

# **El trasfondo poético en la narrativa de Kawabata**

**Ricardo  
Silva - Santisteban**

*A Akira Sugiyama*

En Occidente, la narración y la lírica no parecen unirse con características peculiares sino desde fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, con la aparición de los románticos alemanes. Podemos encontrar muestras de evocación lírica diseminadas en algunas de las grandes novelas europeas anteriores, pero esto no es sino accidental. El romanticismo, con el temperamento emocional de sus representantes más afortunados, habría de traer en algunos de sus relatos un tono poético esencial a la contextura misma de éstos. En Alemania, en obras como *Die Leiden des Jungen Werther* de Goethe, *Heinrich von Ofterdingen*

de Novalis, *Hyperion* de Hölderlin y buen número de *märchen*, la evocación y el trasfondo lírico son tan importantes como el relato mismo o a veces lo suplantán pues intentan crear un mundo mágico de importancia fundamental. En Francia, el antecedente de *Les confessions* [de Rousseau, *Obermann*] de Senancourt y posteriormente la obra ejemplar de Gérard de Nerval, confirmarán la preponderancia de un elemento poético dentro de la narrativa. En España, en forma tardía, debe mencionarse la aparición de las *Leyendas* de Bécquer, una obra maestra aislada dentro de la literatura de la península. Es sabido que las aspiraciones del romanticismo habrían de concretarse, en gran parte, dentro del simbolismo y de sus más notables representantes. Si autores como Prosper Mérimée, logran un notable equilibrio entre narración y evocación por cierto tono exotista, grandes poetas como Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud, desarrollan para la literatura el poema en prosa, una de las "experiencias caras a nuestro tiempo" a decir del soñador de Tournon. Por su parte, Nerval había logrado en *Silvie* y *Aurelie* dos estupendas muestras, sin seguidores en la segunda mitad del siglo XIX, donde el realismo un poco que segó para la narrativa esta experiencia del romanticismo y del simbolismo. Quizá las páginas más bellas de Flaubert no sean las de sus temas burgueses o históricos, sino las de *La légende de San Julien, l'hospitalier* en que se acerca a la naturaleza y a la evocación. La veta lírica ha tenido una gran repercusión en la novela europea contemporánea, tanto es así que ya se habla con propiedad de la novela lírica (aunque quizá más exacto sería decir novela de evocación). Cuando se dice que una novela es poética, normalmente se hace en términos encomiásticos y de aprobación. Por mi parte, solo mencionaré dos novelas maestras, una de ellas casi desconocida en su país de origen, en que la poesía del tiempo y del deterioro son la trama que las envuelve y las informa: *Il Gattopardo* (1957) de Giuseppe Tomasi de Lampedusa y *The House of Breath* (1949) del norteamericano William Goyen.

En la narrativa japonesa, como en gran parte de las novelas chinas de la época Ming, la poesía es algo consubstancial con el relato mismo: la evocación lírica se obtiene apelando casi siempre al sentimiento y a los sentidos. El paso del tiempo, los sufrimientos del amor y del deseo, la belleza del paisaje, el cambio de las estaciones, la contemplación de

una noche de luna o el sonido de las gotas de lluvia, sobrecogen el espíritu y lo vuelcan a una iluminación provocando un goce estético que va más allá de lo puramente emocional, para llenarlo de trascendencia y sugestión. Los resortes del alma oriental responden a estos temas universales con más premura que los del alma occidental. Podría pensarse que esta repetición de unos cuantos temas provoque monotonía pero es tanta la habilidad de sus intérpretes para obtener nuevas notas del mismo instrumento que no queda sino rendirse a ellas y a su mágico llamado así como, cuando hay repetición, gozar en la nueva lectura de ese ritual.

A la narrativa de Yasunari Kawabata (1899–1972) le sirve de sustento una honda poesía. El impulso poético se manifiesta en su obra ya sea por un acercamiento a los paisajes naturales, la iluminación por el choque y fusión de los elementos —al modo del jaiku—; la utilización de un lenguaje abstracto, simbólico, dentro de un estilo realista; la expresión evocativa del lenguaje; la conducción musical de frases e imágenes y el ordenamiento secuencial de los relatos. Los sucesos narrativos se encadenan en forma natural con delicada pintura poética en descripciones y evocaciones que se configuran como un elemento más dentro de la estructura del relato. La duración y el desenvolvimiento de la acción se realiza en forma lenta, recreándose morosamente, repitiéndose a ratos, producto todo ello de la contemplación y de los trazos impresionistas que la colman, en que el tiempo fugaz parece detenerse por la fuerza y fijación de las evocaciones.

Es sabido que las novelas de Kawabata, antes de tomar su forma definitiva, aparecían serializadas en publicaciones periódicas. Se realizaba así un crecimiento por agregación, antes de tomar forma en un todo. De ahí que algunas obras parezcan a menudo fragmentarias sin que se redondee una estructura cabal. Igualmente, muchas veces ciertas obras se interrumpían para dar comienzo a otras las que podían interrumpirse a su vez para retornar a la anterior. Esta forma de trabajo tiene sus ventajas y sus limitaciones. En *País de nieve* este procedimiento permitió que Kawabata agregara la escena final del incendio no solo hermosa e intensa en sí misma, sino que enriquece el sentido de la obra además de permitirle

su adecuada culminación. En otras, sin embargo, el final deja un resabio de algo inconcluso y son varias las novelas a las que podría hacerse este reparo. Me atrevería a llamar a esta una forma de trabajo poético, más que novelístico, pues en Kawabata tiene más importancia el sentido dramático y evocativo de ciertas escenas que su lugar estructural dentro de la trama. Generalmente, los personajes parecen dominados por las situaciones que se les presentan, y no, ellos mismos, creándolas o dirigiéndolas. La concepción narrativa tiene, pues, un comienzo pero no un fin. Ello permite una estructura abierta, como la vida y el azar, que va tejiéndose y ordenándose hacia su principio. Hay una idea motriz que, como una piedra lanzada en el agua, va ampliándose en círculos concéntricos hasta su total extinción. Más que la riqueza vital de los personajes, importa su sensorialidad y su vivencia estética. Existe, por tanto, una continua búsqueda de la belleza en esta conducta pasiva y a menudo melancólica que enfrenta a los personajes ante la fragilidad del sentimiento y la fugacidad del tiempo. Por otro lado, no olvidemos la importancia que para el espíritu oriental tiene la naturaleza y el paisaje. Los japoneses no solo admiran la naturaleza sino que la acercan a ellos. Sus jardines, prodigio de belleza, tienen un atractivo y encanto sin igual. En un jardín japonés tenemos la hermosura de la naturaleza y el paisaje rodeando al individuo en su medida humana. El conjunto de césped, árboles y rocas que surgen de la tierra alimenta, con una encantadora combinación de colores, el recorrido del hombre en los jardines. Igualmente, llegan a lo exquisito en un desnudo conjunto de arena y de rocas como en el jardín del templo de Rioanyi en Kioto, lugar de reposo y de meditación. Sus monasterios se encuentran circuido de bosques, de pinos gigantes donde el alma, a ratos, apenas puede soportar esa densidad vegetal que la rodea como no sea deteniéndose a contemplar, cercana a la empatía, el verde prodigio que le oculta el cielo.

