



# ***EL OCASO DE OSAMU DAZAI A TRAVÉS DE LAS IDEAS DE ANGO SAKAGUCHI Y EL BURAIHA***

---

**Trabajo Fin de Grado**

**Curso 2022-2023**

Laura Román Alcalde

Dirigido por

Prof<sup>ta</sup>. Dr.<sup>a</sup> Lucía Hornedo Pérez-Aloe





**Grado: Estudios de Asia Oriental**

**Asignatura: Trabajo de Fin de Grado**

**Apellidos: Román Alcalde**

**Nombre: Laura**

### **Instrucciones:**

1. Inserte sus apellidos y nombre en el espacio superior. Guarde este archivo Word también con sus apellidos y nombre (por ejemplo, Álvarez Pérez Ana).
2. Escriba en este documento lo que se le pide en el enunciado .
3. enunciado de esta prueba.

#### **Declaración personal de no plagio**

**1. Tengo conocimiento de que plagiar supone usar el trabajo de otro y presentarlo como propio, y de que constituye una infracción de los derechos de propiedad intelectual.**

**2. Declaro que lo que aquí presento es fruto mi propio trabajo.**

**3. No he permitido, y no permitiré, que nadie copie mi trabajo con la intención de hacerlo pasar como su propio trabajo.**

*N.B.-- Todos los trabajos entregados a través del campus virtual Studium podrán ser analizados con el sistema antiplagio de la Universidad de Salamanca.*

### **Tarea a realizar: Trabajo de Fin de Grado**

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Cras commodo ultricies ornare. Integer placerat turpis a porta vehicula. Nunc lobortis eros non tortor consequat, in vulputate nunc consectetur. Curabitur venenatis et urna et mattis. Integer et nisl dui. Mauris eleifend porttitor mi quis mattis. Donec sapien elit, malesuada quis commodo vitae, ultrices et lectus.

[Empiece a escribir aquí]

## ÍNDICE

|  |    |
|--|----|
| <b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....                           | 2  |
| <b>2. EL BURAIHA Y SU CONTEXTO</b> .....               | 3  |
| 2.1. CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL.....                  | 3  |
| 2.2. BURAIHA.....                                      | 5  |
| 2.3. AUTORES .....                                     | 8  |
| 2.3.1. Osamu Dazai .....                               | 8  |
| 2.3.2. Ango Sakaguchi .....                            | 11 |
| <b>3. MARCO TEÓRICO: SOBRE LA DECADENCIA</b> .....     | 12 |
| 3.1. EL BUSHIDŌ Y EL SISTEMA IMPERIAL.....             | 13 |
| 3.2. EL CAMBIO TRAS LA GUERRA .....                    | 15 |
| 3.3 LA NATURALEZA HUMANA Y LA NECESIDAD DE DECAER..... | 16 |
| <b>4. ANÁLISIS DE EL OCASO</b> .....                   | 17 |
| 4.1. LA MADRE: EL JAPÓN TRADICIONAL.....               | 19 |
| 4.2. NAOJI: LA CLASE SOCIAL Y LA GUERRA .....          | 22 |
| 4.3. UEHARA: BURAIHA Y DECADENCIA .....                | 25 |
| 4.4. KAZUKO: EL CAMBIO Y EL NUEVO JAPÓN .....          | 29 |
| <b>5. CONCLUSIONES</b> .....                           | 32 |
| <b>6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....             | 33 |

## 1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este Trabajo de Fin de Grado es realizar una comparativa entre la obra *El ocaso* (*Shayō*, 斜陽, 1947) de Osamu Dazai y las ideas de Ango Sakaguchi en su ensayo *Sobre la decadencia* (*Darakuron*, 墮落論, 1946), centrándome en cómo ambas obras muestran de una manera similar el proceso al que la sociedad del Japón de posguerra debía someterse para poder superar la derrota, recuperarse y progresar.

