

El crimen del señor S. Karma de Abe Kōbō. La metamorfosis como síntesis de la vanguardia artística y política

Lucía Hornedo Pérez-Aloe¹ 

Recibido: 31/01/2021 / Aceptado: 13/04/2021

Resumen. Abe Kōbō fue uno de los escritores más destacados de la literatura japonesa de posguerra y al igual que muchos jóvenes de la época se interesó por las vanguardias artísticas y por el comunismo. Frecuentó y lideró grupos de artistas en los que se debatía sobre los ideales vanguardistas y, como miembro del Partido Comunista, organizó actividades culturales en zonas obreras. Estos años fueron también los de su lanzamiento como escritor, tras obtener el prestigioso Premio Akutagawa. Un tema recurrente en sus relatos de entonces era el de la metamorfosis y por ello fue apodado por muchos el Kafka japonés, si bien él reconocía otras influencias. En este artículo analizamos uno de estos relatos de metamorfosis para indagar en la significación de este motivo temático, que consideramos la síntesis de las dos vanguardias, la artística y la política, que Abe entendía como inseparables.

Palabras clave: Abe Kōbō; vanguardias; comunismo; realismo socialista; metamorfosis.

[en] Abe Kōbō's *The Crime of S. Karma*. Metamorphosis as the synthesis of artistic and political avant-garde

Abstract. Abe Kōbō was one of the most renowned writers of Japanese postwar literature and, like many of his contemporaries, was interested in avant-garde arts and communism. Abe used to frequent and, even led, groups of artists that discussed avant-garde ideals and, as a member of the Communist Party, he organized cultural activities in working class areas. It was also in those years when his career as a writer began after winning the prestigious Akutagawa prize. Metamorphosis was a recurring topic in his short stories of that time and that is the reason why he was called the Japanese Kafka, although he recognized different influences. In this article we analyze one of his metamorphosis short stories to think about the meaning of this topic, that we consider to be the synthesis of both avant-gardes, the artistic and the political, that Abe understood as a whole.

Keywords: Abe Kōbō; avant-garde; communism; socialist realism; metamorphosis.

Sumario: 1. Introducción; 2. Abe Kōbō y las vanguardias artísticas: 2.1. Búsqueda de un arte multidisciplinar, 2.2. El conflicto entre entes opuestos, 2.3. La confrontación entre el realismo vanguardista y el realismo socialista; 3. Abe Kōbō y las vanguardias políticas; 4. *El crimen del señor S. Karma*: 4.1. La metamorfosis de *El crimen del señor S. Karma* como síntesis de las vanguardias artística y política; 5. Conclusiones.

Cómo citar: Hornedo Pérez-Aloe, L. *El crimen del señor S. Karma* de Abe Kōbō. La metamorfosis como síntesis de la vanguardia artística y política, en *Mirai. Estudios Japoneses*, 5, 2021, 161-174.

1. Introducción

Abe Kōbō (安部公房, 1924-1993), uno de los autores más destacados de la literatura contemporánea japonesa, escribió su primer cuento de metamorfosis en 1949. *Dendrocacalia* (デンドロカカリヤ), publicado en la revista *Hyōgen*, fue además su primera obra con rasgos vanguardistas. Ambos elementos, el tema de la metamorfosis² y la influencia de las vanguardias, caracterizaron la primera etapa del escritor, que culminó con la novela *La mujer de la arena* (1962), considerada el inicio de su periodo de madurez. En esos años también se interesó por la vanguardia política, en concreto, el comunismo. En el presente artículo nos vamos a centrar en el relato *El crimen del señor S. Karma* (1951), con el que ganó el Premio Akutagawa, con el objetivo de

¹ Universidad de Salamanca. Grupo de Investigación Humanismo Eurasia.

E-mail: hornedo@usal.es

ORCID: 0000-0001-8853-6835

² El tema de la metamorfosis aparece además en todos los relatos recopilados en *La pared* (*El tanuki de la Torre de Babel* (バベルの塔の狸), *Capullo rojo* (赤い繭), *La inundación* (洪水) y *La tiza mágica* (魔法のチョーク), con excepción de *La empresa* (事業,) y en otros cuentos de la época como *La fuga de los sueños* (夢の逃亡, 1949), *Las manos* (手, 1951), *Vida de un poeta* (詩人の生涯, 1951) o *El palo* (棒, 1955).

analizar la importancia y la significación de la metamorfosis para Abe que, en esta etapa de su carrera, encontró en este tema la manera de aunar las dos vanguardias, que él consideraba inseparables.

Para ello contextualizaremos los movimientos vanguardistas en Japón en la época de Abe y destacaremos su participación en los mismos, teniendo en cuenta ensayos y conferencias del autor al respecto. A continuación, analizaremos el relato *El crimen del señor S. Karma*, una de sus obras más destacadas de entonces, para constatar cómo reflejó Abe esas ideas en un texto literario. Veremos que la metamorfosis es un ejemplo práctico y concreto de experimentación vanguardista, cuyo planteamiento ideológico se sintetiza claramente en este fenómeno tal y como lo presentó y desarrolló Abe y constataremos cómo expresó también sus inquietudes políticas a través de este motivo temático. Por último, el análisis nos servirá para dar cuenta de la contribución original del escritor, que tenía un concepto particular de ambas vanguardias. Abe reconoció la aportación clave de la vanguardia artística, y en concreto del surrealismo, a las artes y al pensamiento contemporáneos y fue miembro del Partido Comunista japonés. Sin embargo, era crítico con la mera experimentación artística si no iba acompañada de una profunda reflexión y tampoco estaba de acuerdo con los postulados del realismo socialista que promovía una parte de la izquierda.

2. Abe Kōbō y las vanguardias artísticas

Las vanguardias artísticas se desarrollaron en Japón casi a la vez que en Europa y fueron varios los escritores y creadores que introdujeron sus postulados y que comenzaron a producir un arte vanguardista japonés. Destacan, entre otros, el pintor Fukuzawa Ichirō (福沢一郎, 1898-1992) o el poeta, pintor y crítico de arte Takiguchi Shūzō (瀧口修造, 1903-1979) que, según Pilar Cabañas, «fue el principal artista japonés implicado en la introducción del surrealismo en Japón»³. Otro de los pioneros en adentrarse en el surrealismo fue Okamoto Tarō (岡本太郎, 1911-1996), que se inclinó hacia este movimiento durante su estancia en París a través del propio André Breton. En el ámbito de la literatura, poetas como Hirato Renkichi (平戸廉吉, 1894-1922) o Takahashi Shinkichi (高橋新吉, 1901-1987) escribieron poemas futuristas o dadaístas que tuvieron bastante repercusión. En la narrativa hay que destacar los experimentos vanguardistas de la denominada corriente del Neosensualismo,⁴ liderada por Kawabata Yasunari (川端康成, 1899-1972) y Yokomitsu Riichi (横光利一, 1898-1947), cuya intención era superar la situación de estancamiento en que se había sumido el círculo literario o *bundan* (en palabras de Kawabata)⁵ y para ello se inspiraron en las vanguardias artísticas europeas, sobre todo en el dadaísmo y el expresionismo.⁶ Sin embargo, este primer acercamiento desapareció prácticamente a los pocos años en todas las artes debido a la creciente represión política y al posterior estallido de la guerra,⁷ entre otros factores⁸.

Terminada la Segunda Guerra Mundial, el movimiento vanguardista resurgió con fuerza. Superada la conmoción inicial tras la derrota, la conciencia de posguerra, abierta de nuevo a aspiraciones reformistas, propició que las vanguardias se desarrollaran rápidamente. Fueron años de actividad efervescente en los que surgieron numerosos grupos donde confluían artistas veteranos y jóvenes. Estos últimos, que habían crecido en una sociedad asfixiada por la guerra, estaban ávidos de novedades y sentían la necesidad de oponerse a todo lo que habían experimentado durante esa oscura etapa que por fin terminaba. Uno de esos jóvenes fue Abe Kōbō que, tras publicar su primera novela *En la señal al final del camino* (終りし道の標に, 1948), de marcada influencia existencialista, conoció al escritor y crítico Hanada Kiyoteru (花田清輝, 1909-1974), una de las figuras principales de la vanguardia de posguerra, y entró a formar parte del grupo que este había fundado junto con Okamoto Tarō, Yoru no kai (夜の会, Asociación de la Noche). En sus reuniones, Abe coincidió con otros escritores, poetas y críticos,⁹ con los que compartía su interés por las vanguardias y donde gozaba de buena consideración por los miembros más veteranos.