En "La danzarina de Izu" ( Izu no odoriko , 1926), su primera gran obra, Kawabata nos cuenta la historia de amor de un joven de diecinueve años por una bailarina de trece. El relato, narrado en primera persona, tiene una cálida sensualidad que brota de estas páginas apasionadas en que se exalta tácitamente el amor. Con delicadeza, una de las constantes de su arte, Kawabata nos describe el paisaje y la inocencia que une a los dos personajes principales. Un estudiante se une a una

troupe de pobres músicos ambulantes mientras se encuentra de vacaciones. Es atraído por la pequeña danzarina del grupo, que corresponde a sus sentimientos. Sin embargo, como en muchas obras posteriores del novelista, el amor no tiene una completa realización. Sus cuerpos juveniles sienten esa atracción desconocida que los impulsa hacia el encuentro, pero su amor es un amor implícito que nunca llega a la consumación. La habilidad de Kawabata en este relato reside en acceder a un trasfondo sutil donde es tan importante lo que no se dice, como en la música lo constituyen los silencios que la interrumpen. El estudiante debe, finalmente, volver a Tokio y la despedida, como todas las de la adolescencia, es sin esperanza: "dejé correr mi llanto. La cabeza se me diluía en agua clara, que fluía sin dejar nada en mí; sentía yo una apacible dulzura". "La danzarina de Izu" no solo es un cuento notable sino que también es un excelente inicio para el desarrollo de una obra mayor. El relato carece de las técnicas experimentales que intentó Kawabata en otros cuentos posteriores como "El fantasma de la rosa" (Bara no Yurei, 1927), "Brújula, vidrio y neblina". (Jari to Garasu to Kiri, 1930) o la novela *La banda roja de Asakusa* (Asakusa Kurenai—Dan, 1929—30). Escrito en una prosa tersa y rica, sencilla y directa, adecuada para su acción narrativa lineal, "La danzarina de Izu" tiene más bien el encanto de su sugestión y su delicado artificio, en que la evocación (unida aquí al candor de la adolescencia, importante dentro de la concepción de la obra) comienza a manifestarse como uno de los recursos supremos e importantes de su arte. A la vez que alcanzaba la realidad, la superaba y profundizaba.

*País de nieve* (Yukiguni, 1935—47), quizá por su intensidad, hermosura, riqueza estilística, madurez narrativa y honda psicología de los personajes constituye la obra maestra de Kawabata. Shimamura, uno de los tres personajes principales, y quien otorga unidad a la novela, es un hombre de mediana edad, diletante y esteticista quien va al País de Nieve (es decir la zona montañosa ubicada en el norte del Japón, donde los fríos vientos, la lluvia y la nieve mantienen aislada durante los meses de invierno y solo queda unida por el ferrocarril cuyos rieles es necesario limpiar para que puedan transitar los trenes) a pasar unas vacaciones. El País de Nieve, pues, no solo es la zona geográfica donde



transcurre la novela, sino que también simboliza la zona de la pureza y de la purificación, aislada, fría y solitaria. En el tren, Shimamura observa a una muchacha cuya voz, hermosa y vibrante, lo llena de melancolía. La muchacha cuida maternalmente a un enfermo. Shimamura viaja para reunirse con Komako, una muchacha a quien había conocido en su viaje anterior, pero de quien no puede recomponer con precisión sus recuerdos. Komako, desde su visita anterior, se ha convertido en geisha precisamente para ayudar económicamente a la madre del enfermo que Shimamura observó en el tren. Las relaciones entre Shimamura y Komako son insatisfactorias pues existe entre ambos una diferencia esencial. Mientras Shimamura solo es un esteticista que ve la vida desde el punto de vista de la contemplación de la belleza casi en abstracto, Komako es un ser lleno de vitalidad y entrega personal. Shimamura es pensamiento; Komako, sentimiento, y existe entre ellos la incomunicación. Vemos como Komako, ser infeliz, se va degradando desde su pureza de mujer intocada, en un comienzo, por Shimamura quien, sin comprender su amor, le solicita pedir los servicios de una geisha para satisfacer la vitalidad acumulada en una semana que ha pasado en las montañas. Al día siguiente que Komako se le entrega, Shimamura vuelve a Tokio. Al encontrarla nuevamente, habiéndose ya convertido Komako en una geisha, Shimamura observa algunos cambios en ella. En las fiestas que debe atender como geisha, bebe demasiado quizá para llenar el vacío y la soledad que la envuelve. Aunque trata de comunicar a Shimamura el amor que le profesa, la actitud pasiva y esteticista de éste impiden la comunicación. Shimamura solo puede darse cuenta de su belleza externa como objeto, no de ser vivo lleno de apetencias. Yoko, la muchacha que había observado en el tren, es un personaje con breves apariciones directas en la novela. Kawabata, sin embargo, se encarga de recordarnos siempre su presencia en el centro emocional de algunos capítulos a través de su voz clara y vibrante. Shimamura está obsesionado por la belleza y claridad de su voz y las apariciones de Yoko son más bien fantasmales. Así como Komako se nos muestra hundiéndose en la degradación, la pureza y belleza de Yoko tiene manifestaciones ultraterrenas. Podría ser que la conducta de Komako, quien manifiesta sus celos hacia Yoko, envíe varios mensajes a Shimamura a través de ésta, ofreciéndole, en forma masoquista, a este

