



# Las otras presas, la guerra de Kenzaburo Oé

Francisco Mercado Noyola

Un piloto kamikaze japonés durante la Segunda Guerra Mundial.  
(Fotografía: Keystone/Getty Images)

EN LOS PAÍSES DE OCCIDENTE y su periferia poscolonial conocemos sobradamente los lugares comunes de la máxima conflagración del siglo xx: la figura de un cómico y funesto Gran Dictador, una plétora de holocausto judío en la cinematografía, el liderazgo de un dipsómano inglés y de un estadounidense en silla de ruedas, el heroísmo de *La Résistance*, Stalingrado y el desembarco en Normandía, la insidia astuta de un poderoso cosaco, la autocracia ridícula de *Il Duce* y la divinidad fallida del hijo del sol naciente, la magna iniquidad de Truman... Estos son los hitos oficiales en la cosmogonía del Occidente moderno. Se trata de la versión grandilocuente escrita por los vencedores, transmitida incesantemente por el History Channel, que justifica y legitima el orden mundial de los últimos setenta años. Sin embargo, ¿quién se pregunta por los millones de microhistorias alrededor de la debacle, por la historia —acaso insignificante— de la sencilla población rural de una provincia del Japón?

Esta es la guerra relatada por Kenzaburo Oé en *La presa* (1957), primera novela del narrador nipón, Premio Nobel de Literatura 1994. Si bien a la “visión de los vencidos” de 1945 se le ha negado voz histórica, pensemos en ésta del otro lado del Pacífico y en el seno de una pequeña comunidad rural, ajena mas sometida al discurso imperialista de Tokio. Este valle, aislado por la geografía y la marginación política, es una heterotopía lejana de esa fachada ruinoso. Para sus habitantes la ciudad más cercana sólo representa la opresión, el desprecio y la indiferencia que ésta les brinda. A su vez, los personajes infantiles desde los que se focaliza el relato se erigen en un *otro* aún más débil y nulificado, desde la mirada de los adultos.

Un día cualquiera, esa guerra lejana de la que dan cuenta la prensa y la radio, se convierte en realidad tangible; un avión norteamericano se estrella en las cercanías de la aldea, dejando entre sus escombros una *otredad* casi sagrada por su inverosimilitud, un soldado negro colosal que es conducido en grilletes hacia su prisión en el almacén comunal que es también el hogar del niño —voz que narra—, su padre y su hermano.

Emmanuel Levinas, en *La huella del otro*, afirma que la identidad del *yo* no radica en la permanencia de una cualidad inalterable, sino en la capacidad de identificar los objetos, los rasgos y los seres ajenos a su entidad, como lo *otro*. La alteridad encarnada en este personaje abandonado a su destino en el lejano Oriente, simboliza a una vez el terror y lo inefable; el roce con él constituye el tiempo sagrado, el idilio en que se erige en deidad. El filósofo judeo francés vincula el pensamiento occidental con la obsesión por el develamiento del *otro*, quien al manifestarse pierde su esencia, y al no hacerlo encarna la máxima amenaza a la integridad del ser. El conocimiento del enemigo occidental, la domesticación por su condición humana y la posterior violencia que puede desencadenar representan la pérdida de la inocencia para el protagonista del relato. El gigante negro, con su talla y musculatura colosales se constituye en una alteridad que da pie a la autognosis; ante su presencia magnífica y perturbadora el niño japonés cobra conocimiento de su pequeñez insignificante y vulnerable, haciendo aun más intenso su asombro.

Con el paso de los días y la ausencia de instrucciones por parte de la ciudad, siempre displicente y desdeñosa, el soldado afroamericano comienza a integrarse a la comunidad en plena libertad, asimilándose de modo pacífico. Durante este tiempo idílico es celebrado por los niños, con quienes se baña en el manantial, entre los juegos de éstos en su incipiente despertar sexual. Ahí tiene lugar una epifanía para los prepúberes, quienes al mirar la erección monumental del dios de ébano le entregan una cabra para que la posea. En este acto de bestialidad se halla —despojado de implicaciones morales y más allá de una simple parafilia— el clímax de un tiempo sagrado, en el que el jolgorio entre faunos y nínfulas pone de manifiesto el goce absoluto de la *otredad*.

