

YASUNARI
KAWABATA

**HISTORIAS
DE LA
PALMA DE
LA MANO**

Traducción del japonés de Amalia Sato



AUSTRAL

emecé editores

Obra editada en colaboración con Editorial Planeta – España

Título original: *Tenohira No Shōsetsu*

Título de la traducción al inglés: *Palm-of-the-Hand-Stories*

Yasunari Kawabata

© 2007, Traducción y el prólogo: Amalia Sato

© 1923-1963, Herederos de Yasunari Kawabata

© 2005, Grupo Editorial Planeta S.A.I.C. – Buenos Aires Argentina

Derechos reservados

© 2021, Editorial Planeta Mexicana, S.A. de C.V.

Bajo el sello editorial AUSTRAL M.R.

Avenida Presidente Masarik núm. 111,

Piso 2, Polanco V Sección, Miguel Hidalgo

C.P. 11560, Ciudad de México

www.planetadelibros.com.mx

Diseño de portada: Planeta Arte & Diseño / Compañía

Ilustración de portada: © Yasunari Kawabata / Latinstock

Primera edición impresa en España en Austral: febrero de 2011

ISBN: 978-84-96580-70-1

Primera edición impresa en México en Austral: agosto de 2021

ISBN: 978-607-07-7927-5

No se permite la reproducción total o parcial de este libro ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*.

La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Arts. 229 y siguientes de la Ley Federal de Derechos de Autor y Arts. 424 y siguientes del Código Penal).

Si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra diríjase al CeMPro (Centro Mexicano de Protección y Fomento de los Derechos de Autor, <http://www.cempro.org.mx>).

Impreso en los talleres de Litográfica Ingramex, S.A. de C.V.

Centeno núm. 162, colonia Granjas Esmeralda, Ciudad de México

Impreso en México –*Printed in Mexico*

Nota editorial

Si bien conocido por sus lectores de otros idiomas por su notable obra novelística, Yasunari Kawabata consideraba que la esencia de su arte estaba expresada en una serie de breves relatos escritos a lo largo de toda su carrera. A pesar de su brevedad, estos cuentos contienen casi todos los elementos de los trabajos más extensos de Kawabata. Así como un haiku puede poseer una riqueza que rivalice con la de un poema largo, estas historias, en la plenitud de su contenido, la complejidad de su psicología y la agudeza de su observación de la vida humana, rivalizan con ficciones en prosa más extensas. Kawabata dijo de ellos: «Muchos escritores, en su juventud, escriben poesía; yo, en lugar de poesía, escribí los relatos que caben en la palma de una mano. Entre ellos hay piezas irracionalmente construidas, pero hay otras que fluyeron naturalmente de mi pluma, con espontaneidad... El espíritu poético de mi juventud vive en ellos.»

Relatos que caben en la palma de una mano (*Tanagokoro no shosetsu*) por Amalia Sato

Entre 1921 y 1972, Yasunari Kawabata (1899-1972) escribió ciento cuarenta y seis relatos breves, a los que denominó «relatos que caben en la palma de una mano», inventando con esa descripción un género personal. «En ellos vive el espíritu poético de mi juventud», decía.

Nacido en Osaka, huérfano a muy temprana edad, en el curso de unos pocos años Kawabata fue perdiendo a toda su familia: su hermana, su abuela, y finalmente su abuelo, a los dieciséis años. Para seguir sus estudios universitarios en 1917 se trasladó a Tokio, donde se especializó en Literatura inglesa. Sus actividades como estudiante pronto llamaron la atención de diversas figuras del mundo literario.

Poco antes de su graduación, tuvo lugar uno de los mayores desastres en la historia japonesa, anticipo de la destrucción que sobrevendría con la guerra dos décadas más tarde: el terremoto de Tokio de 1923 (1), cuyo

(1) *Kanto Daishinsai* (literalmente: «Gran Terremoto de Kanto»), el 1 de setiembre de 1923.

efecto más terrible fueron los incendios que se prolongaron durante dos días arrasándolo todo, lo que significó no sólo la desaparición de una ciudad, sino también el comienzo de la plena influencia occidental, como si de los escombros surgiera una obligada modernidad, que habría de inspirar edificios con influencias de la escuela Bauhaus y poner de moda el marxismo y el freudismo.