ser envuelto de pureza, al amante que sabe inalcanzable, pues Shimamura no tiene la capacidad de poder amarla ni de comprender su amor. Quizá también de esa manera pueda salvar a Yoko de la locura que la acecha pues ha dedicado su vida al recuerdo enfermizo de Yukio, el enfermo a quien había cuidado en el tren y cuya tumba visita diariamente. La tragedia de la condición de Komako, nos la muestra Kawabata cuando Shimamura le dice que es una mujer espléndida y ella lo toma como una indicación de su excelencia como prostituta. Esto la hace sufrir y ella le reprocha llorando amargamente. "Oh, cómo me duele el corazón" exclama. Sin embargo, después se calma y, aceptando su condición, se le entrega nuevamente después del baño. En el último capítulo, que contiene la narración del incendio de un depósito en el que se proyectaba una película, se desentraña el drama de los tres protagonistas. Yoko, misteriosamente, es la única víctima del incendio y esto podría hacernos pensar que si bien no se ha suicidado, nada ha hecho para salvarse. Mientras Komako y Shimamura se acercan al lugar del incendio, bajo el esplendor de la Vía Láctea que provoca su admiración, ella le reprocha el haberle dicho que era una mujer espléndida "temo la separación. Pero, te lo ruego, ¡márchate —le dice— [ . . . ] si te vas, encontraré otro modo de vivir". En este episodio se entrecruzan los símbolos de los tres personajes: Komako, la vida; Yoko, la pureza y Shimamura, el arte. Komako a quien, aparentemente, la conciencia de su prostitución hará que tome una nueva vida; Yoko, destruida por un fuego purificador, se encuentra ya en otro plano existencial. Shimamura que, tocado por la vida, la pureza y el fuego, siente la belleza de la Vía Láctea vertida en él como algo tangible pero abstracto con un estruendo poderoso que lo colma.

Hemos intentado resumir la trama de esta novela, rica en un procedimiento caro al simbolismo: la sugestión. Kawabata utiliza en el transcurso de la novela analogías que enriquecen el relato por su implícita sugerencia. El País de Nieve es un lugar cuyo color blanco y aislamiento simbolizan la pureza. Cuando Shimamura observa a Yoko en la profundidad del espejo, no está haciendo otra cosa que acceder a un tras-mundo lleno de irrealidad donde puede llegarse a la belleza por medio de los sentidos. Ya se ha dicho que Yoko representa la pureza, Komako

la vida y Shimamura el arte. La descripción del convento de monjas, al comienzo del último episodio, es una clara sugerencia del destino que habrá de tomar en lo futuro la vida de Komako. La Vía Láctea con su aparición esplendorosa no es sino un símbolo más de la belleza que Shimamura anda buscando a lo largo del relato y de su vida, bien que aquí es ya algo trascendente, está en otro plano y tiene, en el párrafo final, las características de una revelación y una iluminación. Es la única manera como un ser, tan separado del orden de la vida como Shimamura, pueda captar el significado de ésta. En la novela, pues, todo se está desarrollando siempre en un plano simbólico y en otro real, esto da lugar para que Kawabata ofrezca con riqueza y seguridad una tonalidad lírica sorprendente por el choque, a la manera de jaiku, de estos dos tipos de realidad. Una u otra, se confunden en el hilo conductor del relato con un equilibrio que es otro de los artificios del novelista. Escrita en plena posesión de sus medios expresivos, *País de nieve* es, repitémoslo, la obra maestra de Kawabata. Aunque terminada dos años después de la segunda guerra mundial, su concepción, escritura y esbozo de los capítulos finales son anteriores a esta. Durante el hecho más importante y doloroso para el pueblo japonés en el mundo contemporáneo, la pluma de Kawabata permanecería silenciosa respecto a su labor creativa. Restañadas las heridas que motivaron su famosa declaración, luego de la derrota del Japón: "Desde ahora solo escribiré elegías", comenzó a publicar en años posteriores nuevas novelas y relatos que enriquecerían no sólo su producción sino las de las letras japonesas contemporáneas. La primera de estas obras sería *Mil grullas*.

*Mil grullas* (Sembazuru, 1949-51) posee menos exuberancia que *País de Nieve*, la narración es más directa pero está colmada por la existencia de un pasado gravitando en el presente, casi se diría que dirigiendo el presente. La trama gira en torno a una institución secular del Japón: la ceremonia del té. Kikuyi, el personaje principal, es invitado por una antigua querida de su padre, Kurimoto Chikako, a una ceremonia del té. Al dirigirse a ella, Kikuyi recuerda la marca de nacimiento en el seno izquierdo de Chikako que vio cuando su padre lo llevó a la casa de ella. Para Kikuyi esta marca tiene características malignas. Según se afirma, Chikako ha permanecido soltera a causa de ella. En el camino se cruza con dos muchachas, una de las cuales, muy

hermosa, llamada Yukiko, lleva en el obi una figura con el modelo de las mil grullas símbolo en el Japón de fertilidad y larga vida. La ceremonia a la que ha sido invitado tiene la intención de arreglar el matrimonio de Kikuyi con Yukiko. Sin embargo, en la ceremonia están presentes la señora Ota y su hija que han llegado accidentalmente. La señora Ota también ha sido querida de su padre después que falleció el esposo de ésta y su relación duró hasta la muerte del padre de Kikuyi. Si Kikuyi parece rechazar la ceremonia es porque los recuerdos y manifestaciones que ve en Chikako le parecen malignos. Kikuyi, extrañamente, entra en una relación amorosa con la señora Ota y la hija de ésta, Fumiko, le pide que deje de ver a su madre. Un día que Chikako le ha contado a la señora Ota haber arreglado el matrimonio de Kikuyi y Yukiko, se presenta asustada y llorosa ante él. Aparentemente, esa noche se suicida pues Fumiko lo llama pidiéndole que consiga discretamente un médico. Ha fallecido de un ataque al corazón por haber tomado una dosis excesiva de somníferos. La relación de Kikuyi con el pasado, a través de la señora Ota, se traslada ahora al presente mediante su hija Fumiko, pero la presencia de Chikako siempre aparece interfiriendo entre él y los Ota. Fumiko le obsequia una taza de té muy antigua donde los labios de su madre han dejado una huella indeleble. Su relación, extrañamente ligada a los recuerdos de estos utensilios, termina con la entrega de Fumiko a Kikuyi y el rompimiento de la taza, una clara analogía. Con ello acaba la constante vergüenza y culpabilidad que han perseguido a Fumiko y esa red que los mantenía unidos al pasado. Cuando Kikuyi quiere recomponer los fragmentos de la taza y ve que están incompletos, los tira. Ya no es el pasado lo que tiene valor a partir de ese momento sino el presente: "Cuando se incorporó, sus ojos vieron, a través de los árboles la estrella matutina, única en el cielo que brillaba en todo su esplendor. Permaneció de pie, contemplándola, largo rato, pensativo, como si desde largos años la hubiera visto. Y luego contempló, también, cómo en el azul transparente del cielo matinal se iban formando las nubes que nacían con el alba. La estrella, en el borde mismo de la nube, parecía brillar con mayor viveza que nunca, y a su alrededor se formaba, incluso, un halo radiante, como si estuviera reflejada en el agua de un lago". Kikuyi advierte su amor hacia Fumiko y quiere revelárselo pero, aparentemente, ella ha muerto o ha desapare-