Aparte, Abe había fundado un año antes, en verano de 1947, otro grupo de claro carácter vanguardista junto con varios jóvenes artistas, como su amigo el poeta Sekine Hiroshi, el llamado Seiki no kai (世紀の会, Asociación del Siglo). Entre los compañeros de generación Abe era considerado un líder y de hecho fue elegido presidente de este grupo en abril de 1949¹⁰ y siguió manteniendo una posición importante tras la fusión de este grupo con la Avantgarde Geijutsu Kenkyūkai (アヴァンギャルド芸術研究会, Asociación de Investigación

³ Cabañas, *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró*, 86.

⁴ 新感覚派 Usamos la traducción del término que propuso Sakai (Sakai, *Japón: hacia una nueva literatura*, 77).

⁵ Citado en Isogai, “Shinkankakuha no tōjō”, 256.

⁶ Sakai, *Japón: hacia una nueva literatura*, 78.

⁷ Segi, *Nihon no zen'ei 1945-1999*, 135.

⁸ El Neosensualismo fue hostigado también por la creciente presión que ejercía la llamada Literatura Proletaria en sus años de mayor desarrollo.

⁹ Otros miembros de este grupo eran: Nakano Hideto (中野秀人, 1898-1966), Umezaki Haruo (梅崎春生, 1915-1965), Haniya Yutaka, Shiina Rinzō (椎名麟三, 1911-1973), Ono Tōzaburō (小野十三郎, 1903-1996), Sasaki Kiichi (佐々木基一, 1914-1993), Sekine Hiroshi (関根弘, 1920-1994) y Noma Hiroshi (野間宏, 1915-1991). (Segi, *Nihon no zen'ei 1945-1999*, 187).

¹⁰ Toba, *Undōtai Abe Kōbō*, 17.

de las Artes Vanguardistas), que fue muy activa hasta su disolución en 1951.¹¹ Eran varios los temas sobre los que debatían estos artistas en sus reuniones y, como veremos, algunos se vieron reflejados en las obras de Abe.

2.1. Búsqueda de un arte multidisciplinar

Los miembros de Seiki no kai estaban abiertos a todas las disciplinas artísticas y entre ellos había de hecho poetas, dramaturgos o pintores, como Katsuragawa Hiroshi (桂川寛, 1924-2011) o Teshigahara Hiroshi (勅使河原宏, 1927-2001). Un ejemplo del eclecticismo del grupo eran sus panfletos mimeografiados que titularon *Seikigun* (世紀群), en los que incluían dibujos,¹² obra no solo de los miembros pintores; el propio Abe realizó con gran esmero grabados e ilustraciones, como señala su hija Abe Neri.¹³

La cuestión del arte multidisciplinar era uno de los temas de debate y un ideal al que aspiraban estos artistas vanguardistas. Abe hace referencia a estas reflexiones en su discurso *La revolución del arte: los temas de la Literatura Contemporánea* que pronunció el 15 de septiembre de 1958 y que comienza con la contundente afirmación de que la revolución en la literatura pasa por romper los géneros existentes.¹⁴ Se pone a sí mismo como ejemplo de artista multidisciplinar pues, exceptuando cine y teatro,¹⁵ ha hecho de todo y se lamenta de que lo hayan considerado por eso un caso anómalo. Confiesa que sin esas otras experiencias tampoco se habría dedicado a la literatura y concluye:

En resumen, el arte es una única gran ruta dentro de la cual hay diversas vías. Existe la vía de la novela, la del teatro o la de la poesía y uno se expresa a través de estas vías, de manera que lo primero que debe haber es un impulso de expresarse artísticamente. Más que el impulso de escribir una novela, si no existe antes el impulso de crear arte, jamás podremos romper el muro tras el que se ha situado a la literatura.¹⁶

2.2. El conflicto entre entes opuestos

Una de las cuestiones fundamentales del movimiento surrealista era la de los contrarios. André Breton declaró en el *Primer manifiesto del surrealismo* (1924) que creía en un ámbito en que la conciliación del sueño y la realidad es posible: «Yo creo firmemente en la fusión futura de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios: el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una *superrealidad*».¹⁷ Los artistas japoneses se hicieron eco de este asunto y, por ejemplo, Hanada Kiyoteru trató este tema en varios de los ensayos recogidos en su libro *El espíritu del renacer* (1959), considerado como la biblia de la corriente literaria de posguerra. En *La elipse-Villon* (1943), Hanada encuentra en esta figura geométrica la representación de la unión ideal de los opuestos. Frente al círculo, considerado desde siempre una figura perfecta y homogénea, en la que no destaca ningún foco sobre otro, Hanada se decanta por la elipse, que posee la cualidad de unir los opuestos que existen en todos nosotros: «dormir despierto y estar despierto en sueños, reír llorando y llorar riendo, dudar creyendo y creer dudando; esto es lo que significa la elipse».¹⁸ Hanada alaba a Villon porque considera que en su obra *El Legado* fue capaz de aunar con gran fuerza y de una manera muy viva la tristeza y la alegría de un alma escindida en una época de cambios.

Un par de opuestos que preocupaba especialmente a Abe era el interior y el exterior del individuo, como expresó en su ensayo *Notas sobre el arte experimental. Experimento sobre los efectos del LSD* (1965). Abe considera que esta droga tiene la capacidad de romper temporalmente y de manera artificial la barrera entre el interior y el exterior y que ese efecto se podría usar como método para analizar obras y corrientes de arte. Señala que esta ruptura es la que propicia la crítica y añade que solo la crítica y el arte que no aspira a una correspondencia total entre interior y exterior tiene la posibilidad de producir algo interesante. Sin embargo, advierte: para que la locura pueda criticar, hace falta que haya a la vez cordura. «Aunque la correspondencia interior-exterior sea compleja, sin la tensión y el movimiento de ida y vuelta entre ellas, no pueden formarse ni el arte ni la crítica. (Esta es la diferencia entre las pinturas de surrealistas y locos. (...) Las pinturas de los locos contienen una crítica aún inconsciente)».¹⁹ Para Abe el artista debía ser consciente de esta doble dimensión

¹¹ Segi, *Nihon no zen'ei 1945-1999*, 190.

¹² Por ejemplo, los números cuatro y cinco contenían los relatos de Abe *La tiza mágica* y *La empresa*, ilustrados por Teshigahara en un estilo «cuasi-surrealista». También había un retrato muy realista de Abe, en el que Teshigahara empleó una técnica de grabado en madera al estilo de los expresionistas europeos. En el número seis, el pintor ilustró los poemas de Sekine en un estilo surrealista que recuerda a Dalí o Ernst (Ashton, *The delicate thread. Teshigahara's life in art*, 53-54).

¹³ Abe, *Abe Kōbō The Biography of Kobo Abe*, 105.

¹⁴ Abe, «La revolución del arte: los temas de la Literatura Contemporánea», 247.

¹⁵ Terminaría explorando igualmente esos dos géneros años más tarde.

¹⁶ Abe, «La revolución del arte: los temas de la Literatura Contemporánea», 251. Todas las citas de los textos en japonés han sido traducidas por la autora del artículo.

¹⁷ Breton, *Manifiestos del surrealismo*, 31.

¹⁸ Hanada, «La elipse-Villon», 221.

¹⁹ Abe, «Notas sobre el arte experimental. Experimento sobre los efectos del LSD», 78.

del individuo y debía ser capaz además de moverse de una a otra. En el análisis posterior veremos cómo se materializa esta cuestión que, *a priori*, puede resultar un tanto abstracta.