En ese mundo tumultuoso nacido de un infierno, el joven Kawabata, inmerso activamente en el mundo literario de las vanguardias, empezó a destacarse por sus reseñas críticas y su ojo para descubrir nuevos talentos; Mishima Yukio sería uno de ellos. Junto con otros escritores (Yokomitsu Riichi, Kataoka Ippei, entre los más notables), fundó la Escuela Neoimpresionista o Escuela de la Nueva Sensibilidad (*Shinkankaku Ha*), que buscaba una alternativa centrada en el arte, distinta de la ficción confesional del naturalismo (en su versión japonesa), y también de los escritos políticamente orientados de la literatura proletaria. Los movimientos europeos posteriores a la primera guerra mundial —como el futurismo, el cubismo, el expresionismo y el dadaísmo— ejercieron una enorme atracción sobre el grupo. La importancia del ritmo, las imágenes, el simbolismo, la capacidad para describir cosas sorprendentes, fueron intereses que proclamaron desde la revista *Bungei Jidai* («Edad Literaria») entre octubre de 1924 y mayo de 1927.

La fascinación por los efectos visuales del cine, que alimentaba la aspiración a superar las convenciones del lenguaje literario, llevó a Kawabata a experimentar

también en ese campo. Y uno de los logros más destacados de esos años fue la película de Teinosuke Kinugasa (2) (1896-1982) *Una página de locura (Kurutta Ippei)*, de 1926, cuyo guión fue escrito conjuntamente por el director y por Kawabata. Considerada un hito, hace una incursión en la locura, con la historia de una mujer que es encerrada en un manicomio, tras un intento de suicidio y de asesinato de su propia hija, y a quien su marido, que trabaja como portero en la institución, desea rescatar. Los escenarios pintados de ploteado, las escenas de danza o de ramas rompiendo ventanas que aparecen en esta obra maestra del cine mudo congenian con el código visual lleno de ecos surrealistas del escritor (3).

Finalizado en 1928 el ciclo con ese primer grupo literario, Kawabata conforma con Masuji Ibuse y Seiichi Funahashi, en 1930, la Escuela del Nuevo Arte (*Shinko Geijutsu*), que acentuó la urbanidad y la atracción por lo erótico, grotesco y sin sentido, en un contrapunto que algunos, con la rigidez de la literatura proletaria, consideraron frívolo.

(2) La figura del propio Kinugasa, que trabajó como *onnagata* (actor mujer) en teatro y películas mudas y se convirtió en uno de los directores más audaces del cine japonés, con recursos semejantes a los de Fritz Lang, Murnau, Eisenstein, Buñuel y Dalí, parece un personaje digno de la literatura de Kawabata.

(3) Lo curioso es que este filme de culto, que permaneció perdido durante más de cincuenta años, hasta que Kinugasa encontró una copia en el cobertizo de su jardín en 1971, continúa despertando el interés de músicos de vanguardia que le han compuesto bandas sonoras.

Sus cuentos breves, algunos con rasgos de inacabado, de apunte, de fragmento con una lógica muy peculiar, son también reflejo de las apetencias de la moderna cultura de masas iniciada en la época Taisho (4). En la década del 20 y luego en la del 30 se acentuaron el gusto por las fantasías aberrantes, los desvíos psíquicos o el desarrollo de psicopatologías, por un lado, y el desarrollo de la literatura dedicada a los niños, la debilidad por lo fabuloso y lo fantástico, lo onírico, por otro, así como la atracción por lo occidental en su grado más alto de sofisticación, con la glorificación de la *modern girl*: la adolescente vestida con otras ropas, con maneras nuevas y una seducción desconcertante.

Esta narrativa concentrada, que nunca abandonó, representa el costado experimental de Kawabata, que consideraba esta posibilidad como particularmente japonesa, dentro de la tradición del haiku.

Tres meses antes de su muerte, en abril de 1972, Kawabata realizó una operación inédita: redujo su novela *País de nieve* a un «cuento palma de la mano». La miniaturización consistió en convertir la primera cuarta parte de la novela en una sucesión de escenas. Este caso único, contrario a su tradicional método de trabajo por adición, y ejercido sobre su obra más famosa —tal vez otra muestra de su rebelión ante la estructura de la novela—, agrega una nota misteriosa a estos relatos, que inició en la adolescencia y que lo acompañaron con su extraña medida cóncava hasta el fin de su vida.

