



El retorno al infierno: Dante y Kenzaburo Oé

por **Massimo Rizzante**

En su novela autobiográfica *Cartas a los años de nostalgia*, Oé retoma los motivos y la estructura de la *Divina Commedia*. El exceso de empatía, eso que uno de los personajes llama “el infierno de la inocencia”, puede también desencadenar dolor y muerte.

Kei, protagonista y narrador de *Cartas a los años de nostalgia* de Kenzaburo Oé, es un escritor de cincuenta años que vive en Tokio. Después de una conversación telefónica con su hermana Asa, decide regresar a su pueblo natal en el bosque de la isla Shikoku. Asa está muy preocupada por Gii, gran amigo y primer maestro de Kei, que después de pasar diez años en la cárcel por matar a Shigeru, una de sus concubinas, teme que pueda llevar a cabo alguna “acción original” antes de suicidarse. La última hazaña de Gii fue la de construir un lago artificial y, en su centro, una isla donde se erguía un árbol enorme, el “majestuoso *binoki*”. El proyecto retoma el modelo de la isla del Purgatorio de Dante.

La novela termina con el asesinato de Gii, cometido por sus enemigos del mismo pueblo. Su cuerpo flota en el lago artificial, mientras la escena se transfigura en la imaginación de Kei que se ve a sí mismo y al espíritu de Gii en la isla. Se

encuentran también Asa y Setsu, la última concubina de Gii. Se unen después su esposa Yu y Hikari, el hijo gravemente discapacitado de ambos. Todos están acostados bajo el “majestuoso *binoki*” y juntan hojas de hierba. De vez en cuando sale un anciano parecido a Catón, que como el personaje dantesco incita al pequeño grupo a correr hacia la montaña y a despojarse de “la impureza que no permite que Dios se os manifieste”. El tiempo transcurre lento y circular. Todo se repite. Kei finalmente promete escribir aún muchas “cartas” a los que como él y Gii viven “en el círculo eterno de los años de nostalgia”.

El árbol de la novela ahonda sus raíces en la poesía

Gii desde su adolescencia ha sido un lector apasionado de Dante. Conoce bien la *Commedia*. Su pasión está bien documentada: en las muchas cartas que intercambia con Kei, y que constituyen la estructura principal de la novela, se

transcriben y analizan varios fragmentos de la *Vita nuova* y de cantos del Infierno, Purgatorio y Paradiso. La poesía está relacionada con los personajes hasta tal punto que se convierte en la clave principal para explorarlos: *como si toda la novela fuera concebida como un largo comentario en prosa de algunos versos*.

En la época de su primer encuentro —estamos en 1945, año en que finaliza la guerra del Pacífico— un Gii adolescente transmite a Kei, que tiene diez años, su amor por la poesía en lengua inglesa. A los dieciocho años, Kei reanuda sus estudios con Gii. Al transcribir en su cuaderno un poema de W. B. Yeats, de título “*Under Saturn*”, lee en los últimos dos versos un jeroglífico de su propio destino: “I am thinking of a child’s vow sworn in vain / Never to leave that valley his fathers called their home.” Ya adulto, rememora el episodio, pero no sabe interpretarlo.

Ahora bien, el destino llevará efectivamente al niño Kei a no poder mantener su voto de permanecer “en el valle que sus ancestros llamaban casa” (Kei se va a la Universidad de Tokio donde se convertirá en escritor). Nos queda una pregunta: si en el verso de Yeats que leyó por primera vez a los dieciocho años se revela una ineluctable profecía, ¿por qué Kei, en su presente de escritor maduro, no sabe todavía llegar al fondo de su significado? Sin embargo, regresar constantemente a su propio pasado y en particular a la época que el mismo narrador define como “los años de nostalgia”; retomar sin descanso situaciones y episodios importantes —*como si fueran versos que han decidido nuestra vida y que estamos obligados a comentar hasta el final de nuestros días*— y cada vez explorar aspectos diferentes; concebir la vida misma como una iniciación eterna o una regeneración eterna, un círculo infinito, es precisamente una de las características de Kei, el personaje narrador y, por lo tanto, de su forma de relatar.

El tiempo

Kei cuenta desde un presente que parece coincidir con la llamada telefónica de su hermana pidiéndole regresar al pueblo, justo al inicio de la novela. No obstante, tampoco ese presente corresponde al tiempo del relato. El narrador recuerda hechos ocurridos en diferentes épocas, se mueve con repentinos cambios de una etapa a otra, al reportar cartas, llamadas telefónicas, informaciones, notas, investigaciones, pasajes literarios y poéticos. Los mismos documentos en los que se basa la reconstrucción de sus propios recuerdos proceden de diferentes épocas y se inclinan a volver a los mismos hechos.

