante, aunque uno como lector perciba estos augurios como la proximidad de la muerte del anciano, ésta en realidad nunca sucede, al menos no en la historia. La novela concluye en el capítulo *Peces otoñales* con una alegoría de las personalidades de los miembros de la familia a los distintos tipos de truchas existentes, en la que se descubre el hogar familiar como el equivalente a “ocultarse en un profundo remanso” (p. 313). Fusako y Kikuko planean abrir un negocio en la ciudad y Shingo y su esposa invitan a los demás a visitar la casa paterna de esta última para apreciar los arcos de la montaña en el otoño. La única en aceptar la propuesta es Kikuko. La vida familiar persiste en su cotidianidad habitual e incluso se transmite cierta sensación de estabilidad en dicho final. Pero, entonces, ¿cuál es la razón de esa presencia reiterada de la muerte en la novela? Si el cierre de la historia no es la muerte de Shingo, ¿qué muerte es la que se anuncia en el rumor de la montaña?

El gran telón de fondo sobre el que se extiende la muerte en la novela es en realidad, la guerra. Aunque la guerra pareciera encontrarse sutilmente en algunas situaciones, es debido a ésta que se transmiten en esencia todos los mensajes de muerte presentes en los demás elementos de la naturaleza. Son varios los personajes que se ven en mayor o menor medida afectados por este trágico acontecimiento: la secretaria de Shingo, Tanizaki, quien perdió muy joven al hombre que amaba debido a la guerra; Kinu, la amante de su hijo y la señora Ikeda, compañera de ésta, que también perdieron a sus esposos en la guerra; los amigos del anciano que, debido a los cambios drásticos en la economía del país perdieron sus negocios, algunos perdieron la cordura e incluso el sentido de sus vidas y, aunque Shingo no pareciera haber sido afectado directamente por ella, la decadencia moral de su hijo Shuichi, quien participó en ésta, se encuentra en el centro de las principales causas de los dramas familiares que hacen padecer al anciano tanto física como emocionalmente.

Efectivamente, la derrota fue un duro golpe para Japón. Este hecho no solo afectó el sentido de honor de la nación sino también su fe: las creencias en los *kami* del shinto se vieron gravemente afectadas y el budismo tampoco supo en el momento cómo solventar las necesidades espirituales del pueblo. La ocupación norteamericana les recordaba constantemente a los japoneses este hecho, haciéndolos sentir como prisioneros vigilados en su propio territorio. Con su fe y creencias espirituales tambaleando, Japón se encontraba a la deriva y a merced del encuentro obligatorio con las fuerzas extranjeras. Jung, en su libro *El hombre y sus símbolos* (1977) menciona lo que, según estudios antropológicos, ocurre cuando los valores espirituales de una sociedad primitiva chocan con los de la civilización moderna: “Su gente pierde el sentido de la vida, su organización social se desintegra y la propia gente decae moralmente.” (p. 91). Estas

tres consecuencias de la guerra: la pérdida del sentido de la vida, la desintegración social y la decadencia moral son precisamente los sentidos que expresa el símbolo de la muerte en la novela.

Aunque Kawabata se mantuvo aparentemente indiferente a los asuntos de la Segunda Guerra, la derrota lo afectó hasta el punto de estar seguro de que jamás iba a lograr ser el mismo escritor que había sido anteriormente. En un escrito autobiográfico citado por Keene (1984), Kawabata expresa lo siguiente:

I felt like one dead. I felt as if I had been soaked to the bone in the cold, wintry rains and buried in the fallen leaves of my old home, Japan, and was being buried in its fallen leaves. At the same time it was as if I were sighing over the pathos of people who had lived long ago.

It is peculiar, I know, to speak of this state of depression as if it was the termination of my life, but the defeat had marked an end and I had no choice but to leave reality behind and let my legs wander into the firmament...

However, now that I had almost completely removed myself from this worldly life, and my interest in social conditions had thinned to the vanishing point, a kind of self-realization and determination seems to have taken shape within me. The realization that I wrote in a Japanese style, and the determination to continue the traditions of Japanese beauty were not new for me, but perhaps I had to see the mountains and rivers of my country after it had been defeated before everything else could disappear.”²⁹ (p. 825).