cido *Mil grullas* termina en forma abrupta pero tiene su continuación en *Chorlito* (Namichidori, 1953-54) en que veremos que Fumiko no ha muerto pero se ha marchado. Kikuyi se casa con Yukiko y alcanza una vida serena. La felicidad había estado augurada por el símbolo de la grulla. Fumiko regresa al hogar de su padre y continúa buscando un camino que la libere de su sentido de culpa. Y esperando encontrar perdón y salvación. Por momentos, ella encuentra un grado de alivio, felicidad y contentamiento. Kikuyi vende la vajilla de té que estaba con la patina del tiempo y de la culpa, esperando que tendrá un dueño más saludable y permanecerá como objetos permanentes más allá del azar de las relaciones humanas. Como siempre, en Kawabata y en especial en *Mil grullas*, la progresión narrativa se va ahondando en la profundidad espacial misma del relato. Los personajes, en su relación con los objetos, adquieren una nueva perspectiva conforme van profundizándose hacia el interior del espacio vivido. El trasfondo poético en *Mil grullas* se da en un clima de un estilo límpido y realista. Las analogías casi hay que buscarlas a través de la psicología de los personajes. El desarrollo, clásico y lineal, logra las rupturas temporales por medio de la vivencia interior de los personajes hacia el pasado. Puede resumirse a *Mil grullas* en dos palabras: poesía y austeridad.

“La luna en el agua” (Suiguetsu, 1953) es un breve relato, notable desde el punto de vista lírico y por ofrecernos la oposición entre apariencia y realidad. Kioko está casada con un inválido y sólo ha podido gozar de tres meses de matrimonio normal con su esposo antes de que enfermara de tuberculosis. Se han casado un corto tiempo antes de comenzar la guerra y se ven precisados a alquilar una pequeña casa en las montañas para que el enfermo convalezca; regresan a Tokio una vez terminada la guerra. Kioko le muestra un día el jardín por medio de un pequeño espejo de mano con que el enfermo descubre una nueva realidad en un mundo que se le niega por su invalidez. El espejo no sólo se revela importante para el enfermo sino para la misma Kioko. Es un medio de unión para un amor y una devoción en que los goces de la carne están mitigados o ausentes. Cuando el esposo fallece, tiempo después de terminada la guerra, Kioko coloca el espejo en el pecho del muerto dentro del ataúd. Una vez incinerado el cadáver, aparece junto a las



cenizas una pequeña masa informe, tiznada y amarilla, proveniente del espejo. Vuelta a casar, a insistencia de su cuñado, con un hombre que le lleva quince años, Kioko adquiere un nuevo espejo de mano. No habiendo tenido hijos, Kioko piensa que su difunto esposo había sido un niño dentro de ella. La realidad en el fondo del espejo continúa siendo para Kioko más fuerte, más real que la vida que la rodea en su nuevo matrimonio. El recuerdo y la profundidad del espejo significan un anhelo encantado satisfecho de belleza, de su propia belleza observada, cual la de un Narciso femenino, desnuda, virgen y en una realidad trascendida. “¿Por qué ha creado Dios la propia faz de uno que no puede mirarse a sí misma?” Si con su primer esposo la realidad en la hondura del espejo era imposible de discernir, pues dos mundos coexistían a la vez, un nuevo universo se creaba en el espejo y parecía ser el mundo real. Penetrando a través de la superficie del espejo, la realidad se hacía más bella y luminosa. Su esposo contemplaba su rostro constantemente en el espejo de mano y para Kioko era como si contemplase a la muerte y cuando había intentado evitarlo su respuesta a la esposa había sido “¿Intentas que no vea nada? Quiero seguir amando lo que veo, tanto como pueda vivir”. El espejo había sido la unión en la belleza y en el mundo ideal de su interior donde contemplaban hasta el reflejo de un reflejo, como el de la luna en el estanque del jardín. Al salir encinta del segundo matrimonio, los temores incomprensibles que la asaltaban solo se calman cuando piensa que es al primer esposo a quien va a devolver la vida: “¿Qué pasaría si la criatura fuera como tú?” se pregunta. Relato complejo, cargado de oscuro simbolismo, “La luna en el agua” es una de las obras más interesantes y admirables de Kawabata. Formalmente carece del desarrollo lineal que hemos intentado en el resumen. Kawabata nos enfrenta nuevamente ante los paralelismos, vida—muerte, realidad—idealidad, belleza—fealdad, pasado—presente. Rico en sugerencias, las evocaciones se suceden con una economía impresionante para la notable densidad de contenidos estéticos del relato. Y es que en Kawabata el aspecto lírico asume tanta importancia como la misma búsqueda de la belleza ideal, en un sentido platónico. La belleza está más allá de este mundo y para Kioko solo es posible su unión en el alejado mundo de la profundidad del espejo, imposible de tocar, que se abre y ofrece tan solo a uno de los sentidos

cuando el tacto no puede llegar al goce del amor. A esa presentida belleza solo se llega mediante la abolición de la realidad que, en el relato, es la vida misma, pero puede renacer, finalmente, en forma de una metempsicosis dentro de la propia carne. Trasfondo poético, a la vez que trasfondo de la realidad convertida en idealidad.

*El clamor de la montaña* (Yama no oto, 1949-54) es, de las obras de Kawabata, la más ambiciosa y extensa sin que ello signifique que es la mejor. La narración, prácticamente lineal, está dividida en capítulos y subcapítulos en los cuales el desarrollo narrativo se realiza por acumulación de pequeñas escenas. Shingo, el personaje principal de la novela, es un anciano de sesentidós años en cuyo derredor convergen varios dramas familiares. Casado con Yasuko, una mujer dos años mayor que él, de cuya bellísima hermana Shingo estuvo enamorado, es padre de dos hijos. La hija, Fusako, tiene un matrimonio desgraciado y se separa de su marido para regresar, con sus dos hijas, a la casa paterna. Súichi, el hijo, está casado con una deliciosa muchacha, típica heroína de Kawabata, en quien se asumen los rasgos de la pureza y de la virgen y cuya caracterización sigue en importancia a la de Shingo. Súichi tiene una querida, situación que amarga la vida del padre y acerca al suegro y a la bella nuera en una relación de muy estrecha simpatía. Shingo es un amante de la belleza, de la pureza y constituye un símbolo del Japón tradicional. El hijo es un personaje amoral cuya personalidad se ha envilecido luego de su participación como soldado durante la guerra. Si bien al comienzo Shingo siente el llamado de la muerte, simbolizado en el clamor de la montaña que escucha una noche en que no puede conciliar el sueño, durante el desarrollo de la novela veremos su declinación física pero con la conservación de su recta personalidad. Shingo es presa de continuos sueños de un erotismo velado a él mismo y, en algún momento, llega a pensar que la mujer de uno de sus sueños es su propia nuera. A consecuencia de la infidelidad de su esposo, Kikuko prefiere abortar la criatura que está concibiendo. Pero sucede que Shingo se entera, algo después, que la querida de su hijo también está encinta y no quiere tener un aborto a consecuencia de lo cual Súichi termina sus relaciones con ella. El esposo de la hija, separado de ella, intenta cometer suicidio y no se llega a saber si finalmente logró su