Todo lo anterior implica que cada evento que los reflectores de *una memoria recurrente* apuntan trata de escapar de una precisa colocación temporal. La dificultad que el lector percibe al establecer cronológicamente el *factum* es una precisa estrategia del autor, quien pretende que su novela se desarrolle en un espacio en que coexisten de forma simultánea no solamente los diferentes

tiempos históricos, sino también las diferentes dimensiones temporales: el tiempo de la acción humana, el tiempo de la acción poética y el tiempo cíclico de los mitos y leyendas del bosque.

Existe un elemento ulterior de análisis: la indicación, por parte del narrador, de la estrecha relación entre el “tiempo omnipresente” y “la visión del universo como regeneración”, propia de los habitantes del pueblo del bosque. Tal relación se introduce, de manera esencial, en algunas cartas escritas por el narrador a su maestro.

En el tercer capítulo de la primera parte, Kei, cuando ya es un escritor de fama, se acuerda de su estancia en una universidad de la Ciudad de México como profesor visitante. El recuerdo está alternado con el diálogo con su esposa, que insiste sobre la importancia de las cartas que Kei había enviado desde México a Gii:

Quiero decir que en las novelas y ensayos falta algo que en cambio trasluce en las cartas [...] Escribiste que en la Ciudad de México cada día cae un aguacero tan fuerte, que todo se vuelve completamente oscuro, y luego inmediatamente empieza un largo atardecer, y el paisaje se ilumina de una luz leve y parece que no se pueda entender su fuente, ¿recuerdas? [...] Tuviste la sensación de estar bajo un cielo en que coexistían todos los climas.

Kei recuerda por fin aquel momento singular vivido en México y contesta:

Tanto en la Ciudad de México como en Malinalco tuve la sensación de que todos los aspectos y fenómenos del tiempo y configuración terrestre coexistieran simultáneamente. En ambos lugares tuve la sensación de encontrarme en un círculo infinito.

La sensación de encontrarse en “un círculo infinito” que tiene Kei frente al paisaje mexicano es la *misma* que percibe Mitsu, protagonista de *El grito silencioso*, al mirar a su hermano desnudo que corre en círculo sobre la nieve del jardín, en la vieja casa de Shikoku. Es la misma sensación de simultánea configuración terrestre de todos los tiempos que el autor, a través de la memoria de sus narradores, desea transmitir a sus lectores que, como Mitsu y Kei, se encuentran en cada momento de la novela como si estuvieran siempre “en un círculo infinito”.

Kei en México, después de mucho tiempo, tiene “nostalgia de las historias y mitos sobre los antepasados del valle”. Su abuela le transmitió de pequeño las leyendas de los ancestros, basadas todas en el mito de la eterna regeneración de los hombres. El tema que las une y que está presente a lo largo de la novela —casi como si fuera uno de los versos de Dante, tan decisivos para la vida del protagonista— es un cuento muy corto:

A los cuatro años me entristecía saber que ya había gastado cuatro años de mi existencia. Mi abuela, con voz tranquila y melodiosa, para animarme me decía: —No debes preocuparte, en este valle aun cuando los hombres mueren, sus espíritus regresan al bosque danzando en el aire y luego se paran bajo un árbol. Tú también entonces, después de tu muerte, esperarás bajo tu árbol y un día volverás a nacer en este mundo.

Concebir el tiempo como “un cielo bajo el cual coexisten todos los climas” y la sensación complementaria de estar “en un círculo infinito” tienen un origen antiguo en Kei: el espíritu de un muerto que, después de haber danzado en el aire, se tranquiliza a los pies de su árbol, esperando volver a nacer.

Imitación y prefiguración

En el tercer capítulo de la primera parte Kei, como ya vimos, se encuentra en una universidad de la Ciudad de México. Al inicio expone el tema:

En este capítulo quisiera hablar más de las relaciones entre Gii y yo, y mi esposa y Gii, en otro paisaje de mi existencia. Todo esto está estrechamente vinculado al canto XIII del Infierno...

El mismo narrador confirma aquí el proceso por el cual la existencia de los personajes está estrechamente vinculada a la poesía. Esto implica que sus movimientos y sus acciones, constantemente orientados hacia la imitación, están sujetos por el modelo poético. Sin embargo, de forma subterránea, este último, a su vez, está estrechamente relacionado con los mitos y leyendas del pueblo.