²⁹ “Me sentía como si estuviera muerto. Me sentía como si las frías e invernales lluvias me hubieran empapado hasta los huesos y luego hubiera sido enterrado bajo las hojas caídas de mi antiguo hogar, y Japón hubiera sido enterrado en sus hojas caídas. Al mismo tiempo era como si suspirara por el pathos de las personas que habían vivido mucho antes de mí.

A pesar de que la obra de Kawabata conserva en su base un estilo tradicional japonés, fue a partir de esta depresión tras la derrota, expresada en esa profunda sensación de muerte, la que impulsó al escritor a dedicar el resto de su obra a presentar los mensajes tradicionales ocultos en las “montañas y en los ríos”³⁰ de su nación. Por esto, Kawabata revela el anuncio de muerte de *El Rumor de la Montaña* a través del contraste entre un Japón tradicional próximo a morir y un Japón en transición cuyos fundamentos han sido debilitados tras la derrota. Ambos tipos de nación están representados en la novela por dos personajes: el anciano Shingo y su hijo Shuichi. Por un lado, Shingo se muestra a lo largo de la historia como un personaje intuitivo; sensible a lo que ocurre a su alrededor; que no cree en el azar o en la casualidad, razón por la cual permanece atento a los cambios de la naturaleza y los percibe como mensajes directos para él, y que además, valora a su nuera no solo por el reflejo que ve en ella del amor que sintió en su adolescencia por la hermana de su esposa, sino sobre todo, porque percibe en ella una nobleza y pureza casi sobrehumanas. Su hijo, por el contrario, se muestra desde la apertura de la novela como un personaje insensible. En un punto de la historia se da a conocer que ha participado en la guerra y que tal vez este sea el motivo de su carácter frío y apático. En efecto, se presenta como un personaje egoísta que no siente ningún interés por los demás: le pide a su amante que aborte a su hijo y paga el aborto de su esposa con dinero de la amante. Además, se muestra irreverente e

Es extraño, lo sé, hablar de este estado de depresión como si fuera el final de mi vida, pero la derrota ha marcado un final y yo no tenía otra opción más que dejar esa realidad atrás y permitir que mis piernas deambularan en el firmamento...

Sin embargo, ahora que me he removido casi por completo de esta vida mundanal, y que mi interés por asuntos sociales se ha desvanecido casi por completo, una suerte de auto-realización y determinación parecieran haber tomado forma en mí. Comprender que escribo en un estilo japonés y la determinación de continuar con las tradiciones de la belleza japonesa no era algo nuevo para mí, pero tal vez tenía que ver las montañas y los ríos de mi país después de su derrota antes de que cualquier otra cosa pudiera desaparecer.” Mi traducción.

³⁰ Símbolo de la tradición.

irrespetuoso con su padre, demostrando de este modo el desapego por los valores y tradiciones japonesas.

Por su pasión al haiku y a la escritura medieval lírica japonesa Kawabata decidió dejar un final abierto en su novela. Keene menciona que el autor escribió un capítulo más para *El Rumor de la Montaña*, pero tomó la opción de dejarlo de lado en la edición final de la obra (1984, p. 832). Sin embargo, a mi parecer la novela no se encuentra incompleta o ¿qué sucedería si en el último capítulo el protagonista muriera? Si *El Rumor de la Montaña* cumpliera con los designios de la predictibilidad, el complejo simbólico construido y su serialidad se verían interrumpidos. Kawabata no deseó reducir el sentido de muerte representado simbólicamente en la montaña con la muerte de un individuo, sino más bien, llevar el sentido de esa muerte al símbolo que dicho individuo representa. Shingo, como el símbolo de un Japón tradicional agonizante, completa la serialidad del entramado simbólico que presenta Kawabata en la novela. Pero, además de ser un símbolo de muerte, el augurio de la montaña en la novela es también un llamado a ese Japón en transformación a volver a sus raíces y a sus tradiciones. Volver a la naturaleza, explica Suzuki, no significa retroceder a la vida natural de los pueblos prehistóricos o primitivos, sino el regreso a una vida de libertad y emancipación. En la medida en que estamos en el plano de la concepción teleológica de la existencia, continúa, no somos en modo alguno libres. Y el no ser libres es la causa de todos los males, de todas las miserias y de todos los conflictos que ocurren en este mundo (p. 250).

