

Kenzaburo Oé: «Un buen escritor no debe estabilizarse nunca»

Carlos Alfieri

Cuando en 1994 Kenzaburo Oé recibió el Premio Nobel de Literatura decidió que no volvería a escribir. Parecía querer cerrar así para siempre una brillante trayectoria literaria, en la que se contaban algunas obras maestras indiscutibles. En la estela de Dostoievski y los grandes novelistas europeos del siglo XIX, el escritor japonés había sido capaz de crear no sólo un vasto mundo propio y reconocible sino un universo moral en el que latan las grandes cuestiones que plantea la condición humana. Afortunadamente, el tiempo fue minando su determinación negativa y al cabo de algunos años volvió a la creación literaria. El primer resultado fue Salto mortal, una espléndida novela de más de 800 páginas que acaba de publicar, con cierto retraso, en (excelente) castellano la editorial Seix Barral —su autor viajó a España para presentarla, ocasión en la que se realizó la siguiente entrevista—, y en la que indaga, con una mirada humanista e impregnada de un sentido trascendente de la existencia, sobre los males que acechan en este cambio de milenio.

Oé nació en Ose, una aldea de montaña situada en la isla de Shikoku que se convirtió en territorio mítico de muchas de sus obras. En

1954 ingresó en la Universidad de Tokio para estudiar literatura francesa (se graduó con una tesis acerca de Jean Paul Sartre) y en 1958 obtuvo el Premio Akutagawa, el más prestigioso de Japón, por su narración *La presa*. Tenía tan solo 23 años cuando publicó su primera novela, *Arrancad las semillas, fusilad a los niños* (1958), que muestra una perfección inesperada en un autor tan joven. El nacimiento de su hijo Hikari, deficiente mental, en 1965 convulsionó su vida y dejó hondas huellas en sus libros. Las novelas *Una cuestión personal* (1964), que refleja su tragedia de padre, y *El grito silencioso* (1967) lo situaron como uno de los más notables escritores de su país, mérito que consolidaría con sus obras posteriores: *Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura* (1969), *Las aguas han inundado mi alma* (1973), *Juegos contemporáneos* (1979), *Cartas a los años de nostalgia* (1987), *La torre del tratamiento* (1990), entre otras. Buen conocedor de Cervantes y de la literatura latinoamericana, Kenzaburo Oé fue profesor en El Colegio de México en la década de 1970, época en que tuvo trato frecuente con escritores como Octavio Paz, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. Fustigador implacable de la tradición bélica de su país, simpatizante de causas de izquierda, atormentado por las heridas que laceran a los hombres, en su gran literatura se conjugan una mirada sombría y pesimista a la Céline con un llamado de resonancias religiosas al rescate de la dignidad y a la regeneración.

—Su última novela, *Salto mortal*, revela en un aspecto una cierta ruptura en su trayectoria literaria. Sus obras anteriores, muy particularmente *Una cuestión personal*, pero también otras, como *Cartas a los años de nostalgia*, parecen nutrirse directamente de su propia biografía, mientras que aquélla da la impresión de que se alimenta de hechos menos autorreferenciales. ¿Comparte este parecer? Si es así, ¿por qué se planteó el cambio?

—Esta novela es la primera que he escrito desde que, tras recibir el Premio Nobel de Literatura, había decidido no escribir más.

Pasé tres años estudiando y dando clases, uno de ellos en Princeton, que aproveché para leer y aprender mucho, y de alguna manera me di cuenta de que seguía tomando notas como para escribir otra novela, estaba como pergeñando esquemas de obras futuras, aunque no era un propósito consciente. Ahora tengo claro que seguiré escribiendo, pero entonces mi decisión era otra y sin embargo continuaba proyectando estructuras literarias. En todo caso, lo que sí tenía claro era que si volvía a escribir debía romper totalmente con el estilo acostumbrado, porque quería ensayar una nueva narrativa, un modo de contar diferente. Quería, sobre todo, que esa narrativa incorporara más voces. Así que construí esta nueva voz.

—*Sí, en Salto mortal se registra un cambio estilístico. Su prosa característica, en la que se alternan la crudeza, el horror y el lirismo, asume un tono más sereno, una mayor limpidez y precisión, una voluntad de objetividad y distancia. ¿Buscó acentuar así, por otros caminos literarios, su visión del desamparo humano?*

—No sé. Pienso en mis obras anteriores —de hecho, he traído a España todas las ediciones japonesas de ellas conmigo, y las tuve hasta ayer— y llego a la conclusión de que yo no puedo identificarme con ninguno de los personajes de *Salto mortal*. No puedo identificarme con ese profesor mayor que padece un cáncer —que parece dejar de afectarlo mientras él está en Japón y que luego reaparece— y que se resigna y acepta su muerte pacíficamente. Creo que hasta hoy me hubiera identificado con ese personaje, pero me doy cuenta de que ya no. Me siento más cercano de otro personaje, el Patrón, aunque tampoco llego a identificarme con él. En realidad, lo que quiero o lo que espero es identificarme con ese muchacho joven que se ve capaz de crear una iglesia nueva, algo nuevo por sí mismo. Me he dado cuenta de que si me identifico con algo, es con el futuro de mis personajes.