2.3. La confrontación entre el realismo vanguardista y el realismo socialista

Los círculos vanguardistas de posguerra continuaron el legado de los artistas que ya se habían acercado a las vanguardias unas décadas antes, aunque observamos ciertas diferencias entre las dos épocas. Una de ellas es la influencia del pensamiento marxista. Señala Segi Shin'ichi (瀬木慎一, 1931-2011) que la tendencia de entonces era contrastar todo con el marxismo, aunque ellos aspiraban a desarrollar un pensamiento y un arte más acorde con su tiempo:

Nuestra generación se sintió atraída por las nuevas vanguardias que surgieron tras la revolución rusa y asimilamos sobre todo el significado del surrealismo, que marcó una época, y su agudo método de entender al hombre y la sociedad. Creímos que debíamos mudarnos a un realismo propio de la sociedad de nuestra época y dejando atrás las teorías de Kurahara, de una manera un tanto ingenua buscamos una nueva teoría unificadora.²⁰

Abe, que coincidió con Segi en algunos de estos círculos, profesaba ideas muy similares. Le preocupaba encontrar una manera de expresión realista capaz de reflejar también sus sinsentidos. Uno de sus referentes era Picasso y en sus ensayos *Las transformaciones de Picasso* (1951) y *La realidad de Picasso* (1952) repasó las etapas en la carrera del pintor español y alabó su búsqueda de un método realista revolucionario:

El surrealismo y el abstracto y también el dadaísmo, el futurismo o el expresionismo son movimientos, en cuyo eje se combinan método de creación y una impetuosa conciencia revolucionaria, que reflejan un esfuerzo intelectual por comprender la época contemporánea, que se ha mostrado descarnadamente y que es tan compleja y extraña, un mundo tan misterioso en el que no sorprendería que una mesa echara a andar, en palabras de Marx. Reflejan la intensidad de la realidad, sin doblegarse ante sus contradicciones y enfrentándose a las contradicciones en tanto que contradicciones, reivindicando una lógica científica.²¹

Lo que caracteriza según Abe a la época moderna es la preocupación por captar y mostrar la realidad en su totalidad, sin descartar sus posibles incoherencias y consideraba las obras de Picasso un buen ejemplo de esto: «Picasso, aunque a veces sacrificara la realidad en pos del método (como en su época cubista), con una vehemente alma de artista que nunca pierde la realidad, siempre procuró aproximarse al descubrimiento de una nueva realidad. La intensidad de Picasso es una cicatriz fruto de la lucha contra las contradicciones de la realidad».²²

Frente a esto, Abe rechazó el realismo naturalista que, como escribió en su ensayo *Mi teoría sobre el método de la novela* (1952), es un método que pretende explicar la naturaleza y al hombre sometiéndolos. Para Abe, el romanticismo, el simbolismo, el psicologismo y después el surrealismo son hipótesis que han ido surgiendo a lo largo del siglo XX como maneras de profundizar en el realismo. Al final de este ensayo, concluye:

Debemos revalorizar el surrealismo como triunfo frente al realismo naturalista. (...) Es una búsqueda de la realidad que se basa en un método científico (Freud) que ahonda en los territorios del inconsciente y no se queda en los resultados superficiales de la consciencia. Por ello saca a la luz condiciones humanas hasta entonces olvidadas, y el hombre, liberados sus instintos reprimidos, queda horriblemente al desnudo. Esto es, sin duda, una resistencia frente a la sociedad del momento, una manifestación contra la cultura burguesa. Sin embargo, existía un límite. Fue tan orgánico que quedó encerrado en las cuestiones internas; asomaba la cola del naturalismo.²³

Aunque reconoce que el surrealismo es limitado, encuentra en él las claves para guiar al método realista, que debe seguir evolucionando. La manera de mirar también al exterior era, según Abe, fijar la mirada en los trabajadores, en consonancia con sus ideas políticas, como veremos más adelante.

Abe pasó de una defensa de la vanguardia más entusiasta en los primeros años, como uno de los jóvenes integrantes del grupo Seiki no kai, entre los que proclamó: «¡La revolución en el arte debe ser el arte de la revolución!» y, más tarde, en coloquios y ensayos posteriores fue explicando su singular visión de la vanguardia de manera más pausada y argumentada. Resulta particularmente aclaratorio su ensayo *La vanguardia* (1959), en el que reflexiona sobre la deriva superficial de las vanguardias en el Japón de posguerra y defiende lo que él entiende que es el verdadero espíritu vanguardista. Abe denuncia en este ensayo: «A raíz del éxito del ikebana

²⁰ Segi, *Nihon no zen'ei 1945-1999*, 196.

²¹ Abe, "La realidad de Picasso", 174.

²² *Ibid.*, 174.

²³ Abe, "Mi teoría sobre el método de la novela", 179-180.

vanguardista, entre otros, el estilo vanguardista se convirtió en lugar de paso fácil y llegó a ser una mera pose. La búsqueda del estilo es muy importante, pero si se olvida que el estilo es el espíritu de la hipótesis para descubrir la realidad, entonces no conduce a ningún sitio».²⁴ Y frente a esto declara: «Para mí, el arte vanguardista es un método, un espíritu, y estoy convencido de que no tiene nada que ver con un estilo acabado o perfeccionado».²⁵

Es importante señalar que Abe abrazó la vanguardia asumiendo el fracaso o la caducidad de este movimiento tal como se desarrolló en Europa a principios de siglo. En *Crítica del surrealismo* (1949) expone que, si bien uno de los cometidos del surrealismo era profundizar en la conciencia de la realidad, en muchas ocasiones los artistas surrealistas se perdieron en expresiones ambiguas que cayeron en el misticismo, lo trascendental o lo metafísico y terminaron pareciéndose en este sentido a los dadaístas.²⁶ El fracaso de la vanguardia para Abe fue separarse de la masa y para recuperar su espíritu original debía volverse a ella. En el ya comentado *La realidad de Picasso* hace referencia a esta necesidad: «La vanguardia ha cedido el camino a algo más nuevo. Es una necesidad intrínseca de la vanguardia negarse a sí misma en pos de alcanzar la condición de popular».²⁷ Guiado por sus ideas de izquierdas, Abe abogaba por una literatura que fuera a la vez vanguardista y política. Sin embargo, como aclara en *Los temas de la literatura vanguardista*, no se refería a que las obras artísticas debían seguir la línea de un partido político, «sino a pensar en lo que necesita la masa del pueblo en la realidad contemporánea y, siguiendo esa necesidad, reformar la realidad».²⁸ Una de las propuestas principales de Abe era que la vanguardia recuperara el vínculo con el pueblo y esto sería posible a través de su afán realista, de su cometido de mostrar la realidad. Este planteamiento enlaza con la faceta más política de Abe, que vamos a comentar en el punto siguiente, sin la que no se podría entender en toda su complejidad la obra y el pensamiento de este autor.

3. Abe Kōbō y las vanguardias políticas

En Japón, el activismo político en literatura se materializó en la llamada Literatura Proletaria (プロレタリア文学), que comenzó en 1921 en torno a la revista *Tane maku hito*.²⁹ Sus colaboradores denunciaban la urgente situación que vivía la sociedad rusa, publicaban ensayos que reflexionaban sobre la lucha de clases, el movimiento obrero y la relación de las artes con estas cuestiones. Hacia 1926 el movimiento estaba bastante consolidado.³⁰ Sin duda, la obra de este primer periodo del movimiento que más repercusión tuvo fue *El barco conservero*, escrita por Kobayashi Takiji (小林多喜二, 1903-1933) y publicada en 1929 en la revista *Senki*. En el aspecto teórico, destacaba el crítico Kurahara Korehito (蔵原惟人, 1902-1999), cuyos ensayos contundentes causaron mucho impacto entre los autores de entonces. En *El camino hacia el realismo proletario* (プロレタリア・リアリズムへの道, 1928), publicado en la revista *Senki*, exponía la postura que debía adoptar el artista proletario ante la creación de ficción, que no era otra que el deber de describir la realidad tal como era, sin que mediara su subjetividad, rechazando el método abstracto del «realismo burgués».³¹ La Literatura Proletaria tuvo una corta vida a causa de la censura y la persecución ejercida sobre sus exponentes.³² El asesinato de Kobayashi Takiji en 1933 a manos de la policía supuso un poderoso toque de atención para este grupo de escritores y después muchos de ellos fueron encarcelados, torturados y obligados a renunciar a sus ideas políticas, lo que consiguió silenciar (al menos durante unos años) sus voces.

El final de la guerra y la ocupación de Japón trajeron consigo, entre otros cambios, la restitución de muchas de las libertades de las que se habían visto privados los japoneses durante varios años. Poco después de que Japón y las Fuerzas Aliadas firmaran la Declaración de Potsdam en julio de 1945, se abolió la Ley para el mantenimiento del orden público, lo que supuso la liberación de los presos políticos y la legalización de todos los partidos, incluido el Partido Comunista. Este hecho fue el punto de partida para que resurgieran los movimientos artísticos y el activismo político de preguerra. En el ámbito de la literatura, el movimiento de la Literatura Proletaria se reorganizó en torno a dos revistas que comenzaron a publicarse en enero de 1946: por un lado, varios escritores que habían cultivado la Literatura Proletaria y cuya gran mayoría había sufrido las consecuencias de la represión antes y durante la guerra por ello fundaron la revista *Shin Nihon Bungaku* con el propósito de promover lo que ellos denominaban una «literatura democrática» (民主主義文学). Entre sus

²⁴ Abe, «La vanguardia», 235.