El Rumor de la Montaña es ese llamado a la libertad; el retorno a un mundo espiritual más simple en el que los límites establecidos sean derribados y el individuo japonés dirija nuevamente sus pasos por el camino de los dioses. Esa es la solución que Kawabata propuso en su novela ante el sufrimiento ocasionado por la guerra.

Para culminar me gustaría dejar en los pies de este capítulo el siguiente poema de Nansen:

Bebiendo té, comiendo arroz,

paso mi tiempo tal como viene;

Observando el río, contemplando las montañas,

¡Cuán sereno y descansado verdaderamente me siento!

Conclusiones

Acercarse a una comprensión global de una obra literaria japonesa de posguerra, sin lugar a dudas, no es algo sencillo. En particular si se trata de una obra del reconocido escritor Yasunari Kawabata, primer Premio Nobel de Literatura en Japón, reconocido dentro de su propio país por ser un autor “difícil de entender”. Sin embargo, el hecho de que nos encontremos a miles de kilómetros de Japón y que nuestra cultura difiera en gran medida de la de dicho país, no debe limitarnos como lectores a intentar aproximarnos a una literatura de un valor sin precedente. *El Rumor de la Montaña* nos podría dar desde el título una sensación de algo místico y, cuando nos aproximamos a la novela al leerla, nos damos cuenta de que definitivamente lo es. Pero, ¿cómo, un lector occidental, colombiano, podría entender los sentidos presentes en esta novela?

En el transcurso de esta investigación pudimos aproximarnos a algunos aspectos de gran importancia tanto para la literatura como para la cultura japonesa. En un primer momento se distinguieron los cinco pilares sobre los que se ha sostenido la literatura en Japón durante más de diez siglos: primero, su importancia histórica, trascendental en la expresión de los sentimientos y pensamientos de la nación, lo cual le otorgó un valor similar al de la filosofía en Europa; segundo, su desarrollo histórico, el cual ha tenido como centro los principios de unidad y de continuidad al adicionar los estilos literarios nuevos a los antiguos. En tercer lugar, el idioma, que, con la influencia de la cultura china en Japón desde la antigüedad, le dio a la literatura del país un carácter noble y aristocrático, en contraste con la literatura escrita en japonés, más cercana al pueblo. En cuarto lugar, se encuentra el carácter centrípeto de la literatura japonesa, el cual ha permitido no solo una evolución a través del cambio de las distintas élites literarias: nobleza, monjes poetas, samurái, etc., sino además, una riqueza de valores y materiales estéticos en su elaboración, y, por último, se encuentra el pilar de la riqueza de la cosmovisión japonesa.

Ya a finales del siglo XIX, en la época Meiji, la cual representó la apertura definitiva de Japón a Occidente, los nuevos saberes europeos influenciaron no solo los aspectos político, económico y moral del país, sino que además, se extendieron sobre las concepciones de arte y de literatura. Los escritores japoneses se asombraron ante la capacidad de representar la realidad, la búsqueda del ser y la injusticia social que presentaban los maestros europeos, sin embargo, sus esfuerzos por imitarlos se debilitaron con el tiempo y decidieron retomar el camino de sus tradiciones. A este período pertenece también Yasunari Kawabata (1889- 1972), no obstante, a diferencia de muchos de sus compañeros, Kawabata se destacó por crear de manera inigualable una síntesis a modo de puente entre las sensibilidades de Occidente y de Oriente a través de su obra. Pero lo que destaca realmente el estilo de Kawabata es su increíble capacidad de captar hasta los más mínimos detalles de la vida y de la naturaleza, al presentarlos bajo una mirada de extrema belleza debido a una cercanía singular con la muerte. De los pilares que sostienen el majestuoso templo de la literatura japonesa es el último, el de la riqueza de su cosmovisión, el que nos permite acercarnos a los sentidos simbólicos que expresa Kawabata en *El Rumor de la Montaña* a través de esta “última mirada”.