En una carta que Gii envía a Kei mientras este está en México, se habla de la relación entre Malcolm Lowry, el autor de *Bajo el volcán*, y la *Divina Commedia*. Gii subraya un momento de la novela en que el personaje protagónico, el Cónsul, después de encontrar a su exesposa en la calle, vive una alucinación acústica. Una voz le murmura: “Toca este árbol que alguna vez fue tu amigo.” Poco después escucha nuevamente: “La razón de tu desolación está dentro de ti, Cónsul.” Gii deduce que el alma del Cónsul está estrechamente vinculada a los versos del canto XIII del Infierno de Dante, en el cual las almas de los suicidas están prisioneras en los árboles de un bosque. Gii, cuya alma después de la salida de la cárcel está tan desolada como la del Cónsul y la de los suicidas del canto XIII del Infierno, escribe a Kei, cuya alma, como la de Gii y la del Cónsul, quiere alcanzar el círculo dantesco, y le recomienda leer a Lowry. Se despide con una admonición: “No quiero que te vuelvas un árbol del Infierno de México.” La novela de Lowry a la luz de los versos de Dante y de las sugerencias de Gii como intermediario del espíritu del bosque será la base que determina el regreso de Kei a Japón.

La relación entre personaje y modelo poético no es en un solo sentido. La acción del personaje puede anteceder al modelo poético. De tal manera, se manifiesta como su prefiguración. Sin embargo, también en este caso el aspecto mítico está presente y asume la forma de sueño, o sea, de la prefiguración de la prefiguración. Poesía y mito actuarán luego como suplemento interpretativo a la acción del personaje.

Palabras y sangre

En el segundo capítulo encontramos a Gii y a la muy joven Yu que pasean por el bosque para asistir al florecimiento de los cerezos. Gii sube repentinamente a un árbol y con una hacha trata de cortar una rama del árbol. Yu, levemente asustada, dice:

Kei no corta ni la más pequeña de las ramas. Si supiera que cortaste una gruesa rama de cerezo selvático de su amada foresta, seguramente se sentiría mal.

Después de estas palabras, Gii evoca el canto de los suicidas de Dante y recuerda un episodio. Kei de pequeño vio cortar un gran árbol. Este hecho le había impresionado de manera tal que la misma noche soñó con su propio cuerpo ensangrentado. Será la ocasión en la cual Gii, por primera vez, citará a su pequeño amigo algunos versos del canto XIII del Infierno, en particular los que Dante, al arrancar “un ramicel” del “gran pruno” en el cual está el alma de Pier della Vigna, escribe: “de la rota astilla salían a la vez palabras y sangre”.

Después de haber escuchado la explicación del canto, Yu regresa a la extraña obsesión de Kei: “Tal vez, quizá justo por esto, nunca toca siquiera las ramas más pequeñas.”

La actitud de Kei al no querer romper ni la rama más pequeña de un árbol prefigura, aun por negación, el gesto del peregrino Dante. La misma es a su vez anticipada por el sueño ensangrentado del protagonista. ¿De dónde llega la sangre onírica que no conoce la sangre poética de las almas del Infierno dantesco? Llega de otra visión, la del valle en el bosque.

En un capítulo de la segunda parte, Kei está en la preparatoria en la ciudad de Matsuyama. Gii frecuenta un curso universitario en Tokio. Cuando pueden, regresan al pueblo. Se encuentran. Gii se dedica a observar los árboles centenarios “que tenían sus propios nombres como seres humanos”. Kei lo acompaña. En el paseo queda admirado de los cambios de las jóvenes hojas. “Los árboles —dice Gii— tienen una increíble vitalidad, ¿verdad, Kei?”

Los árboles para Gii y Kei, nacidos y crecidos a la sombra del espíritu del bosque, tienen aspecto humano, órganos vitales, nombres de personas. Poseen una “increíble vitalidad”. Sufren incluso cuando manos muy pequeñas rompen la más diminuta de sus ramas. De ellas, como de los endrinos del bosque de los suicidas de Dante, pueden salir “palabras y sangre”.

No dañar

Como se ve, desde su infancia, Kei no puede romper una rama de un árbol. La acción, o, mejor dicho, la imposibilidad de llevar a cabo la acción, marca desde sus primeros pasos la identidad de Kei: él es alguien que, al percibir el dolor de la humanidad sobre sí mismo, no puede herir ni un árbol. Es un inocente, es decir, alguien que no daña. Un ser destinado también en la edad adulta a mantenerse niño. No por casualidad, en sus inicios literarios, los críticos lo llaman “hombre-niño”. Tampoco es azaroso que, en su discurso con ocasión de la boda de Kei y Yu, Gii reitera que Kei no podrá nunca deshacerse de su inocencia, y por esta razón tendrá que sufrir, aunque tal sufrimiento le será útil en su trabajo de escritor.