—En *Las palmeras salvajes* William Faulkner hace decir a un personaje: «Entre la pena y la nada elijo la pena». Los de gran parte de su obra parecen estar obligados a escoger entre el infierno de la vida cotidiana y la nada...

— ¡Ah, Faulkner! Sí, ése es un pensamiento de Wilbourne, lo recuerdo bien: «No es que pueda vivir, es que quiero. Es que yo quiero. La vieja carne al fin, por vieja que sea. Porque si la memoria existiera fuera de la carne no sería memoria porque no sabría de qué se acuerda y así cuando ella dejó de ser, la mitad de la memoria dejó de ser y si yo dejara de ser todo el recuerdo dejará de ser. Sí, *pensó*. Entre la pena y la nada elijo la pena.» Yo, en todo caso, elegiría el infierno de la vida cotidiana. A veces, viviendo esas vidas tan banales, en medio de toda esa mediocridad es como uno encuentra el sentido de su alma.

—*Precisamente Faulkner, pero también Dante, Dostoievski o Sartre son presencias claramente rastreables en su literatura. ¿Le reprocha la crítica de su país sus afinidades con escritores ajenos a la tradición japonesa?*

—Sí, y muchísimo. Yo utilizo referencias de escritores occidentales y se me ha reprochado que eso es demasiado evidente, que se encuentra con facilidad. Lo que he buscado es dotar a mis novelas de un sentido de la diversidad. Quizás he utilizado algunas referencias de escritores occidentales de una manera demasiado evidente para el gusto de algunos críticos, pero yo no trataba de ocultarlo ni es una originalidad mía: lo han hecho escritores de muchos países. El propio Faulkner, James Joyce, muchos otros han empleado con frecuencia ese recurso. Siempre he pensado que utilizar materiales, imágenes, frases de otros escritores es enormemente saludable para la lengua japonesa, para renovarla, para construir nuevos estilos literarios. Lo considero particularmente útil.

—*En su última novela, el deslumbramiento del pintor Kizu ante la extraña belleza de Ikúo, cuando éste era un chico de 10 años que protagoniza un incidente en el concurso de maquetas de plástico, me hizo evocar el que siente el escritor Gustav von Aschenbach ante la belleza de Tadzio, el muchachito polaco, en La muerte en Venecia, de Thomas Mann. ¿Se cuenta Thomas Mann entre los escritores más próximos a su sensibilidad?*

—No pertenezco a esa clase de hombres que sienten atracción por otros hombres...

—*...No me refería a sus inclinaciones sexuales sino a sus afinidades literarias.*

—*(Ríe).* Ya, ya. No sé si Mann está muy próximo a mi sensibilidad, pero de cualquier manera lo considero uno de los escritores fundamentales del siglo XX, junto con Joyce y Eliot. Admiro especialmente su novela *Doktor Faustus*, verdaderamente extraordinaria. A propósito, le puedo contar una anécdota. El Instituto Thomas Mann de Alemania me envió en una oportunidad una copia de una bellísima fotografía que el escritor tenía en su despacho, de dos o tres adolescentes bañándose desnudos, y el secretario de esa entidad me contó que cuando André Gide visitó a Mann en su casa quedó vivamente fascinado por los chicos de la foto. Al parecer, no podía apartar su mirada de ella.

—*Usted ha afirmado que la cultura japonesa está muriendo, ahogada por la banalidad, la charlatanería, el mercantilismo de los intelectuales y su renuncia a ser la conciencia crítica de la sociedad. ¿La secta religiosa de Salto mortal expresa el rechazo de un sector de la juventud de su país a esa situación, a la vez que la desviación de que es víctima por la manipulación de sus líderes y el fanatismo?*

—Al final de la novela un grupo de jóvenes consigue independizarse de sus líderes y buscar por ellos mismos una nueva actitud, un camino nuevo. Eso es lo más importante para mí: quie-

ro creer en el futuro de esos jóvenes. En Japón, los intelectuales, como tales, se han desvanecido; ya no tienen ninguna influencia en la sociedad, la política y la cultura. Es muy preocupante. Entonces la gran cuestión es cómo crear, educar y alimentar a jóvenes intelectuales auténticos que suplan esa carencia hoy en día.

—Esa «superficialidad brillante que invade la sociedad en todos los niveles» que usted deplora como característica del presente sociocultural de su país, ¿no es acaso el rasgo distintivo del posmodernismo en todo el mundo desarrollado?