²⁵ *Ibid.*, 232.

²⁶ Abe, «Crítica del surrealismo», 148.

²⁷ Abe, «La realidad de Picasso», 175.

²⁸ Abe, «Los temas de la literatura vanguardista», 199.

²⁹ La revista tuvo que cerrar por problemas de censura y sus miembros fundaron una nueva en 1923: *Bungei Seisen*.

³⁰ Fundō, «Shoki Puroretaria Bungaku», 240-241.

³¹ Citado por Sofue, «Puroretaria Bungaku Undō no Tenkai», 13.

³² Sakai, *Japón: hacia una nueva literatura*, 79.

miembros destacan Miyamoto Yuriko (宮本百合子, 1899-1951), Nakano Shigeharu (中野重治, 1902-1979), Kurahara Korehito o Sata Ineko (佐多稲子, 1904-1998).³³

Por otra parte, surgió otro grupo de escritores de ideas de izquierdas que habían estado vinculados, aunque de manera menos directa, con la Literatura Proletaria de preguerra y que, una vez terminada la contienda, reconocieron la necesidad de reivindicar la autonomía de la literatura. Con esta aspiración, Honda Shūgo (本多秋五, 1908-2001), Hirano Ken (平野謙, 1907-1978), Ara Masahito (荒正人, 1913-1979), Haniya Yutaka (埴谷雄高, 1909-1997), Odagiri Hideo (小田切秀雄, 1916-2000), Sasaki Kiichi (佐々木基一, 1914-1993) y Yamamuro Shizuka (山室静, 1906-2000) fundaron la revista *Kindai Bungaku* (近代文学). Más tarde se unieron al proyecto Hanada Kiyoteru, Noma Hiroshi, Mishima Yukio (三島由紀夫, 1925-1970), Abe Kōbō, Takeda Taijun (武田泰淳, 1912-1976), Shimao Toshio (島尾敏雄, 1917-1986), Umezaki Haruo o Shiina Rinzō, entre otros. Estos autores criticaban que la literatura de izquierdas era demasiado política y abogaban por recuperar la dimensión literaria de las obras. Alrededor de esta revista fue originándose la llamada Literatura de Posguerra (戦後派), cuyo espíritu resume Honda en la siguiente frase: «En la literatura de posguerra coexisten de manera indivisible el interés por lo social que la novela del yo, fiel al individuo, había dejado de lado y la mirada atenta al yo que la literatura proletaria, centrada en lo social, había ignorado». ³⁴ Es decir, por un lado, exploraron el tema central de la reconstrucción del individuo, a quien la guerra le había causado heridas difíciles de curar y, por otro, los movía el afán de superar los conceptos y las técnicas de la tradición realista de la literatura moderna japonesa, rechazando asimismo los rígidos preceptos del realismo socialista.³⁵

Muchos autores de estos grupos eran además miembros del Partido Comunista, como es el caso de Abe, que ingresó en mayo de 1951, por mediación de Noma Hiroshi, junto con Teshigahara y Katsuragawa, sus compañeros de Seiki no kai.³⁶ Fue a partir de este año cuando Abe empezó a involucrarse en un activismo más político³⁷ y entre otras cosas organizó círculos literarios en zonas de fábricas como parte del programa de actividades culturales del partido. Precisamente fue en uno de ellos donde Abe se enteró a través de la radio de que había sido galardonado con el Premio Akutagawa.³⁸ En esta época Abe concebía ambas luchas, la política o social y la artística, como un todo indivisible, como explica en uno de los ensayos dedicados a Picasso:

No se concibe una conciencia revolucionaria que no conlleve a la revolución social, como tampoco se concibe una revolución del arte que no conlleve una revolución social. Para un artista, la revolución del arte y el arte revolucionario debe sentirse como una única energía. Mientras estos dos no se unifiquen, es que ninguno de los dos es auténtico. Por eso podemos considerar novedoso a Picasso, pero no a Matisse ni al academicismo ruso.³⁹

Abe Neri matiza que, a pesar de la colaboración de Abe en actividades culturales del Partido Comunista, él no estaba de acuerdo con la línea del partido en estas cuestiones y tenía la esperanza de poder modificarla. Sin embargo, su sueño político probó ser poco acorde con la realidad y Abe llegó a declarar que ser militante del partido era como una fiebre.⁴⁰ En 1956 fue enviado como representante de Japón a una reunión de escritores que se celebró en Europa y esto motivó un creciente intercambio de Abe con el extranjero que le permitió descubrir el giro totalitario que había dado Stalin. A su vuelta a Japón, Abe manifestó sus críticas contra el comunismo soviético y el japonés, lo que fue fuertemente rechazado por otros miembros del partido. A raíz de estos acontecimientos, Abe fue perdiendo el interés en la política y se centró de nuevo en actividades más estrictamente culturales.⁴¹ Toba también señala que, pese a que no fue expulsado del partido hasta 1960, su activismo político cesó en 1956.⁴²

4. *El crimen del señor S. Karma*

El crimen del señor S. Karma fue publicado por primera vez en febrero de 1951 en la revista *Kindai Bungaku*. Cuenta la historia de un hombre que despertó una mañana sintiendo un extraño vacío en el pecho. Desayunó más de lo normal, por si era hambre, pero se dio cuenta de que no solo no era eso, sino que además había olvidado su nombre y este se había borrado de todos los lugares donde estaba escrito. Tampoco pudo comprobarlo en su tarjeta de visita porque se había quedado sin ninguna, a pesar de que había encargado unas nuevas hacía poco. Intuía que la sensación de vacío y no recordar su nombre eran dos hechos que

³³ Furubayashi, “Shōwa nijūendai no Bungaku”, 228.

³⁴ Citado en *Ibid.*, 231.

³⁵ *Ibid.*, 231.

³⁶ Toba, *Undōtai Abe Kōbō*, 23.

³⁷ *Ibid.*, 21.

³⁸ Abe, *Abe Kōbō The Biography of Kobo Abe*, 108.

³⁹ Abe, “Las transformaciones de Picasso”, 57.

⁴⁰ Abe, *Abe Kōbō The Biography of Kobo Abe*, 108.

⁴¹ *Ibid.*, 108-109.

⁴² Toba, *Undōtai Abe Kōbō*, 35.

estaban relacionados, pero como no era capaz de entender la situación, decidió irse a la oficina. Allí buscó su nombre en los carteles de la recepción: S. Karma. Al leerlo, no experimentó el alivio del que recuerda algo olvidado, pero pensó que sería su nombre. Cuando llegó a su mesa descubrió que ya había alguien allí: su otro yo. Al observarlo con más detenimiento, se dio cuenta de que su otro yo era en realidad su tarjeta de visita. S. Karma se marchó de allí desconcertado, pues reconocía que se encontraba en inferioridad de condiciones al haber perdido su nombre.

Decidió ir al médico para tratar de averiguar qué era esa sensación de vacío en el pecho. En la sala de espera ocurrió algo insólito: el vacío de su pecho absorbió el paisaje de una llanura que había en una revista sobre España. Cuando el doctor, una gran sombra negra, lo examinó, ratificó que estaba vacío y además descubrió el paisaje robado de su revista. Lo echó de malas maneras del hospital y S. Karma fue al zoo, pensando que quizá le consolaría ver animales que tampoco tenían nombre. Allí comprobó que los animales originarios del hábitat de la llanura que acababa de absorber su pecho, como el león, las jirafas o los camellos, se sentían atraídos hacia él. Imaginó que su pecho absorbería también un camello y en ese momento aparecieron la recepcionista del hospital y unos hombres de verde y lo acusaron de querer robar también ese animal. Lo condujeron hasta una sala donde se celebraría un juicio: había que decidir si era culpable o no de haber robado el paisaje y de haber tratado de robar al camello. El jurado, formado por cinco hombres igualmente vestidos de verde (dos juristas, dos filósofos y un matemático) fueron llamando a los distintos testigos y finalmente concluyeron que no podían juzgar a un hombre sin nombre, aunque advirtieron de que el juicio se prolongaría hasta que lo recuperara y que lo seguirían hasta el fin del mundo. S. Karma salió de allí acompañado de la mecanógrafa Y, su compañera de trabajo y mujer de la que se había enamorado, que fue la única que testificó en su favor durante el juicio. S. Karma quería abandonar el zoo cuanto antes, porque se sentía acosado por los animales, pero Y parecía muy interesada en verlos. Desesperado, S. Karma le propuso que volvieran al día siguiente.