intento, unos días antes de la desaparición ha enviado los papeles para el divorcio con Fusako. Todo parece haber ido volviendo a la norma en la familia de Shingo y se han solucionado los conflictos que alteraban su paz. Sin embargo, el final queda abierto, como la misma vida, para tomar cualquier ulterior desarrollo por donde ésta deba discurrir. Si la intensidad y exultancia de *País de nieve* o la desnuda belleza de *Mil grullas* esconden las debilidades de construcción que las novelas pudieran tener, en *El clamor de la montaña* estos defectos saltan a la vista pues su arquitectura está concebida al modo realista. Esto no quiere decir, sin embargo, que la trama sea descuidada. Ya hemos dicho que Kawabata escribía sus novelas por entregas en publicaciones periódicas, procedimiento que implica una estructura menos cuidadosa y la motivación de cierto lastre. Kawabata era consciente de esto, de ahí las distintas versiones que existen de varias de sus novelas. Los episodios de *El clamor de la montaña* valen tanto como conjunto que como piezas aisladas completas en sí mismas. El defecto a que me refiero no afecta a la maestría con que están escritos cada uno de los capítulos, sino estriba en ciertas reiteraciones o cambios de rumbo que por momentos parece tomar la novela. Quizá, la extensión de *El clamor de la montaña* atente contra su diseño y le haga perder intensidad al diluir su riqueza simbólica. En *El clamor de la montaña*, la narración avanza en forma lineal pero carece, en cierto modo, de un diseño fácilmente identificable. El tema perenne en Kawabata de la búsqueda de la belleza está escindido entre pasado y presente. El matrimonio de Shingo no se ha caracterizado, precisamente, por la llama del amor. Shingo, al escuchar el clamor de la montaña, que significa tanto su muerte como la del Japón tradicional, rememora su amor para con la bella hermana de su esposa. Es más, une a ésta con el presente representado por Kikuko. Le molesta la carencia de belleza de su esposa y de su hija en beneficio del amoral Súichi, bello varón casado con una bella mujer. Así como anhela un nieto de ambos, desaira a las hijas de Fusako en quienes no se ha reencarnado, como esperaba, la hermosura de la cuñada muerta. Shingo se acerca a la belleza de las flores, de las plantas y de los jardines. Se emociona con la noticia en los diarios de las semillas de loto conservadas por dos mil años, que al ser sembradas han florecido preservando a través del tiempo su belleza. Se asombra de ver

un árbol del lirio, de unos cincuenta años en los jardines de Shinyuku, tan robusto y lleno de vida cuando lo compara con la vida humana, la suya, que ha entrado en un período de decrepitud. La recurrencia de las estaciones con claros significados simbólicos de vida, muerte y resurrección se unen a la naturaleza perpetuadora de lo bello en la eternidad. Shingo sabe que pronto ha de morir y por eso lo acechan los sueños en los que retoma a su juventud anhelante de lograr una unión sexual que conserve lo bello, preservándolo a él mismo, en el umbral de su extinción.

La novela inconclusa *El lago* (Mizuumi, 1954-55) es un obra que, en su brevedad, condensa lo mejor del arte de Kawabata. Aquí el protagonista, Guimpei, es el continuo perseguidor de la belleza de tantas obras de Kawabata. Sin embargo, el relato aparece enriquecido por una simbología de sórdidas instancias y la evocación de un pasado donde se realizaron algunas de las vívidas experiencias del protagonista. La novela consta de cuatro partes que no siguen un orden lineal. En la primera, vemos a Guimpei sintiéndose perseguido, tal como se ha sentido toda su vida, entrando a una casa de baños. Como en todas sus relaciones con las mujeres, Guimpei encuentra celestial a la chica que lo baña y recuerda su encuentro con Miyako, una mujer de veinticinco años que al sentirse perseguida por él lo golpea con un bolso que deja caer. Al recogerlo, Guimpei encuentra doscientos mil yenes que constituyen casi todos los ahorros que Miyako ha sacado del banco. Aunque no es el robo lo que había motivado el seguimiento de Miyako, Guimpei borra todas las huellas del bolso y de los objetos que contenía. Guimpei rememora su encuentro con Jisako, una colegiala a la que había seducido, lo que había de costarle su puesto de profesor de japonés al ser denunciado por una amiga de Jisako. Rememora a su prima Yayoi quien, desaparecida la inocencia de la niñez, lo comienza a tratar con frialdad y desprecio. Guimpei sufre de una malformación en los pies que lo hace sórdido y grotesco, pero, feo como es y representando lo maligno, su propio aislamiento lo dirige a la búsqueda de la belleza que en sucesivos momentos lo llevan a evocar el lago de su pueblo, lago que es a la vez un símbolo de vida pues es su origen, el pasado, lo remoto pero también de muerte pues en él se ahogó su padre. Miyako, cuya

vida ocupa la segunda parte del relato es una mujer de veinticinco años, amante de un anciano de sesentidós, Arita, que busca en ella más a la madre que a la mujer. Araki le tiene horror a las mujeres celosas, pues su esposa se suicidó de un ataque de celos cuando él tenía treinta años. Varios de los personajes que aparecen en la segunda parte se habían cruzado ya en el destino de Guimpei: Arita, para quien ha preparado discursos luego de haber sido despedido del colegio, el hermano de Miyako y una pareja de enamorados amigos suyos, todo parecería indicar que en un posterior desarrollo de la novela Guimpei y Miyako deberían encontrarse. En la tercera parte, Guimpei acecha a Machíe quien sale a pasear un perro terrier para encontrarse con Mizuno. Ambos enamorados se ven a escondidas a consecuencia de la oposición de los padres de la joven a sus amores. Por su impertinencia Guimpei será derribado por Mizuno. Con Guimepi y Jisako ha sucedido anteriormente lo mismo. Luego de su despedida se han seguido viendo a escondidas en el jardín de una casa del padre de Jisako y el final llega cuando Guimpei va a la casa de la joven y es sorprendido, debido al descuido y atrevimiento de la colegiala, por los padres debiendo huir lanzándose desde la ventana. Para Guimpei, quien desde aquel momento solo vuelve a verla una vez, en lo que será la despedida definitiva, la pérdida de Jisako, la primera mujer a la que verdaderamente amó, había sido también la pérdida de su felicidad soñada. En la última parte, Guimpei asiste a la fiesta de la caza de luciérnagas en el canal, seguro de que habrá de encontrar a Machíe su nuevo anhelo de belleza encarnado en un cuerpo femenino. Su sueño se resume en la felicidad del encuentro cercano, sin ningún futuro, sin embargo, a ojos del lector: "En mi próxima vida, naceré con unos pies hermosos. Tú serás igual que ahora, y bailaremos juntos de blanco en un ballet". Logra ver a Machíe y al hermano de Miyako hablando de Mizuno quien no ha podido ir a la caza de luciérnagas por encontrarse enfermo. Al intentar subir un talud, donde el hermano de Miyako lo había derribado, Guimpei cae y al ver a un niño arrastrándose recuerda su vida cuando frecuentaba un prostíbulo en un lugar de vacaciones. Luego, en el parque Ueno, tiene un encuentro con una prostituta vieja y con aspecto de marimacho a quien invita a comer y a la que deja después caer borracha cerca de un hotel barato. En *El lago* encontramos una opresión sombría en que, en