Kawabata en su discurso de aceptación del nobel nos da algunas claves para comprender su obra en general: su literatura, como vimos anteriormente, está llena de vacío, pero no se trata del vacío nihilista de occidente sino del vacío espiritual del zen. Kawabata explica este vacío como el lugar donde todos los límites y todas las barreras son derribados; un universo espiritual en el que el ser puede comunicarse libremente con todo. A lo anterior se le agrega por supuesto, el inmenso valor que desde tiempos primitivos se ha destinado a la naturaleza en Japón a través de las creencias del shinto. La naturaleza es vista como una aliada, ya que todas y cada una de sus

expresiones son consideradas como actos conscientes y bendiciones provenientes de los *kami*, los espíritus que habitan en ella.

En Oriente existen dos principios que componen la base de todo su sistema filosófico religioso: la unidad y la multiplicidad. El origen de todo lo que existe es la nada absoluta, fuerza vital autoconsciente y a la vez inconsciente que en su momento emanó a las divinidades, a la naturaleza y por supuesto, al ser humano como parte de ésta. Esto indica que la multiplicidad del universo no se encuentra separada sino que expresa, por medio de sus múltiples formas, el carácter divino de la unidad originaria.

Pero, cuando leemos la novela, nos damos cuenta de que saber de mitología japonesa y haber leído sobre budismo zen no es suficiente: la novela no precisa los sentidos o significados posibles que tienen las distintas apariciones de la naturaleza y esto es precisamente porque nos encontramos ante una visión subjetiva de los eventos que ocurren. Esta visión particular pertenece al anciano protagonista, Shingo, el único que puede escuchar el rumor de la montaña y percibir en éste un augurio de muerte. El drama familiar que atormenta al anciano se ve reflejado de modos similares en las presencias de la naturaleza: en los árboles, en los animales, y por supuesto, en la montaña. En estas conexiones Kawabata emplea principalmente el estado zen de transparencia; un estado de vacío espiritual en el que las identificaciones del yo y el otro son diluidas y, por tanto, la inseparabilidad original, el principio de unidad de Oriente, es restaurada.

Para que nosotros como lectores occidentales alcancemos a comprender la magnitud del significado que tienen estas conexiones en la novela, es necesario que también lleguemos a cierto estado de transparencia. Al principio de este trabajo investigativo comencé diciendo que no tenía nada en contra del exotismo, ya que después de todo, es dicho elemento “exótico” el que nos

permite acercarnos a otro, en este caso, a la cultura japonesa. Pero a medida que fuimos avanzando en la historia de esta literatura y nos aproximamos al estilo de la obra de Yasunari Kawabata, se hizo claro que, para acercarse a una cosmovisión extranjera, a fin de comprender el rol de la naturaleza en la novela, también era necesario que hiciéramos un ejercicio introspectivo en el que nos diéramos cuenta qué era lo que definía nuestra relación en Occidente con la naturaleza.

Por ello, en un segundo momento pudimos ver que en Occidente, a diferencia del pensamiento oriental, nuestra mitología nos ha enseñado que desde un principio hemos estado separados de Dios: la naturaleza no surge de las partes de éste sino de su deseo expresado a través de su poder en el exterior. Esta separación primordial ha definido en gran medida la relación que hemos establecido con la naturaleza: al no percibirla divina, la naturaleza ha sido cosificada y empleada únicamente como un recurso más de producción. Al final de esta segunda parte, propuse que ni la culpa ni la solución se hallaban necesariamente en la religión, sino que ha sido nuestro debilitamiento espiritual el que ha ocasionado dicha desconexión. Reflexionar en estos desencuentros mitológicos y culturales entre Oriente y Occidente nos ayuda a considerar, desde nuestra propia cultura, esa distancia gestada entre nosotros y la naturaleza y, con suerte, llegar a comprender que en realidad somos parte de un Todo y que por dicha conexión, nuestra relación con nosotros mismos, con el yo divino de Oriente, sanará y armonizará nuestra relación con el universo.