(4) 1912-1926.

Lugar soleado (*Hinata*) [1923]

En el otoño de mis veinticuatro años conocí a una muchacha en una posada a orillas del mar. Fue el comienzo del amor.

De repente la joven irguió la cabeza y se tapó la cara con la manga de su kimono. Ante su gesto, me dije: la he disgustado con mi mal hábito. Me sentí avergonzado, y mi pesadumbre se hizo evidente.

—He fijado la vista en ti, ¿no?

—Sí, pero no es para tanto.

Su voz sonaba gentil y sus palabras, cálidas. Me sentí aliviado.

—Te molesta, ¿no es cierto?

—No, de verdad, está bien.

Bajó el brazo. En su expresión se notaba el esfuerzo que hacía para aceptar mi mirada. Miré hacia otro lado y fijé la vista en el océano.

Desde hacía mucho tenía ese hábito de fijar la vista en quien estuviera a mi lado, para su disgusto. Muchas veces me había propuesto corregirme, pero sufría si no observaba los rostros de quienes estaban cerca. Me aborrecía al darme cuenta de que lo estaba haciendo.

Tal vez el hábito venía de haber pasado mucho tiempo interpretando los rostros ajenos, tras perder a mis padres y mi hogar cuando era un niño y verme obligado a vivir con otros. Tal vez por eso me había vuelto así, pensaba.

En cierto momento, con desesperación traté de definir si había desarrollado esa costumbre después de haber sido adoptado o si ya existía antes, cuando tenía mi hogar. Pero no encontraba recuerdos que pudieran aclarármelo.

Fue entonces, al apartar los ojos de la muchacha, que vi un lugar en la playa bañado por el sol del otoño. Y ese lugar soleado despertó un recuerdo durante largo tiempo enterrado.

Tras la muerte de mis padres, viví solo con mi abuelo durante casi diez años en una casa en el campo. Mi abuelo era ciego. Años y años se sentó en la misma habitación ante un brasero de carbón, en el mismo rincón, vuelto hacia el este. Cada tanto volvía la cabeza hacia el sur, pero nunca al norte. Una vez que me di cuenta de ese hábito suyo de volver la cara sólo en una dirección, me sentí tremendamente desconcertado. A veces me sentaba largo rato frente a él observando su rostro, preguntándome si se volvería hacia el norte al menos una vez. Pero mi abuelo volvía la cabeza hacia la derecha cada cinco minutos como una muñeca mecánica, fijando la vista sólo en el sur. Eso me provocaba malestar. Me parecía misterioso. Al sur había lugares soleados, y me pregunté si, aun siendo ciego, podía percibir esa dirección como algo un poco más luminoso.

Ahora, al mirar la playa, recordaba ese otro lugar soleado que tenía olvidado.

Por aquellos días, fijaba la mirada en mi abuelo esperando que se volviera hacia el norte. Como era ciego, podía observarlo fijamente. Y ahora me daba cuenta de que así se había desarrollado mi costumbre de estudiar los rostros. Y que ese hábito ya existía en mi vida familiar, y que no era un vestigio de servilismo. Ya podía tranquilizarme en mi autocompasión por esa costumbre. Aclarar la cuestión me provocó el deseo de saltar de alegría, tanto más porque mi corazón estaba colmado por la aspiración de purificarme en honor de la muchacha.

La joven volvió a hablar.

—Me voy acostumbrando, aunque todavía me intimida un poco.

Eso significaba que podía volver a mirarla. Seguramente había juzgado rudo mi comportamiento. La observé con expresión radiante. Se sonrojó y me dirigió una mirada de soslayo.

—Mi cara dejará de ser interesante con el paso de los días y las noches. Pero no me preocupa.

Hablaba como una criatura. Me sonreí. Me pareció que repentinamente nuestra relación había adquirido otra intimidad. Y quise llegar hasta ese lugar soleado de la playa, con ella y con el recuerdo de mi abuelo.