un universo fantástico, se opone lo grotesco a la belleza. Guimpei es un ser abyecto, inconsciente de su búsqueda de la belleza, representada por las mujeres puras que, en la obra de Kawabata, se confunden siempre con la imagen de la belleza. La fealdad del protagonista consciente y horrorizado de sí mismo, el mundo sórdido y siniestro que lo rodea, su imposibilidad de una unión permanente, con los personajes que constituyen la belleza, transforman en tragedia esta vida desarraigada que evoca con amargura y desencanto los recuerdos de su vida anterior, oprimido siempre por lo grotesco y lo aciago. Es la fealdad de su padre quien ha marcado el destino de Guimpei, no la belleza de su madre; ha deseado la muerte de su prima en el lago por no soportar su desprecio. El lago se le aparece siempre negro, neblinoso o helado: es tanto la muerte como un infierno al que debe arribar algún día. La muerte de su padre aparece con un velo de misterio pues se ignora si se ha suicidado en el lago; existía, además, el rumor de que su fantasma vagaba por sus orillas. Aun cuando el lago se cubría de luciérnagas, al llegar la oscuridad aparecía nuevamente lo siniestro y el misterio de la Naturaleza lo oprimía al igual que la agonía del tiempo. Las imágenes evocadas del lago son, pues, un descenso *ad inferos*; y la belleza, que no alcanza a Guimpei, aquella de lo feo y lo siniestro. *El lago* es una novela turbadora, en que se citan el pasado y el presente (la mayor parte del relato marca acontecimientos pasados), vida y muerte colisionan y se fragmentan en recuerdo y soledad, lo hermoso y lo horrible se unifican entre evocación y realidad; las imágenes recurrentes del lago y sus aguas mortales se evaden hacia el sueño. Kawabata se muestra en esta novela un virtuoso de la estructura fragmentada, cuya unidad se realiza no por acumulación, como en *El clamor de la montaña*, sino por enriquecimiento de las partes que encaminan hacia su origen. La variación de la belleza de lo abyecto tiene características singulares en la obra de Kawabata y es una variación temática en su universo donde a menudo se unen belleza con bondad. La búsqueda interior de Guimpei nos muestra los abismos del alma y los límites a menudo insondables del dolor humano.

*En Las bellas durmientes* (Nemureru biyo, 1960-61) Kawabata nos enfrenta ante el drama de la vejez y la muerte. Eguchi, un anciano de sesentisiete años, llega a una casa cercana al mar donde se droga a hermosas muchachas para que ancianos impotentes puedan acariciarlas y dormir junto a ellas. La casa secreta despierta, dentro de su claridad, recuerdos ominosos a Eguchi desde el momento mismo de su entrada, en que la patrona utiliza su mano izquierda para abrir un cuarto y ostenta un pájaro mal diseñado en el obi que viste; Eguchi recuerda los versos de una poetisa fallecida joven a consecuencia de un cáncer; "la noche ofrece sapos, perros negros y cuerpos de ahogados". Kawabata nos enfrenta nuevamente ante lo horrible y lo feo representado en este relato por la vejez. La vejez contrasta, tácitamente, en cada uno de los capítulos de *Las bellas*

*durmientes*: "la pureza de la virgen era como la fealdad del anciano" comenta Kawabata. Aunque contienen variaciones, las cinco partes del relato constituyen el desarrollo de un solo tema: el enfrentamiento del deterioro físico con el florecimiento de la juventud de las muchachas desnudas. Se contrastan lo feo y lo bello, malignidad y virtud percibidos a través de los sentidos. La habilidad de Kawabata para las variaciones de un mismo tema, el encuentro del protagonista con distintas muchachas, parecería inagotable para describir el frágil erotismo de Eguchi cuyo goce es más bien estético, visual y olfativo, que táctil frente a las deslumbrantes desnudeces de las bellas durmientes, si todo ello no lo condujera hacia la muerte. La búsqueda de la identidad, en buena cuenta la trama principal de la novela, solo puede llevar al personaje hacia el encuentro de la muerte; primero, la de uno de los ancianos que frecuentan la casa; luego, la de una de las bellas durmientes. Pero es ante la propia muerte del protagonista ante lo que Kawabata nos enfrenta, en quien pesan tanto los recuerdos cuando se encuentra ante cada una de estas vírgenes. Los somníferos que toma para dormir, que se le ofrecen en las almohadas de las camas, y su deseo de tomar él mismo la dosis de lo que se administra a las muchachas es un símbolo del propio deseo de muerte del protagonista enfrentado ante un destino sin solución. A la vez que deseo de muerte, hay un rechazo ante este umbral desconocido, Eguchi se niega a que lo ayude la patrona en una de sus visitas cuando están mojadas las piedras del piso de la entrada. Ese rechazo no es otra cosa que temor pues, Eguchi mismo dice en un pasaje en que siente la presencia del invierno muerto: "Un anciano vive a las puertas de la muerte." El relato termina bruscamente y casi sin solución de continuidad pues la casa de las bellas durmientes es igualmente la casa del aniquilamiento, donde se dan cita y muerte, juventud y vejez. Desarrollada como un "tour de force", *La casa de las bellas durmientes* es una de las obras más patéticas de Kawabata, pues en ella se explora un drama existencial resuelto más bien como tragedia. Los recursos de Kawabata están sustentados en una tonalidad lírica melancólica y en una poesía de los sentidos que se agostan hacia su extinción ante el fúnebre llamado de la muerte y, aunque Kawabata escribe sobre los estados crepusculares del espíritu, no es mórbido en sus descripciones amorosas.