De regreso en su habitación, S. Karma tenía la esperanza de que la tarjeta de visita aparecería en algún momento y entonces podría vencerla. Unas horas más tarde sintió de pronto que su cuerpo se paralizaba y entonces irrumpió la tarjeta, proclamando la revolución e invitando a unirse a todas sus pertenencias. Todos los objetos (las gafas, la pluma, la ropa, los zapatos) cobraron vida y escucharon su cometido: impedir que S. Karma llegara al día siguiente a su cita con la mecanógrafa Y en el zoo. Hartos de su vida como esclavos, accedieron a cumplir la misión. Por la mañana vino su padre y se comportó de una manera bastante extraña. S. Karma no consiguió que lo ayudara. Cuando se hubo marchado, S. Karma fue incapaz de vestirse y salir de casa a tiempo porque los objetos, que volvieron a cobrar vida, se lo impidieron. Unas horas más tarde, los objetos volvieron a su ser normal y él, a pesar de que ya era tarde, decidió ir al zoo en busca de Y. La encontró en un banco, acompañada de la tarjeta. S. Karma reparó en que Y era en realidad un maniquí, aunque de apariencia idéntica a la mecanógrafa. La pareja se burló de él y S. Karma se quedó de nuevo paralizado por culpa de su ropa. Poco más tarde, S. Karma salió del zoo y caminando sin rumbo llegó hasta un escaparate que solía observar de pequeño. Allí, un maniquí masculino le dio la clave de su situación: debía huir al fin del mundo, porque allí el jurado ya no tendría potestad para condenarlo. También le entregó una invitación a un acto explicativo sobre el viaje hacia el fin del mundo.

S. Karma llegó a un cabaret en cuya puerta el maniquí Y le pidió la entrada y lo condujo por estrechos y oscuros pasillos hasta una sala de aspecto destartado. Bajo una tela apareció un jorobado, que preparó la sala para la conferencia sobre el fin del mundo. Colgó la tela en la pared y montó un proyector. En la improvisada pantalla apareció el título «El fin del mundo» y después la imagen de la llanura que había absorbido S. Karma. Transcurridos treinta minutos sin que la imagen se moviera, el jorobado comenzó su discurso. Explicó que, ahora que la tierra era redonda, el fin del mundo se encontraba en la habitación de cada uno y que para acceder a él solo había que mirar fijamente la pared. Mientras hablaba, el hombre iba replegándose sobre sí mismo hasta quedar convertido en una especie de ensaimada. Cuando terminó de hablar, en la pantalla se proyectó la imagen de la habitación de S. Karma. El señor ensaimada, reducido ya únicamente a su voz, le ordenó que entrara en ella y él atravesó la pantalla empujado por los hombres de verde (que no habían dejado de seguirlo desde el juicio).⁴³

Dentro de la habitación, absorbió la pared con su pecho y después se vio en la inmensa llanura, en la que se extendía una pared que crecía sin parar. Rodeó la pared y había una puerta. La atravesó y tras bajar unas escaleras llegó a un bar. Allí había un retrato de Y, mitad maniquí, mitad mecanógrafa, y un informe del juicio: habían resuelto investigar científicamente la naturaleza de la pared. Entonces sonó el teléfono. El profesor Urbano se presentó como jefe del Grupo de Investigación de la Pared Creciente y le anunció que se dirigía hacia allí. La intención del grupo era investigar de manera científica, minuciosa y con lógica. Apareció por detrás de él Y, mitad maniquí mitad mujer, y lo invitó a bailar. Poco después llegó el Grupo de Investigación, que estaba formado únicamente por el profesor, que tenía la apariencia del padre de S. Karma, y el doctor oscuro que lo examinó al principio. Pretendían diseccionar a S. Karma para observar la pared de su pecho, pero este consiguió disuadirlos ofreciéndoles guiarlos hasta la pared. Salieron por la puerta, pero ya no estaban ni

⁴³ A partir de este punto, el personaje deja de narrar la historia en primera persona y es relevado por una voz omnisciente que se refiere a S. Karma en tercera persona.

las escaleras ni la llanura, sino de nuevo su habitación. Entonces el doctor recordó el pasaje de la Biblia que dice que es más fácil que un camello atravesase el ojo de una aguja que un rico entre en el reino de los cielos y decidieron encargar un camello al zoo, que llegó en seguida. El profesor Urbano subió al camello y atravesó el ojo de S. Karma. Se vio inmerso en una gran inundación (al parecer S. Karma estaba llorando) y, aunque apareció la momia de Noé en su arca, estuvo a punto de morir ahogado porque el barco se hundió. El doctor ordenó a S. Karma que estornudara y el profesor salió cubierto de mocos. Ambos se rindieron, reconociendo que habían topado con el límite de la ciencia, y se marcharon. Entonces S. Karma se transformó en una pared que crecía sin cesar.

4.1. La metamorfosis de *El crimen del señor S. Karma* como síntesis de las vanguardias artística y política⁴⁴

A continuación, analizaremos este relato teniendo en cuenta las claves que hemos señalado en los puntos 1 y 2. Comenzaremos por las referencias más directas a la cuestión política. Cuando S. Karma llega a su oficina, descubre allí a su otro yo y, tras unos momentos de confusión, se da cuenta de que es su tarjeta de visita y prueba a observarla mirando alternativamente por cada ojo: «Probé a cerrar alternativamente el ojo derecho y el izquierdo con rapidez y descubrí el origen de esa imagen doble. Con el ojo derecho veía claramente mi propia imagen como reflejada en un espejo, pero con el izquierdo veía sin duda un trozo de papel».⁴⁵ Un poco más adelante, reflexiona: «Es bastante ridículo ver algo diferente con el ojo derecho y con el izquierdo. Seguro que esto es por influencia de Marx».⁴⁶ Según señala Toba, en el primer manuscrito del relato esta referencia era a Valéry, pero en la edición definitiva Abe cambió la frase. Para Toba, esta modificación podría leerse como una declaración de intenciones, pues Abe ingresó en el Partido Comunista unos meses después de su publicación.⁴⁷ Siguiendo con el relato, esa noche S. Karma es testigo de una insólita revolución: sus objetos personales, liderados por su tarjeta de visita, cobran vida y se declaran en rebeldía. Dicen estar hartos de una vida como esclavos, leen un manifiesto, entonan varios himnos, se dirigen uno a otro como «camarada» y finalmente deciden organizar una huelga general que consistirá en impedir a S. Karma llegar a tiempo a su cita con la mecanógrafa Y a la mañana siguiente.⁴⁸ Podemos afirmar que la manera de actuar de la tarjeta y los objetos es una clara analogía al Partido Comunista.

Partiendo de la referencia a Marx que hemos citado, Toba ofrece en su libro sobre Abe una lectura en clave marxista de este relato que nos parece muy oportuno reseñar aquí. El investigador interpreta que Abe se inspiró en diversos conceptos de *El capital*, que leyó en ocasiones de manera literal y otras de manera bastante particular, para idear las metamorfosis que experimentan los distintos personajes. La transformación de los objetos de S. Karma en entes animados que se rebelan contra él que hemos señalado se corresponde, según Toba, con el pasaje en el que Marx explica el concepto del fetichismo de la mercancía:

En cambio, la forma mercancía y la relación de valor de los productos del trabajo en que esa forma cobra cuerpo, no tiene absolutamente nada que ver con su carácter físico ni con las relaciones materiales que de este carácter se derivan. Lo que aquí reviste, a los ojos de los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre objetos materiales no es más que una relación social concreta establecida entre los mismos hombres. Por eso, si queremos encontrar una analogía a este fenómeno, tenemos que remontarnos a las regiones nebulosas del mundo de la religión, donde los productos de la mente humana semejan seres dotados de vida propia, de existencia independiente, y relacionados entre sí y con los hombres. Así acontece en el mundo de las mercancías con los productos de la mano del hombre. A esto es a lo que yo llamo el fetichismo bajo el que se presentan los productos del trabajo tan pronto como se crean en forma de mercancías y que es inseparable, por consiguiente, de este modo de producción.⁴⁹

Según Toba, los objetos y S. Karma sufren una transformación inversa, pues este, al contrario que sus objetos, se va transformando a lo largo del relato en una mercancía. El proceso comienza cuando ve a su otro yo de manera doble: con el ojo izquierdo ve la tarjeta como mercancía y con el derecho, la ilusión de su yo.⁵⁰ A partir de este momento, S. Karma se va convirtiendo en un ente cada vez más pasivo y parece definitivo el hecho de que la narración pase de la primera a la tercera persona después de que este atravesase la pantalla: «Esto supone el paso del hombre, que narraba su historia con sus propias palabras como sujeto, al lado de los objetos, cuya

⁴⁴ Muchas de las características que comentamos de este relato las encontramos también en los citados en la nota 2 (presencia de ilustraciones, referencias directas e indirectas a las vanguardias artística y política, alusiones simbólicas al conflicto entre entes opuestos, entre otras). En este artículo nos limitamos a *El crimen del señor S. Karma* porque es uno de los más representativos y nos sirve para analizar en profundidad las cuestiones que nos proponemos.