Una vez comprendidos los principios de unidad y de multiplicidad de las filosofías religiosas de Oriente y de haber reconocido que nuestra separación de la naturaleza surge desde nuestra relación con esa entidad que nos creó, estamos listos para hallar puntos de encuentro entre nosotros. Ese estado de encuentro es el que nos permite dejar de lado nuestra lectura subjetiva de

la novela y poder, ahora sí, comprender la visión del protagonista, que a final de cuentas resulta ser la visión de un japonés sobre el mundo natural que lo rodea. Una vez logrado ese estado de transparencia en la lectura podemos comprender los significados que expresan cada uno de los elementos de la naturaleza como elementos simbólicos del universo de la novela. Por complejo simbólico entendemos que todas y cada una de las presencias de la naturaleza en la novela son significativas, se encuentran conectadas con los demás acontecimientos de la vida de los personajes y por último, que existe un carácter serial, causa y efecto, entre todas estas. Por tanto, aquellas presencias de muerte, aparentemente separadas en un inicio, son ahora leídas desde una perspectiva global: al ser *El Rumor de la Montaña* una novela de posguerra, el telón sobre el que se extienden todos los mensajes y augurios de muerte expresados en la naturaleza es la guerra. El rumor de la montaña y demás elementos simbólicos ya no auguran la muerte del protagonista, la cual nunca ocurre en la historia, sino la muerte del Japón antiguo y tradicional, representado por el anciano, al enfrentarse a un Japón en transición que se encuentra débil y a merced de las influencias de Occidente tras la derrota.

Kawabata escribió en 1952 *El Rumor de la Montaña* como un llamado al individuo japonés de la época a fin de que regresara a sus tradiciones, aquellas que le permitían vivir en un mundo más simple y libre en compañía de los dioses. En la actualidad, la novela sigue emitiendo su llamado. Comprender su sentido simbólico expresado en los elementos de la naturaleza a través de la relación de transparencia nos permite entender a nosotros como lectores que todo en realidad se encuentra conectado. Todos y cada uno de nosotros somos como las hojas de un gran árbol: una hoja, no por ser distinta a otra se considera separada del conjunto; las ramas la conectan íntimamente con las demás y éstas a su vez con el tronco del árbol que, por medio de sus raíces, regresa a la tierra.

Bibliografía citada y consultada

- Barbieri, J. (2011). Physis frente a Nómos: El eterno retorno. *Díkaion revista de fundamentación jurídica* 20(1), pp. 71-82. Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-894220110001000004&lng=en&tlng=en
- Benedict, R. (2015). *El crisantemo y la espada. Patrones de la cultura japonesa*. Madrid, España: Alianza Editorial, S.A.
- Biedermann, H. (1993). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Boff, L. (2002). *El cuidado esencial. Ética de lo humano. Compasión por la Tierra*. Madrid, España: Trotta.
- Caeiro, L. (2002). *Cuentos y tradiciones japoneses. III. El mundo humano*. Madrid, España: Ediciones Hiperión S.L.
- Campbell, J. (1974). *The masks of god: Primitive mythology*. New York: Viking Compass.
- (1999). *Las máscaras de Dios. Mitología Oriental*. Madrid, España: Alianza Editorial S.A.
- Carpenter, J. (1997). Nature and the life cycle in Japan. En *Japan. The cycle of life*. Tokyo, Japan: Kodansha International Ltd.
- Carriere, P. (Enero de 2002). Writing as Tea Ceremony: Kawabata's Geido Aesthetics. *International Fiction Review*. 29 (1), pp. 52. Recuperado de <http://go.galegroup.com/bd.univalle.edu.co>

Chavez, S. (16 de agosto de 2017). Mundo interno, mundo externo. Documental HD.

Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GXsu-Dg9ylU>

Cirlot, J.E. (2007). *Diccionario de símbolos tradicionales*. Barcelona, España: Ediciones Siruela, S.A.

Cornejo, S. (2017). La relación naturaleza y ser humano, tecnología y biología bajo la luz del posthumanismo. *Antropologías del sur*, 8(1), pp. 215-232. Recuperado de http://www.revistaantropologiasdelsur.cl/wpcontent/uploads/2017/12/1221_cornejo_ensayo.pdf

Eliade, M. (1989). *Imágenes y símbolos*. Madrid, España: Taurus, Alfaguara, S.A.