La frágil vasija (*Yowaki utsuwa*) [1924]

En una esquina de la ciudad había un almacén de objetos de arte. Y entre la calle y la parte de delante de la tienda, una estatua de cerámica de la deidad budista Kannon (1) que tenía la altura de una niña de doce años. Cuando el tren pasaba, el gélido cutis de Kannon se estremecía, al igual que el cristal de la puerta del negocio. Cada vez que yo pasaba por allí, temía que la estatua se cayera. Éste es el sueño que tuve:

El cuerpo de Kannon caía directamente sobre mí.

De pronto, Kannon estiraba sus largos y blancos brazos, que hasta entonces pendían a lo largo de su cuerpo, y me envolvía el cuello con ellos. Yo saltaba hacia atrás con desagrado por lo sobrenatural de sus brazos inanimados cobrando vida y por el frío toque de su piel de cerámica.

Sin un ruido, Kannon se rompía en miles de fragmentos en un lado de la calle.

(1) Bodhisattva de la Compasión, representado en forma de mujer.

Una muchacha recogía algunos de los pedazos. Se detenía un instante, pero rápidamente volvía a juntar los pedazos diseminados, los fragmentos de cerámica reluciente. Su irrupción me tomaba por sorpresa. Y cuando iba a abrir la boca para ofrecer una disculpa, me desperté.

Parecía que todo hubiera sucedido en el preciso instante posterior a la caída de Kannon.

Intenté una interpretación del sueño.

«Honra a la mujer tanto como a la más frágil vasija.» Desde entonces recuerdo este versículo de la Biblia (2) con frecuencia. Siempre establecí una asociación entre una «frágil vasija» y una vasija de porcelana. Y más tarde, entre ambas y la muchacha del sueño.

Nada tan frágil como una joven. En cierto sentido, el hecho de amar representa la caída de una muchacha. Es lo que yo pienso.

Y así, en mi sueño, ¿no estaría la joven recogiendo apresuradamente los fragmentos de su propia caída?

(2) Primera epístola de san Pedro, capítulo 3, «Sobre el matrimonio» (Nuevo Testamento): «Vosotros, maridos, en la vida común sed comprensivos con la mujer, que es un ser más frágil [...]»

La joven que iba hacia el fuego
(*Hi ni yuku kanojo*)
[1924]

El agua del lago destellaba en la distancia, con el color de una fuente de agua estancada, en un viejo jardín, a la luz de la luna.

Los bosques en la lejana orilla se quemaban silenciosamente. Las llamas se expandían mientras yo las observaba: un bosque incendiado.

El coche de bomberos corría a lo largo de la orilla como un juguete, reflejado nítidamente en la superficie del agua. Multitudes ennegrecían la colina, ascendiendo sin cesar por sus laderas.

Me di cuenta de que el aire que me circundaba era calmo y claro, pero seco.

El sector del pueblo en la base de la colina era un mar de fuego.

Una muchacha se separó de la multitud y descendió sola. Ella era la única que bajaba por la ladera.

Curiosamente, era un mundo sin sonidos.

No pude soportar verla encaminarse directamente hacia el mar de fuego.

Entonces, sin palabras, conversé con su interior.

—¿Por qué bajas por la colina sola? ¿Es que quieres morir quemada?

—No quiero morir, pero tu casa queda hacia el oeste y por eso yo me dirijo hacia el este.

Su imagen —un punto negro con el fondo de las llamas que inundaban mis ojos— laceró mis pupilas.

Me desperté.

Las lágrimas corrían por mis sienes.

Ella había dicho que no quería ir hacia mi casa. Lo comprendí. Todo lo que ella pensara estaba bien. Forzándome a ser racional, en apariencia me había resignado a que sus sentimientos hacia mí se hubieran enfriado; sin embargo, con obstinación quería imaginar, sin relación con la muchacha real, que en algún lugar ella guardaba una brizna de sentimiento por mí. Y si bien yo aparentaba desdén, secretamente deseaba que eso cobrara vida.

¿Significaba este sueño que en el fondo de mi corazón yo sabía que ella no sentía el menor afecto por mí?

El sueño es expresión de mis emociones. Y sus emociones en el sueño eran las que yo había creado para ella. Eran mías. En un sueño no hay simulación ni fingimiento.

Me sentí desolado al pensarlo.