*Lo bello y lo triste* (Utsukushisa to Kanashimito, 1961-65) es el canto de cisne de Kawabata. Compuesta en base a ocho capítulos que valen tanto como ocho movimientos musicales, *Lo bello y lo triste* es una de las novelas más perfectamente construidas de Kawabata. Oki Toshio, un hombre de cincuenta años va a Kioto a fin de poder escuchar las campanas de los templos celebrando el año nuevo. En Kioto vive Ueno Otoko, una pintora de treintinueve años que, a los quince, siendo aún colegiala, fue seducida por Oki. Otoko abortó a los siete meses una niña cuya muerte, al igual que su amor por Oki, habrían de dejar una huella profunda en el transcurso de su vida. Luego de un intento de suicidio y de su reclusión por unos meses en una clínica psiquiátrica, la madre de Otoko decidió trasladarse de Tokio a Kioto donde Otoko terminó con sus cursos de escuela secundaria para luego dedicarse a la pintura. Por su parte, Oki, escritor de prestigio, publicó una novela titulada *Una chica de dieciséis* donde relata sus amores con Otoko. Esta novela es, a través de los años de su vida de escritor, su obra más leída y reeditada. Los amores con Otoko afectaron a la esposa de Oki quien se encargó del tipeo de la novela presa de los celos y el sufrimiento. El hijo mayor enfermó y hubo que llevarlo a la clínica cuando Fumiko estuvo a la intemperie, muy apesadumbrada, un día frío. Sin embargo, todo se normaliza después del matrimonio de Oki y Fumiko y al poco tiempo tienen otra hija. Oki ha visto el retrato de Otoko en la revista de un museo y no sabe cómo habrá de recibirlo la pintora. Siempre pensó que Otoko se había casado y llevaba una vida normal. Pero Otoko ha permanecido soltera, fiel al recuerdo de su amor, y vive en un templo de Kioto con Keiko una apasionada joven de veinte años que, habiendo visto su foto en una revista se había presentado ante Otoko rogándole que la aceptara como discípula. Keiko es una joven muy bella pero su carácter impulsivo, por momentos cruel, incita al lector a creer que se mantenga entre ambas una relación ambigua. Keiko sería capaz de dar su vida por Otoko y entre ambas existe una relación donde el contacto de sus cuerpos es un ingrediente de sensualidad y armonía. Pero, mientras Otoko se mantiene dentro de ese halo de pureza que rodea a los personajes de Kawabata, Keiko carece por completo de moral; Otoko sospecha que ya no conserva su virginidad. Keiko anhela vengar a su maestra por lo que Oki la ha hecho sufrir.

hasta se ofrece a seducir a Oki para darle a Otoko la criatura que perdió, convirtiéndose de esta manera en una especie de ligazón corpórea entre Otoko y Oki. Atrevidamente, Keiko visita la casa de Oki dejándole dos cuadros suyos y sale con el hijo de Oki, Daíchiro, un joven intelectual, tímido e inexperto, estudiante de literatura. Posteriormente, pasará una noche con Oki pero lo refrenará en el momento del contacto sexual al invocar el nombre de Otoko. Otoko y Keiko riñen por el apasionamiento con que la segunda toma las antiguas relaciones de su maestra con Oki y el afán de venganza, tan ajeno en Otoko, que la persigue. Luego de un baño que la relaja, Otoko sale a comer con Keiko. Antes de ir a Kioto, el hijo de Oki comenta con su padre respecto al cadáver exhumado de una princesa fallecida no hace un siglo en cuyas manos encuentran la fotografía casi imperceptible de un hombre, la que, al día siguiente, se ha desvanecido por completo. Es, como se ha comentado en la revista, "la historia de una vida efímera". En Kioto, Keiko ha recibido la noticia de la visita de Daíchiro y va a recibirlo al aeropuerto. Cuando al día siguiente, Keiko va a salir a verlo, Otoko, que a su regreso muy tarde no le había preguntado nada, exige que le diga adónde va. Al enterarse Otoko que es para ver a Daíchiro, le pide que no vaya y que si va ya no regrese nunca. Keiko va a la cita. En la visita de los sepulcros de personajes medievales hay retozos de amor. Luego de almorzar, Daíchiro descubre que Keiko ha pagado la cuenta y contratado un taxi para que los lleve al Hotel Lago Biwa donde Keiko quiere bañarse. Al llegar al hotel, Daíchiro advierte que Keiko ha reservado un cuarto para toda la noche. Después de entregarse a Daíchiro, Keiko le pide salir a dar un paseo en lancha. Luego, no se sabe qué ha ocurrido, aunque el lector puede suponerlo; encuentran el cuerpo de Keiko al que logran revivir mediante respiración artificial. Otoko va a la clínica a ver a Keiko y llegan, igualmente, Oki y su esposa. Esta increpa a Otoko, a quien ve por primera vez, de que ha hecho asesinar a su hijo. El drama comenzado veinticuatro años antes se ha desencadenado en los personajes de la nueva generación, afectando a los de la antigua. Quizá nunca, después de *País de nieve*, alcanzó Kawabata la gracia inimitable y coherente de su estilo narrativo como en *Lo bello y lo triste*. En esta novela, sin embargo, encontramos rasgos inconfundibles de su peculiar universo. La mujer es quien lleva el



comportamiento honorable y sin mácula. Aunque Otoko ha sido seducida, luego de la separación permanece fiel al recuerdo de su amor. Oki no ha podido escribir otra obra como la novela de su amor con Otoko. No es un personaje al que el lector puede admirar aunque sea un artista consciente de su arte, sobre el que Kawabata dice cosas simples pero profundas: que podemos adscribir para su propia obra: "El lenguaje puede considerarse como abstracto o simbólico, en la medida en que difiere de la realidad cotidiana, y él había tratado de reprimir esas tendencias en sus escritos (. . .) desde que comenzara a escribir se había esforzado por aprender a usar un lenguaje abstracto, simbólico, dentro de un estilo concreto, realista. Sin embargo, había pensado que al profundizar esa forma de expresión, sus escritos podrían llegar a adquirir una calidad simbólica". En *Lo bello y lo triste*, los personajes aparecen dibujados con nitidez, la habilidad narrativa de Kawabata se destaca en esta novela en forma notable sin exageraciones ni impostaciones. El lirismo suave y matizado está logrado como en sordina detrás de los acontecimientos, la ruptura temporal de las evocaciones que, como dije más atrás, se compone hacia su origen, enriquece el carácter y proceder de los personajes. Hay una lucha de vida y muerte entre la nueva y la antigua generación en un contrapunto que me atrevería a llamar sabiduría. Las reflexiones estéticas o filosóficas están admirablemente entremezcladas al relato. No solo sobre el arte de escribir se manifiesta Kawabata explícitamente sino también sobre la pintura; y lo hace con refinamiento y soltura. Los seres humanos están volcados en el tiempo inexorable y a Kawabata sólo le hace falta un párrafo para lograr una meditación que a la vez es una evocación lírica y un resumen del destino: "El tiempo pasó. Pero el tiempo se divide en muchas corrientes. Como en un río, hay una corriente central rápida en algunos sectores y lenta, hasta inmóvil, en otros. El tiempo cósmico es igual para todos, pero el tiempo humano difiere con cada persona. El tiempo corre de la misma manera para todos los seres humanos; pero todo ser humano flota de distinta manera en el tiempo". Los seres humanos, creados por Kawabata en sus novelas, sufren la imposibilidad del amor. Su unión física no va acorde con la espiritual, sino que se pierde en el contacto carnal para perdurar luego solo como recuerdo, donde encuentra su culminación. En Kawabata son las mujeres los seres más