— (1998). *Lo sagrado y lo profano*. España: Paidós.

Fromm, E. (1972). *El lenguaje olvidado*. Buenos Aires, Argentina: Librería Hachette S.A.

Garrigou, M. (Productor). (19 de julio de 2015). *Yasunari Kawabata. Une vie, une œuvre*.

[Audio en podcast]. Recuperado de <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/yasunari-kawabata-1899-1972>

González, J. (2000). *Historia de la filosofía japonesa*. Madrid, España: Editorial Tecnos.

Horrillo, E. (6 de agosto de 2010). El único superviviente “natural” de la bomba de Hiroshima.

El País. Recuperado de

https://elpais.com/sociedad/2010/08/06/actualidad/1281045603_850215.html

Jung, C. (1977). *El hombre y sus símbolos*. España.

— (2001). *Civilización en transición*. Madrid, España: Editorial Trotta, S.A.

— (2008). *Acerca de la psicología de la religión occidental y de la religión oriental*.

Madrid, España: Editorial Trotta, S.A.

Kadakowa pictures (Productor) & Takahashi, B. (Director). (2009). *Zen*. Japón.

- Kawabata, Y. (1964). Japan, the beautiful and myself. Nobel Prize speech. *The official web site of the Nobel Prize*. Recuperado de http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1968/kawabata-lecture.html
- (1972). *Historias de la palma de la mano*. Recuperado de <https://www.espaebook.org/book/historias-de-la-palma-de-la-mano/>
- (2015). *El rumor de la montaña*. Barcelona, España: Editorial Planeta, S.A.
- Kawabata, Y., y Mishima, Y. (2004). *Correspondencia*. Barcelona, España: Emecé Editores.
- Kato, S. (2002). *A history of Japanese literature. The first thousand years*. Tokyo, Japan: Kodansha International Ltd.
- Kawai, H. (2015). Dreams, myths and fairy tales in Japan. *Arquetípica*. Recuperado de www.arquetipica.com.br.
- Keene, D. (1955). *Japanese literature: an introduction for western readers*. Tokyo, Japan: Ed. Charles E. Tuttle Company.
- (1984). *Dawn to the West: Japanese literature of the modern era*. New York, USA: Holt, Rinehart and Winston of Canada, Limited.
- La Biblia. Traducción del Nuevo Mundo de las Santas Escrituras*. (1987). New York, U.S.A: Watchtower bible and tract society of New York, INC. Brooklyn.
- Lafuente, L. (2015). Kofun: una aproximación al megalitismo japonés. *Kokoro: revista para la difusión de la cultura japonesa*, N. extra 2, pp. 5- 17. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6096293>
- Lugo-Morin, D., Frolich, L., y Magal-Royo, T. (2015). Relación ser humano-naturaleza: debatiendo el desarrollo sostenible desde la filosofía de la ciencia. *European scientific*

journal. 11(35), pp. 1-12. Recuperado de

<https://eujournal.org/index.php/esj/article/view/6778/6504>

Mayorca, C.E., Mayorca, B. D. y Padilla, A. (2016). Medioambiente, naturaleza y ecología: un

problema relacional. *Palobra*. 16(16), pp. 260-274. Recuperado de

<http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=160837e0-b847-417b-b568-dcbec8fb6be6%40pdc-v-sessmgr01>

Montenot, J. (1 de mayo de 2011). Kawabata Yasunari. *L'express*. Recuperado de

https://www.lexpress.fr/culture/livre/kawabata-yasunari_996150.html

Morandín, F. (2010). Una aproximación filosófica al concepto de naturaleza. *Agroproductividad*.

10(10), pp. 116-120. Recuperado de

<http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=3&sid=d64c8c37-ae87-4529-a3c1-d1e2d3111fb1%40sessionmgr102>

Naumann, N. (1996). Shinto y religion popular. La religiosidad japonesa en su contexto histórico.

En Eliade, M., *Historia de las creencias y de las ideas religiosas* (pp. 383-408). Barcelona, España: Editorial Herder, S.A.