Al inicio de la novela, Kei escribe a Gii que el dolor, al pasar de los años, se transformó de violento a sereno. Kei, para quien desde la infancia la regresión es “un verdadero mal incurable”, cree que esto puede significar haber llegado por fin, de algún modo, a una madurez. Gii le contesta que no está de acuerdo: con el tiempo, en cambio, “se da repentinamente una regresión” que causa “un dolor muy violento”. También Kei lo aprendería, asegura Gii, si solo empezara a leer seriamente la *Divina Commedia* de Dante, que está repleta, en particular en el Infierno y Purgatorio, de “ancianos sobrecogidos por un violento dolor”. Gii asegura que una verdadera madurez no existe: en cada momento, también en la edad adulta, o en la vejez, se puede de repente retroceder, o sea volver a caer en el *infierno de la inocencia* en que el alma del condenado, por exceso de empatía con el dolor del mundo, libera energías destructivas, al provocar a su vez dolor y muerte.

En 1994 (siete años después de la publicación de *Cartas a los años de nostalgia*) para su discurso en Estocolmo con motivo de la entrega del Premio Nobel, al hablar de su hijo Hikari, gravemente discapacitado, pero capaz de componer obras musicales, Kenzaburo Oé dijo:

Parece que la palabra inocente derive de *in* y *noceo*, y que signifique por lo tanto “el que no hiera”. La música de Hikari es, en este sentido, el flujo natural de su inocencia. Mientras Hikari iba componiendo paulatinamente, yo, que era su padre, no podía evitar escuchar en su música la voz de un alma llena de lágrimas que sufría.

El arte es un purgatorio

Hacia el final de la novela, Gii y Kei hablan de las diferentes “expresiones retóricas” presentes en la *Divina Commedia*. Si el mundo del Infierno es un mundo que el peregrino puede percibir con sus cinco sentidos y el del Paraíso expresa una realidad absoluta que no puede transmitirse a través de las imágenes, el Purgatorio se presenta a Dante como un drama de su mente, como un sueño. Gii, al citar el canto xv del Purgatorio, habla de “visión onírica”. En el tiempo de Dante

la “visión onírica” coincidía con la capacidad de construir hasta en los mínimos detalles una arquitectura compleja. En efecto, dice Gii al dirigirse directamente al amigo, se trata de la capacidad imaginativa de los escritores.

Los “años de la nostalgia” son aquel “lugar específico” de la mente de Kei, al mismo tiempo real y no real, producido por un sueño con los ojos abiertos desde el que nos visitan y que visitamos como peregrinos, al construirlo, tal vez, a través de miles de cartas hasta en sus mínimos detalles: es *el lugar purgatorial del arte*, lejos tanto del “mundo envilecido” desde donde se sueña como del paraíso desde donde se ha empezado a soñar. En este lugar purgatorial de la visión artística pueden coexistir y confundirse el tiempo mortal con el “eterno tiempo del sueño” de los mitos y leyendas del bosque.

La noción de nostalgia cobra en este contexto una ulterior y original declinación. Según la raíz griega, nostalgia significa el dolor causado por la imposibilidad de regresar al lugar de origen. Ahora bien, Oé transforma la misma nostalgia en el lugar de origen. En efecto, no existe una verdadera procedencia. El bosque del tiempo presente se confunde con el del “eterno tiempo del sueño” cuyas raíces se repiten desde el principio de los tiempos, principio que ningún hombre ha podido vivir directamente.

Además, el autor hace que la misma arquitectura nostálgica –vinculada a lo que regresa continuamente– de la novela provoque, a través del método de la repetición que contiene variaciones, una sensación de nostalgia que finalmente se vuelve un sentimiento de felicidad estética, completamente liberado del sentimiento de dolor por un imposible regreso. La misma sensación que el pequeño Kei probó a los cuatro años escuchando las leyendas del bosque que su abuela le contaba.

Post scriptum

Hay un fragmento de *M/T* y *la historia de las maravillas del bosque*, novela contemporánea y complementaria a *Cartas a los años de nostalgia*, en que el protagonista, un Kei todavía más sumido en las historias del bosque, regresa a este primer sentimiento:

Sentir nostalgia. Y, además, sentir nostalgia por algo que no se ha vivido directamente. Y, además, ¿por qué el hecho concreto se ha repetido miles y miles de veces en un lejano pasado en el valle en medio del bosque? Es lo que he escuchado. Es importante precisar que no lo he pensado, sino que lo he probado. Como niño que era, no podía negarme a creer que la intensidad de mi sentimiento tuviera una causa profunda, que superaría el pensamiento y que habría sido irreversible. —

MASSIMO RIZZANTE (1963) es poeta, ensayista y traductor. Formó parte de 1992 a 1997 del Seminario sobre la Novela Europea dirigido en París por Milan Kundera.