Jacques Derrida, en *La escritura y la diferencia*, sostiene que la palabra es la primera derrota sobre la agresión, aunque paradójicamente aquella no puede ser previa a su propia existencia. ¿Qué ocurriría entonces en los estadios humanos anteriores a la invención del lenguaje? ¿De qué manera podría haber amortiguado el ser humano la violencia sorda implícita en la presencia del *otro*, en el silencio y la incomunicación? En el tiempo idílico de *La presa* la ausencia de la palabra implica la paz, la beatitud; el negro —noble en su naturaleza inocente— ayuda a la comunidad y exalta sus valores, halaga a sus benefactores mediante interjecciones violentas de felicidad espontánea, mediante actos mudos de generosidad recíproca. La carencia de una lengua común implica aquí una fraternidad primigenia, experiencia pura de lo humano: Eros desbordado entre buenos salvajes, ignorantes el uno del otro. No obstante, la ausencia de la palabra también da génesis al terror infundado; al escuchar la campana de alarma del pueblo y al mirar las gesticulaciones graves del niño protagonista, sin saber con exactitud lo que sucede, el gigante negro se torna de animal doméstico en alimaña ponzoñosa, en guardia por su vida.

Distinto es el caso de la guerra antigua y la poesía épica, en donde el abrazo carnal y el de la lucha cuerpo a cuerpo son reveses, extremos que se tocan, Eros y Tánathos que se complementan en una violencia concupiscente. En el discurso moderno de Estado, que instituye la agresión como deber patriótico, irrumpe el tiempo profano con su violencia, sembrando el terror y forzando a los que por ser inocentes aman, a la barbarie extrema. Para Derrida, el *otro* es el único ser cuya aniquilación podemos llegar a desear, no obstante también el único que puede imponernos el quinto mandamiento, limitando así nuestro poder de manera absoluta, sin la necesidad de oponer otra fuerza en nuestra contra, sino sólo “hablándonos y mirándonos desde *otro* origen del mundo”, lo que ningún poder transitorio podría suprimir.

De modo que cuando las instrucciones llegan de la ciudad, el soldado americano debe ser trasladado hacia allá como prisionero. El narrador niño, al no poder comunicar a éste la noticia con palabras, y al representar la pérdida del *otro* “domesticado” en su imaginario infantil la más grande tristeza, contagia a su imposible interlocutor de una angustia febril, provocando que éste lo tome como rehén, amenazando a la comunidad con hacerle daño ante cualquier tentativa de ataque en su contra. Después de varios amagos de violencia, el padre del niño da muerte al soldado, blandiendo



su podadora como arma mortífera sobre el cráneo de éste, cercenando a su vez la mano de su hijo. La muerte revela entonces su rostro fársico, absurdo. Ambas razas, alguna vez en libre y natural abrazo fraterno, materializan la más alta de las profanaciones, a consecuencia de las órdenes de una *otredad* lejana e indiferente, no obstante jerárquicamente superior, la *otredad* vacía del discurso nacionalista, la que culmina con el oprobio de la bomba atómica y la ocupación yanqui.

Tanto el apolíneo y colosal soldado negro como el contrahecho funcionario Chupatintas que había traído las noticias de la ciudad enfrentan la muerte absurda, el primero por su tentativa infanticida de bestia acorralada en contra de la comunidad, el segundo debido a su temerario deslizamiento entre rocas puntiagudas sobre el resto del alerón que los niños habían transformado en trineo. Nuestro niño narrador no participa en estos juegos; ha dejado ya la inocencia y —al igual que su patria en ruinas— ha dejado el tiempo sagrado para entrar en la Historia. Sólo permanecerá la ausencia de lo irrecuperable, el desengaño en la conciencia, el rencor y la sed.

Es esta la mirada profunda y escrutadora de Kenzaburo Oé sobre el final de la Segunda Guerra Mundial en Japón como podría ser cualquier otro tiempo y lugar en los que el *yo* y el *otro* quedasen confrontados por las circunstancias, por la arbitrariedad opresiva del poder. Se trata de una mirada que Oé comparte con Yukio Mishima. En ambas obras es ostensible la predilección por los seres marginales colocados en situaciones extremas. El Japón de la posguerra nutre la imaginería de estos autores con especímenes inadaptados, atrapados por las tensiones entre la tradición y la modernidad, por ello decadentes y anacrónicos. Son en muchas ocasiones seres teratológicos, esbirros de una humanidad contrahecha, humillados por el trauma indeleble de Hiroshima y Nagasaki. En *La presa*, así como en *El pabellón de oro* de Mishima, publicada un año antes, los protagonistas proyectan sus ansias de presenciar y adorar a la belleza. Tanto el templo shintoísta de *El pabellón de oro* como el portentoso gigante negro de *La presa* simbolizan constructos ilusorios cuya consunción es ideal sublime de belleza, fin teleológico del ser y el *logos*. En tiempos de acentuada decadencia, algunos hombres acaso sólo deseen ver el mundo arder. ■■