aptos para amar; los hombres se pierden ante su entrega y no saben apreciar su sacrificio. La pérdida de la virginidad, que en la mujer importa un sacrificio y, además, dolor físico, es vital en el drama del amor que nos pinta Kawabata. La mujer se destruye, se sacrifica y se entrega plenamente mientras que el hombre, quien es el agente destructor de esa virginidad, pareciera que, a la vez, maculase la pureza y destrozara la belleza que simbólicamente se le ofrece. Hay un dilema entre posesión carnal y destrucción de la belleza. Esto ocurre en un plano estético pero gravita en el destino de los seres humanos pues impide la felicidad. No es posible la maduración del amor una vez destruida la virginidad—belleza; las relaciones no sobreviven luego sino en el tiempo humano del recuerdo.

Si quisiéramos hacer una evaluación del arte de Kawabata, encontraríamos que nunca después de *País de nieve* alcanzó a tocar cuerdas tan profundas en un diseño simbólico tan hábilmente estructurado. Si descubrimos repeticiones o variaciones en novelas posteriores, ello se debe a que la novela de evocación lírica tiene por cierto limitaciones como toda obra de arte. Sin embargo, Kawabata, dentro de algunos defectos de construcción de varias de sus novelas o, más bien, variaciones de intensidad dentro del relato visto en forma global, se manifiesta como un artista dotado para el desarrollo de un flujo narrativo moroso y delicado. Como artista y como hombre se le planteaban quizá problemas insolubles para solo una vida humana. La tradición de la vida japonesa aparecía invadida en su juventud por el modo de vida occidental. De ahí que gran parte de su obra tenga un carácter elegíaco y de agostamiento existencial. Tradiciones seculares del Japón como la ceremonia del té, el juego de go, la geisha, la posición del padre

de familia aparecen con caracteres agónicos pues no es una declinación sino la muerte lo que enfrentan. Luego de la experiencia terrible de la segunda guerra mundial, Kawabata declaró que, a partir de ese momento, solo escribiría elegías y eso, precisamente, es lo que constituyen sus novelas: elegías, también las anteriores a este suceso. El mundo moderno parece tragarse, con su invasión bárbara dentro de todo orden de cosas, aquello que podría constituir motivo de belleza y, por tanto, de perduración en el tiempo. Para Kawabata serán tan importantes las estaciones que traen vida o muerte, como los objetos de arte que se transmiten a través de generaciones. En novelas que no hemos comentado como *El maestro de go* (Meiyín, 1942-54) es la muerte de un arte lo que Kawabata quiere que sintamos, igual cosa sucede en *Mil grullas* con la ceremonia del té o en *Kioto* (Koto, 1961-62) con el arte del tejido y de la pintura de los obi. La música perdura en la voz humana de Yoko en *País de nieve*; la de la esposa en *Su segundo matrimonio* (Sáikonsa, 1948-52), con caracteres de iluminación o de la música misma en *La bailarina* (Máijime, 1950-51). El mundo de Kawabata es un mundo eminentemente estético por este sentido de iluminación que se manifiesta a través de los sentidos como el espejo en "La luna en el agua" o de ese insuperable comienzo de *País de nieve*. Pero ahí precisamente reside la importancia de su arte. Novelísticamente el arte de Kawabata puede ser, en cierto modo, discutible, pero la novela es, en nuestros días, quizá algo más discutible y por cierto, Kawabata era consciente del momento crepuscular que vivía, o vive, la novela contemporánea. En las conferencias que dio en la Universidad, reunidas bajo el título *La existencia y descubrimiento de la belleza* (Bi no sonzai to hakken, 1969) afirmaba: "La prosa narrativa llegó a su cima en *La historia de Guenyí* y no avanzó más, de igual modo los cuentos guerreros en *La saga de los Jeike* (1201-21), los *ukiyo-zoshi* (cuentos del mundo flotante) en Ijara Saikaku (1642-93) [. . .] Me pregunto si el presente período, en el cual vivo, es el más favorable para artistas y escritores, y ocasionalmente pienso en mi propio destino cuando considero el destino comprometido con el tiempo en que se vive. Escribo principalmente novelas pero me pregunto si la novela es aún la forma del arte o de la literatura más adecuada para la época actual, y también me pregunto si la era de la novela no estará llegando a su fin, o hasta si la era de la misma literatura no habrá

comenzado a desvanecerse". Kawabata llega a cuestionar la existencia misma de la literatura como tal. Sus mejores novelas tienen la peculiaridad de avanzar no hacia su fin sino hacia su origen, desarrollando acciones que dejó incompletas en capítulos anteriores a las que va enriqueciendo con nuevas informaciones que intentan explicar la conducta de los personajes. Más interesante y, por cierto más difícil y artístico, es haber logrado esa unión entre poesía y novela, haber enriquecido el género novelístico, casi en extinción, con un aliento lírico y una prosa artística de indudable frescura a la vez que haber traspasado las barreras de su pueblo hacia lo universal. La característica más importante en la narrativa de Kawabata es el trizamiento de los espacios temporales incrustados de incisos hacia el pasado (dentro del presente) y la coexistencia de ambos planos temporales, presente y pasado, el segundo modificando al primero. El pasado gravitando fuertemente sobre el presente, modificándolo, pesando con su carga de destino. No se caracteriza Kawabata por la creación de personajes (cuyas características se repiten en varias novelas) sino por el tono lírico de su prosa y la evocación, rezago, quizá, de aquellos diarios de las admirables escritoras de su época Jeian. La obra de Kawabata yace ante nosotros como el esfuerzo de un solitario, llena de intensidad y dramatismo pero alcanzada por la muerte que se esconde en sus más recónditos intersticios. Recordemos, para terminar, las palabras de este perseguidor de la belleza: "Toda mi vida he buscado la belleza y continuaré buscándola hasta el mismo momento de mi muerte". Así fue.

Tokio, agosto-diciembre de 1979