⁴⁵ Abe, "S. Karumashi no hanzai", 10.

⁴⁶ *Ibid.*, 11.

⁴⁷ Toba, *Undōtai Abe Kōbō*, 128-130.

⁴⁸ Abe, "S. Karumashi no hanzai", 41-46.

⁴⁹ Marx, *El capital I*, 180-181.

⁵⁰ Toba, *Undōtai Abe Kōbō*, 129.

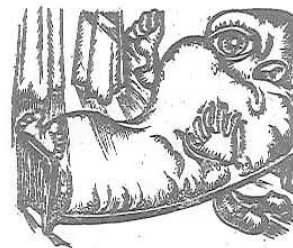
historia es narrada por los hombres. Se trata de otro paso más en su conversión a un objeto».⁵¹ La metamorfosis final de S. Karma en pared supone su transformación definitiva en una mercancía, sin embargo, no hay nadie para hacer un pedido. Esto representa, según Toba, un mundo en el que no hay comprador ni vendedor, en el que ha desaparecido la alienación porque ya no es necesario el salto mortal de la mercancía a través del intercambio por dinero (que Marx explica en el epígrafe «Primera metamorfosis de la mercancía o venta» en *El capital*), en definitiva, un mundo en el que ha vencido la revolución de la tarjeta y el resto de mercancías.⁵²

El uso que Abe hace de *El capital* de Marx en *El crimen del señor S. Karma* es, como señala Toba, poco ortodoxo. Esta lectura tan libre está en consonancia con la crítica al realismo socialista que hemos comentado y que también encontramos en este relato. Durante la rebelión de los objetos se proponen varios himnos y, entre ellos, la agenda improvisa el siguiente: «Campana, anuncia el mediodía / Revienta los tímpanos de aquellos que sueñan que están dormidos / Si preguntan por qué debes sonar así / Responde que porque querías que te lo preguntaran / Riámonos de aquellos que sueñan que no pueden dormir / Riámonos de aquellos que se quejan de insomnio en sus pesadillas / Riámonos al son de la campana».⁵³ La tarjeta, que hace las veces de líder, lo rechaza diciendo: «Hm, me parece que tiene algo de antirrevolucionario».⁵⁴ Si bien el himno es bastante absurdo y quizá no tendría mucho sentido analizarlo en profundidad, sí nos parece significativo que el líder censure una canción que habla de sueños y de reír, dos recursos íntimamente relacionados con el surrealismo y las vanguardias artísticas. También se puede interpretar como una crítica al partido las ridículas comisiones que proponen organizar los objetos: la «Comisión de búsqueda del himno original», que sugiere crear el sombrero ante la falta de acuerdo entre los diversos himnos,⁵⁵ y la «Comisión de investigación de la capacidad de seducción», que sugiere crear la pluma estilográfica ante las quejas de que sea solo la tarjeta la encargada de seducir a la mecanógrafa Y, que les gusta a todos.⁵⁶ Este episodio se puede leer como una parodia de la organización del Partido Comunista con el que, como hemos señalado, Abe mantenía importantes diferencias.

En cuanto a la influencia de las vanguardias artísticas, hacia el principio del relato encontramos una referencia a uno de sus pintores más representativos. Cuando S. Karma está en la sala de espera del hospital, hojea una revista sobre España. Puesto que no entiende español, se limita a mirar las fotografías y a leer los nombres propios de las explicaciones. Una de ellas es una «calavera de Salvador Dalí».⁵⁷ Sin embargo, sin duda la influencia más significativa es el uso de ilustraciones. Como señalamos en el punto 1.1 los miembros del grupo Seiki no kai, en busca de una manera de expresión «multidisciplinar», acompañaban de dibujos algunos relatos. Para la publicación de 1951 de *El crimen del señor S. Karma* en la editorial Getsuyō Shobō (月曜書房), Abe contó con la colaboración de Teshigahara, que ilustró la portada (fig. 1)⁵⁸, y de Katsuragawa Hiroshi, que ilustró varios pasajes del relato (figs. 2-8).⁵⁹



Fig. 1

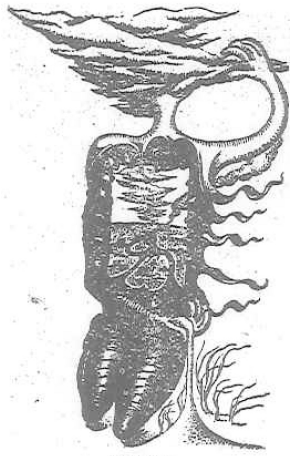


図版 1

Fig. 2

⁵⁹ Imágenes obtenidas de Toba, *Undōtai Abe Kōbō*, 109-111.

第二部 芸術運動と文学



図版 2

Fig. 3



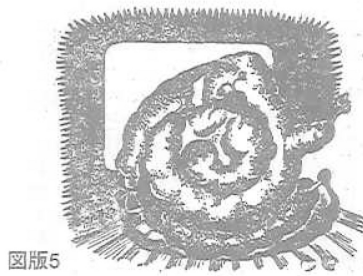
図版 3

Fig. 4



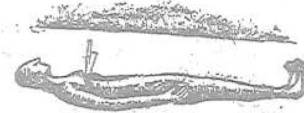
図版 4

Fig. 5



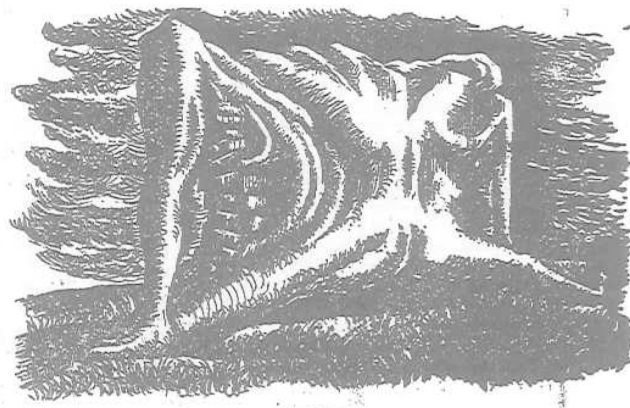
図版 5

Fig. 6



図版 6

Fig. 7



図版 7

Fig. 8

En la primera ilustración (fig. 2), que muestra al narrador la mañana en que se levanta sintiendo un vacío en el pecho, destaca su gran ojo derecho, de igual manera que en el texto, donde la palabra ojo (目) está escrita con un tipo de letra más grande que el resto.⁶⁰ La segunda (fig. 3) acompaña al momento en que S. Karma absorbe la llanura que había en la revista de la sala de espera del médico debido a la presión negativa que ejerce su pecho vacío. La tercera (fig. 4) representa a los cinco miembros del jurado de manera bastante cómica, que S. Karma describe destacando esas partes de su fisonomía: «Entró un grupo de personas cuyas caras me sonaban. Primero entró uno cuya nariz, otro cuyos ojos, otro cuyos labios, otro cuya forma de la cabeza... Quizá por separado podía recordarlos, pero en conjunto formaban un mosaico en el que no podía reconocer a ninguno».⁶¹ La cuarta (fig. 5) representa a la agenda cuando está entonando el himno que hemos citado más arriba. En su portada se distingue la silueta de una fábrica, que puede ser una alusión a la condición de trabajadores esclavizados en la que denuncian encontrarse los objetos. La quinta (fig. 6) es un dibujo del jorobado que se va repliegando sobre sí mismo mientras pronuncia la conferencia sobre el fin del mundo hasta terminar enrollado como una ensaimada. La ilustración contribuye a crear el efecto cómico del texto, que se refiere al personaje como «señor ensaimada».⁶² La sexta ilustración (fig. 7) es el retrato mitad mujer mitad maniquí que está colgado en el bar al que S. Karma llega tras bajar por las escaleras que salen de la pared de la llanura. El texto describe que una de las mitades está triste y la otra, contenta, como se ve en el dibujo. Además, aparece S. Karma tumbado en el suelo. Tiene clavado en el pecho el bisturí con el que pretenden diseccionarlo el doctor y el profesor, aunque esta escena no llega a producirse en el relato. Por último, la séptima ilustración (fig. 8) representa a S. Karma transformado en pared; aún pueden distinguirse varias partes de su cuerpo desnudo.