—Estoy totalmente de acuerdo. Pero, como apuntó mi amigo Edward Said en *Cultura e imperialismo*, el problema en América Latina, África, los países árabes, no es sólo el posmodernismo sino también cierto modernismo que coexiste con él. Y son países que se caracterizan por sufrir muchísima pobreza. Por lo tanto, creo que no debemos pensar sólo en el posmodernismo; esa modernidad mal procesada es terriblemente dañina. Pienso, entonces, que se trata de dos problemas distintos pero convergentes. La posmodernidad que está presente en Estados Unidos, Inglaterra, Francia o Japón plantea la cuestión de cómo construir una verdadera sociedad moderna.

—¿La niñez, tal como aparece en su obra, es el único espacio frágil y provisional de libertad y dignidad entre los hombres?

—Así es. Presto especial importancia a esa etapa de la vida, y eso tal vez se deba a que poseo una doble percepción de ella. Por un lado, la memoria de mi propia infancia en mi pueblo, en los viejos tiempos; por otro, en la actualidad, por mi hijo Hikari, que aunque tiene ahora 41 años está instalado en una infancia permanente a causa de su deficiencia cerebral. A través de él sigo en contacto con la niñez de forma constante.

—A pesar de su enfermedad su hijo se dedica a la música.

—En efecto, es compositor. Ya se han editado tres discos con sus obras, y debo decirle que se venden más que mis libros...

—Pero entonces su creatividad se mantiene intacta.

—Sí, quizás eso forma parte del aspecto bueno de esa infancia eterna a que lo somete su dolencia: la frescura y el deseo continuo de aprender.

—Su literatura erige un mundo desolado y atroz, atravesado por la crueldad, la culpa, el castigo. Sin embargo, en su última novela creo ver una actitud más esperanzada. ¿Se ha atemperado su visión anterior?

—Su percepción es correcta. Quería escribir y ofrecer una nueva imagen del hombre, como ese hombre nuevo que aparece en la carta de San Pablo, como ese Cristo que resucita tras morir en la cruz. Creo que ese nuevo hombre sólo puede nacer a través de la reconciliación de todos los seres humanos. La reconciliación es el camino hacia la esperanza y hacia ese hombre nuevo; estas dos nociones están íntimamente unidas.

—Usted se ha manifestado rotundamente contra el envío de tropas japonesas a Irak. ¿No hubo en su país pronunciamientos masivos contra la invasión de Estados Unidos a Irak como los hubo en Europa occidental? ¿Su protesta fue minoritaria?

—En Japón hubo manifestaciones contra la guerra de Irak, pero no tan numerosas como en Europa. Le diré que en mi país las grandes manifestaciones, las vividas más intensamente, fueron las de la década de 1960. Creo que entonces perdimos la capacidad de expresarnos de ese modo, como si nos hubiésemos rendido y resignado a que el mundo no se podía cambiar por esa vía. Por otra parte, los intelectuales demócratas están muy aislados en Japón, no constituyen una fuerza cohesionada. Confío en que después del

conflicto iraquí estaremos más atentos a todo lo que ocurra. He visto lo que ha pasado en España en las últimas elecciones, en las que la mayoría del pueblo se ha volcado a votar al partido que estuvo en contra de la guerra. Pienso que esta experiencia debería ser educativa y aleccionadora para mi país. Creo que hoy puede llegar a surgir una nueva actitud que nos reorganice a los japoneses contra el gobierno que aceptó enviar tropas a Irak. Abrigo la esperanza de que ocurra un cambio de ese tipo.

—Siendo usted un pacifista militante, ¿sobre qué bases se asentó su amistad con Yukio Mishima, que era un esteta de la violencia y del heroísmo?

—No éramos muy amigos.

—Sin embargo, en Europa se ha escrito mucho sobre esa amistad.

—Lo sé, lo sé, pero es un equívoco. Cuando era joven, la violencia era un tema muy importante para mí. Incluso debo confesar que en algún momento me sentí poderosamente atraído por la imagen de la violencia, por lo cual tuve entonces un punto en común con Mishima, pero pronto me distancié. Ahora de alguna manera sigo trabajando literariamente la violencia, porque me parece un tema central, pero siempre desde la oposición a ella. Siempre he estado en contra, y lo sigo estando, de esa estética de Mishima, de esa cultura de emperador que tenía, de su credo imperialista, de su actitud nacionalista exacerbada, hasta tal punto que alentó la idea de crear un ejército propio para enfrentarse al movimiento contestatario de los años 60.

A mí me consta que al principio Mishima apreciaba mi trabajo, pero en un período de seis meses se convirtió en un completo enemigo mío, y yo de él. En esa época escribió feroces ensayos contra mí, sobre todo por mi actitud política. No, no éramos amigos ni acabamos siéndolo. Además, tampoco apreció su obra; no me gusta. Elaboró un estilo bello y cuidado, pero permaneció estático, ina-

movible a lo largo del tiempo. Su primer libro y el último son idénticos. No creó, no inventó. Y para mí, un buen escritor debe forjar nuevos estilos continuamente, no debe estabilizarse nunca, debe ensayar siempre nuevas posibilidades expresivas. Es eso lo que hace tan duro nuestro trabajo.

C. A.