Nexus Resort S.A.U.S (28 de febrero de 2014). *Hanami o la contemplación de la flor de cerezo*

en Japón. Recuperado de <https://viajandoporjapon.com/hanami-o-la-contemplacion-de-la-flor-del-cerezo-en-japon/>

Nítobe, I. (2004). *El código del sámurai. Bushido*. Barcelona, España: Ediciones Obelisco, S.L.

Nitschke, G. (2003). *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*. Italia: Taschen.

Phillips, B. (10 de Enero de 2006). The Tyranny of Beauty: Kawabata. *The Hudson Review*,

10/1/2006, 59 (3), pp. 419-428. Recuperado de

<http://eds.b.ebscohost.com.bd.univalle.edu.co>

Platón (2014). *El banquete*. Madrid, España: Editorial Gredos S.A.

Rubio, C. y Rumi. T. (ed. y trad.). (2008). *Kojiki: hechos antiguos de Japón*. Madrid, España: Trotta, S.A.

Siegel, R. (2013). The breeze in the ink painting. A look Essay on Kawabata Yasunari.

Ploughshares. 39 (2), pp. 168-179. Recuperado de <http://eds.b.ebscohost.com>

Suzuki, D.T (1975). *Ensayos sobre Budismo Zen. Primera serie*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Kier S.A.

— (1996). *El zen y la cultura japonesa*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Williams, M. (2016). Beauty and Sadness in Yasunari Kawabata. *Economy, Culture & History Japan Spotlight Bimonthly*, 35(1), pp. 56-59. Recuperado de <http://eds.b.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=0&sid=f28b096e-323e-4192-84e4-c5865e688dec%40sessionmgr104&bdata=Jmxhbm9ZXMmc2l0ZT1lZHMtbGl2ZQ%3d%3d#AN=114543954&db=bth>

Williams, R. (2001). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

(16 de septiembre de 2014) *Yasunari Kawabata et la « beauté du japon » - tradition et modernisme*. Recuperado de <https://www.mcjp.fr/fr/agenda/archives/septembre-decembre-2014/yasunari-kawabata-et-la-beaute-du-japon--tradition-et-modernisme>

(26 de octubre de 2015). *La fórmula budista para entrar al paraíso de Amithaba*. [Entrada de Blog] Recuperado de

https://www.harmonia.la/espiritu/la_frmula_budista_para_entrar_al_paraso_de_amitabha

(2016). *Historia del Ginkgo Biloba*. [Entrada de Blog] Recuperado de

<http://www.hojasdeginkgo.es/historia>

Apéndice

Carta recomendando al señor Yasunari Kawabata para el Premio Nobel de Literatura

1961

Las obras de Kawabata unen la delicadeza con el vigor, la elegancia con la conciencia de lo más bajo de la naturaleza humana; su claridad encierra una insondable tristeza. Son modernas aunque directamente inspiradas en la filosofía solitaria de los monjes del Japón Medieval. La manera en que el escritor elige sus palabras demuestra qué sutileza, qué grado de estremecedora sensibilidad puede alcanzar la lengua japonesa; su estilo único, con una agilidad infalible, es capaz de ir directo al corazón de un hombre para expresar su sustancia, ya se trate de la inocencia de una jovencita o de la horrorosa misantropía del anciano. Una concisión extrema —la concisión cargada de sentido de los simbolistas— se instala en obras cortas que, a pesar de su brevedad, engloban todos los aspectos de la naturaleza humana. Para muchos escritores del Japón moderno, los imperativos de la tradición y el deseo de crear una nueva literatura se mostraron casi inconciliables. El señor Kawabata, sin embargo, con su intuición de poeta, ha superado esta contradicción para convertirla en una síntesis. En todos sus escritos, desde su juventud hasta nuestros días, se encuentra, como una obsesión, el mismo tema: el contraste entre la soledad fundamental del hombre y la inalterable belleza que se aprehende intermitentemente en las fulguraciones del amor, como un rayo que de pronto pudiera revelar, en el corazón de la noche, las ramas de un árbol en plena floración.

Es un honor para mí recomendar a quien, más que ningún otro escritor japonés, presenta verdaderamente las cualidades requeridas para el Premio Nobel de Literatura.

YUKIO MISHIMA