Por una parte, la portada y la inclusión de estos dibujos es una muestra más de la idea que tenía Abe sobre el arte, que consideraba, como hemos señalado, una gran ruta con diversas ramificaciones. El juego que se establece entre el texto y las ilustraciones (como la figura 2, que representa de manera gráfica la tipografía especial del texto, las figuras 4 y 6, que enfatizan las situaciones cómicas descritas en el texto, o la figura 7, que representa una escena que finalmente no se produce en el relato, desconcertando quizá al lector) son una manera eficaz de comunicación entre las distintas disciplinas, pintura y literatura en este caso. Por otra parte, salvo las más cómicas (figs. 4 y 6), el resto de las ilustraciones representan momentos clave del relato (figs. 2, 3, 5 y 8) o a personajes que sufren una transformación (figs. 6 y 7) lo que contribuye a destacar el fenómeno de la metamorfosis, uno de los temas y figuras retóricas principales de esta obra.⁶³

Para terminar el análisis de este relato, abordaremos la cuestión del conflicto entre entes opuestos que comentábamos en el apartado 1.2, que en *El crimen del señor S. Karma* se representa de dos maneras diferentes, una más metafórica y la otra más directa. En el primer caso nos referimos a la apariencia dual de dos de los personajes principales: el otro yo-tarjeta de visita de S. Karma y la mecanógrafa Y-maniquí. Ambos personajes se transforman totalmente en objetos en ciertos episodios, pero es significativo que S. Karma sea capaz de ver su apariencia doble en dos ocasiones (cuando observa a su otro yo en la oficina y ve con el ojo derecho a su otro yo y con el izquierdo a su tarjeta y cuando se encuentra por última vez con Y en el bar y esta es como en el retrato, mitad mujer mitad maniquí). En el caso de Y contamos además con el elemento visual de la ilustración de Katsuragawa (fig. 7), que refuerza la imagen descrita con palabras en el texto. Frente a la situación dividida de estos dos personajes, S. Karma, como viajante al fin del mundo, tiene una misión unificadora que culminará con su transformación en pared. En el discurso del jorobado encontramos la clave que permite la unión de los opuestos. Según explica el personaje, al ser el mundo redondo, el fin del mundo tiene una característica importante: «el concepto de los dos polos». Y continúa:

¿Comprenden? La relación entre el Polo Norte y el Polo Sur es un buen ejemplo de esto. Por lo tanto, hay que pensar que el fin del mundo también es naturalmente una unidad dialéctica de dos polos. Dicho más concretamente, al descubrir en sus habitaciones los extremos opuestos del fin del mundo, el verdadero fin del mundo emergerá por primera vez. Nosotros lo resumimos en los siguientes términos filosóficos. Quienes viajen al fin del mundo, no solo saldrán de este mundo, sino que, al mismo tiempo, serán los enviados de la importante misión de unir los dos polos... es decir, se ofrecerán ellos mismos como mensaje.⁶⁴

S. Karma atraviesa la pared de su habitación y accede al fin del mundo, donde crece una pared en medio del paisaje de la llanura que hay en el interior de su pecho, y termina transformándose en la propia pared, que es el elemento que, paradójicamente, actúa como vínculo que une fuera y dentro. Tal como vaticinaba el jorobado, se ofrece a sí mismo como mensaje. Sasaki Kiichi, en el epílogo a *La pared* que recoge la edición de bolsillo de Shinchō Bunko, lo expresa así:

El espacio que queda separado en el interior de las paredes y el espacio que se extiende fuera de ellas es exactamente el mismo espacio, formado por una misma materia homogénea.

⁶⁰ Abe, "S. Karumashi no hanzai", 7.

⁶¹ *Ibid.*, 23.

⁶² *Ibid.*, 67.

El descubrimiento de que fuera y dentro son homogéneos, que implica un movimiento de ósmosis entre ellos y que permite una transformación libre de uno a otro, es una característica original de la literatura de Abe.⁶⁵

Teniendo en cuenta todos los elementos comentados, nos disponemos a hacer una interpretación más sobre el relato. El nombre del personaje principal, S. Karma, podría ser otra alusión al pensador comunista mediante un juego con las sílabas: si leemos de manera inversa, es decir, opuesta, las sílabas de S. Karma (en japonés, S. カルマ) obtenemos el apellido Marx (que en katakana se transcribe «ma-ru-ku-su»). Es cierto que en el texto se ofrece una interpretación del nombre del personaje. Durante el juicio, la mecanógrafa Y insiste en que su compañero de trabajo es inocente porque se trata precisamente de él, de S. Karma. Entonces los juristas deciden buscar la palabra «karma» en el diccionario. Uno de los filósofos la encuentra: «Aquí está. Karma significa pecado en sánscrito»⁶⁶ y, aunque observan que este hecho se contradice con el testimonio de la testigo, la invitan a explicarse. Este episodio, que por un lado añade una situación cómica al juicio (se quiere decidir si el acusado es culpable o inocente) y que, por otro, hace referencia al título del relato, no es incompatible con nuestra interpretación, pues al añadir la inicial «S» los elementos simplemente se complican un poco más. Teniendo en cuenta todo lo anterior, la misión de este álgar ego de Marx sería la de unir los dos polos opuestos, un enunciado que podría aludir a numerosas reivindicaciones, entre ellas, la que Abe expresó en varias ocasiones, que es la necesidad de unir las dos caras de la vanguardia, la artística y la política.

5. Conclusiones

Como hemos visto en estas páginas, Abe consideraba que las vanguardias artísticas y la vanguardia política eran las dos caras de una misma moneda puesto que entendía que la implicación en una de las luchas debía conllevar inevitablemente el compromiso con la otra y, a la luz del análisis de *El crimen del señor S. Karma*, podemos afirmar que en la metamorfosis encontró el motivo temático para presentarlas como un todo. En cuanto a los problemas que trató de señalar la vanguardia política, Abe, como escritor convencido de que el artista debía tomar parte activa en la denuncia y en la búsqueda de soluciones, expresó muchos de ellos en sus obras. En este relato, la situación de los objetos personales de S. Karma, que, azuzados por la tarjeta de visita, se rebelan contra una vida de esclavitud, es un ejemplo evidente de esta denuncia. También hemos señalado una reflexión en clave más indirecta: la transformación que experimentan S. Karma (hombre-objeto o mercancía) y sus enseres personales (objeto-ser animado), que hemos interpretado como una lectura libre y creativa por parte de Abe de los conceptos marxistas.

Las alusiones a las vanguardias artísticas están presentes, asimismo, tanto de manera directa como indirecta. Dalí, uno de sus artistas más representativos, aparece en la revista de la sala de espera del hospital y no resulta difícil imaginar la llanura en la que se extiende la pared infinita en el interior del pecho de S. Karma y a la que accede tras atravesar la pantalla como uno de los paisajes desolados y misteriosos, con una perspectiva que se pierde en el horizonte lejano, que aparece en el fondo de algunos cuadros surrealistas de este pintor. La colaboración de Katsuragawa y Teshigahara para ilustrar el relato y la portada, respectivamente, es un ejemplo del «arte sintético» al que aspiraban los jóvenes artistas del grupo Seiki no kai y es también un reflejo de la aproximación multidisciplinar con que Abe abordó su creación artística y que quiso plasmar en sus obras narrativas ya desde sus comienzos como escritor. En una lectura más a fondo, podemos ver que la metamorfosis es empleada por Abe como un método vanguardista en tanto que posibilita un cambio de mirada. Esto se ve claramente en el juego que crea a propósito de los conceptos de Marx. Al leerlos de manera literal y poco ortodoxa se convierten en causantes de procesos de metamorfosis, en línea con los experimentos vanguardistas. Las palabras, en estos casos, no solo tienen el poder de evocar imágenes perturbadoras, sino que son ellas mismas las que abren el camino hacia una realidad transformada. El lenguaje entendido como elemento lúdico y la palabra concebida como objeto experimental responden a una concepción transgresora y profundamente vanguardista de la literatura.

Sin embargo, no podemos obviar la posición crítica que Abe mantenía hacia las dos vanguardias y que su adscripción a ambos movimientos no fue ingenua, pues señaló sus puntos débiles y reflexionó sobre cómo superarlos en ensayos y charlas con otros artistas. Esto también lo expresó en *El crimen del señor S. Karma*, que permite una lectura en clave de parodia. La crítica que recibe el himno que entona la agenda, que es tachado de antirrevolucionario por la tarjeta, y las diferentes comisiones absurdas que sugieren algunos de los objetos son una clara crítica a los dogmas cerrados y a la manera de organizarse del partido comunista (que procura siempre el consenso grupal y la toma de decisiones horizontal). Además, el tratamiento del lenguaje como elemento lúdico que hemos relacionado con las vanguardias desempeña una función que pretende ser una superación de la mera experimentación vanguardista, ya que en el relato de Abe adquieren una dimensión constructiva. Es decir, superados los experimentos dadaístas, como los poemas simultáneos, que pretendían

⁶⁵ Sasaki, “Kaisetsu”, 260.

⁶⁶ Abe, “S. Karumashi no hanzai”, 29.

una ruptura radical con el significado, o los experimentos surrealistas, como la escritura automática, que se consideraba un método para liberar el inconsciente, los juegos de palabras de Abe tienen como consecuencia una metamorfosis, que nos lleva a una realidad que estaba más allá. En *El crimen del señor S. Karma* esto se expresa en la transformación de los objetos, que cobran vida, y de S. Karma, que se convierte en mercancía.

Por último, hablamos del conflicto entre opuestos, que era una de las cuestiones centrales que trataron los artistas de vanguardia. La metamorfosis de S. Karma ocurre en el fin del mundo, ese lugar donde confluyen los polos opuestos; quien viaje hasta allí tiene la misión de unirlos, como le explican en la conferencia sobre el fin del mundo. S. Karma se transforma allí en pared, ese elemento que separa el interior del exterior que, paradójicamente, están formados por una misma materia homogénea. La pared es al mismo tiempo la separación y la unión de los espacios opuestos. Varios críticos, como Sasaki Kiichi o Ishikawa Jun se han referido al «método de la pared» que acabamos de describir y que Abe aplicó en el resto de las obras del libro *La pared*. La propuesta artística de Abe es la expresión de la unión de elementos opuestos a través de un proceso de metamorfosis. La transformación en pared es la materialización de esta imagen de unión de entes opuestos o reversibles. Con ese mismo espíritu, Abe trató de aunar la vanguardia artística y la política, pues no concebía la una sin la otra y además estaba convencido de que juntas conseguirían mejores resultados.

En definitiva, hemos visto que la metamorfosis es un recurso temático y estilístico que permite mirar la realidad de una manera renovada, una mirada que es a la vez rompedora y creadora de nuevos significados. La vanguardia era para Abe un método o un espíritu que debía provocar una ruptura con el fin último de enfrentarse a la realidad desde una perspectiva diferente. El hecho de que *El crimen del señor S. Karma* (y la mayor parte de sus historias de metamorfosis) terminen en el momento en que los personajes se transforman es también muy significativo, pues dejan la puerta abierta a esa realidad que está más allá y que no percibíamos a simple vista.

Bibliografía:

- Abe, Kōbō. “S. Karumashi no hanzai” (S・カルマ氏の犯罪). En *Abe Kōbō Zensakuhin Dainikan* (安部公房全作品 第二卷), 7-84. Tokyo: Shinchōsha, 1972.
- . “Crítica del surrealismo” (シュールリアリズム批判). En *Abe Kōbō Zensakuhin Daijūsanban* (安部公房全作品 第十三卷), 148-156. Tokyo: Shinchōsha, 1976.
- . “La vanguardia” (アヴァンギャルド). En *Abe Kōbō Zensakuhin Daijūgokan* (安部公房全作品 第十五卷), 232-236. Tokyo: Shinchōsha, 1976.
- . “Notas sobre el arte experimental. Experimento sobre los efectos del LSD” (実験美学ノート-「LSD」服用実験をみて). En *Abe Kōbō Zenshū Daijūgokan* (安部公房全作品 第十五卷), 76-80. Tokyo: Shinchōsha, 2009.
- . “La realidad de Picasso” (ピカソのリアリティ). En *Abe Kōbō Zenshū Daisankan* (安部公房全集 第三卷), 172-175. Tokyo: Shinchōsha, 2009.
- . “La revolución del arte: los temas de la Literatura Contemporánea” (芸術の革命—現代文学の課題). En *Abe Kōbō Zenshū Daikyūkan* (安部公房全集 第九卷), 247-260. Tokyo: Shinchōsha, 2009.
- . “Los temas de la literatura vanguardista” (アヴァンギャルド文学の課題). En *Abe Kōbō Zenshū Daisankan* (安部公房全集 第三卷), 198-200. Tokyo: Shinchōsha, 2009.
- . “Mi teoría sobre el método de la novela” (僕の小説方法論). En *Abe Kōbō Zenshū Daisankan* (安部公房全集 第三卷), 177-180. Tokyo: Shinchōsha, 2009.
- . “Las transformaciones de Picasso” (ピカソの変貌). En *Abe Kōbō Zenshū Daisankan* (安部公房全集 第三卷), 54-57. Tokyo: Shinchōsha, 2009.
- Abe, Neri (安部ねり). *Abe Kōbō The Biography of Kobo Abe*. Tokyo: Shinchōsha, 2011.
- Ashton, Dore. *The delicate thread. Teshigahara's life in art*. Tokyo: Kodansha, 1997.
- Breton, André. *Manifestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta, 2001.
- Buraaruki. Consultado el 18-1-2021. <http://buraburaaruki.asablo.jp/blog/2011/10/01/6121619/tb>
- Fundō, Junsaku (分銅淳作). “Shoki Puroretaria Bungaku” (初期プロレタリア文学). En *Taishō no Bungaku Kindai Bungakushi 2* (大正の文学 近代文学史 2), 239-246. Tokio: Yuhikaku Publishing, 1980.
- Cabañas Moreno, Pilar. *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró*. Madrid: Electa, 2000.
- Furubayashi, Takashi (古林尚). “Shōwa nijūendai no Bungaku” (昭和二〇年代の文学). En *Shōwa no Bungaku Kindai Bungakushi 2* (昭和の文学 近代文学史 2), 227-264. Tokio: Yuhikaku Publishing, 1972.
- Hanada, Kiyoteru (花田清輝). “La elipse-Villon” (楕円-ヴィヨン). En *El espíritu del renacer (Fukkōki no seishin)* (復興期の精神), 217-223. Tokyo: Kodansha Bungeibunko, 2008.
- Isogai, Hideo (磯貝英夫). “Shinkankakuha no tōjō” (新感覚派の登場). En *Taishō no Bungaku Kindai Bungakushi 2* (大正の文学 近代文学史 2), 255-260. Tokio: Yuhikaku Publishing, 1980.
- Marx, Karl. *El capital I*. Luarna. <http://www.ataun.eu/BIBLIOTECAGRATUITA/C1%C3%A1sicos%20en%20Espa%C3%B1ol/Karl%20Marx/El%20capital%20I.pdf>
- Sakai, Kazuya. *Japón: hacia una nueva literatura*. México D. F.: El Colegio de México: Centro de Estudios Orientales, 1968.

- Sasaki, Kiichi (佐々木基一). “Kaisetsu” (解説). En *Kabe* (壁), 259-265. Tokyo: Shinchōbunko, 2013.
- Segi, Shin'ichi (瀬木慎一). *Nihon no zen'ei 1945-1999* (日本の前衛 1945-1999). Tokio: Seikatsu no Tomo, 2000.
- Sofue, Shōji (祖父江昭二). “Puroretaria Bungaku Undō no Tenkai” (プロレタリア文学運動の展開). En *Shōwa no Bungaku Kindai Bungakushi 2* (昭和の文学 近代文学史 2), 10-20. Tokio: Yuhikaku Publishing, 1972.
- Toba, Kōji (鳥羽耕史). *Undōtai Abe Kōbō* (運動体・安部公房). Tokio: Ichiyosha, 2007.