Hay varias razones por las que he decidido escoger estas dos obras en particular. Por un lado, la proximidad en sus fechas de publicación, que las sitúan en un mismo contexto histórico, además de la similitud en sus temáticas, pues ambas muestran la difícil situación a la que se enfrenta el país tras la Segunda Guerra Mundial, los cambios que está experimentando su población y la incertidumbre con la que los japoneses se enfrentan al futuro. Por otra parte, Dazai y Ango son considerados los máximos representantes de la corriente literaria *Buraiha*, por lo que me resultaba de gran interés comprobar sus posibles similitudes o diferencias a la hora de retratar una misma temática y periodo histórico.

En cuanto a la estructura del trabajo, he decidido comenzar con una explicación detallada sobre el contexto de la posguerra japonesa para poder comprender mejor los temas sobre los que tratan ambas obras y el ambiente en el que surge la figura de los escritores *Buraiha*. A continuación, presentaré los rasgos y peculiaridades que definen al *Buraiha* y completaré el apartado de contexto con una breve biografía de ambos escritores. De esta manera, se obtendrá una visión general sobre ambos autores, su estilo, los temas que tratan y el contexto en el que escribieron estas obras, lo que facilitará su posterior análisis.

En el tercer apartado se expondrán los elementos principales que se tratan en *Sobre la decadencia* junto con la visión que tiene Ango sobre cada uno de ellos, que servirán como marco teórico a la hora de observar cómo esas ideas se pueden trasladar a *El ocaso*. Posteriormente, en el cuarto apartado se realizará el análisis de *El ocaso*, dividido en función de los cuatro personajes principales de la novela: la madre, Naoji, Uehara y la protagonista, Kazuko. A través de cada uno de ellos se observarán distintas perspectivas y representaciones de la situación de posguerra, y su relación con las ideas de Ango. Finalmente, se expondrán las conclusiones en el último apartado.

## 2. EL BURAIHA Y SU CONTEXTO

### 2.1. CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL

La Segunda Guerra Mundial supuso un antes y un después para Japón. En un primer momento el pueblo japonés afrontó la guerra con una confianza absoluta en su superioridad y poder. Sin embargo, a medida que avanzaba el conflicto y sobre todo a partir de julio de 1944, comenzó a extenderse entre la población un sentimiento de derrota. Las tropas estadounidenses encadenaban cada vez más victorias y estaban arrebatándoles territorios a gran velocidad.

El 6 y 9 de agosto de 1945, las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki pusieron fin al conflicto de manera abrupta. Japón anunció su rendición incondicional el día 15 con un discurso por radio del emperador Hirohito (1926-1989). Era la primera vez que el pueblo japonés escuchaba la voz de su emperador, que hasta entonces había sido venerado como una figura divina. Este acercamiento, unido a su mensaje en el que instaba a los ciudadanos a «soportar lo insostenible», fueron un claro anticipo de la época de incertidumbre y cambios en la que estaba a punto de sumergirse el país.

La guerra había dejado un balance terrible. Se calcula que murieron unos dos millones de soldados y más de setecientos mil civiles. Una gran parte de la superficie del país había sido arrasada tras los continuos bombardeos, dejando a millones de personas sin hogar y sin forma de sustento. Las redes de transporte a lo largo de todo Japón habían quedado destrozadas y la expatriación de los soldados japoneses, que volvían del frente o de zonas ocupadas durante la guerra, agravaron enormemente la crisis de recursos. El mercado negro había florecido debido a los estrictos racionamientos durante la guerra y se había convertido en la única manera de acceder a los productos más básicos, que alcanzaban precios exorbitados (Junqueras, Madrid, Martínez y Pitarch, 2012, p. 261).

En medio de esta crisis económica, Japón se enfrentaba a la ocupación por primera vez en su historia. El general McArthur (1880-1964) fue designado por el ejército estadounidense para encabezar una profunda reforma del país, que preveía cambios en todos los ámbitos. Se elaboró una nueva constitución en 1946, que además de un fuerte compromiso de paz, prometía también nuevos derechos y libertades a los ciudadanos. Por otra parte, se promovieron diversas reformas, que abarcaban el ámbito educativo, económico y agrario, entre otros. Mediante estas últimas se expropiaron un gran número de terrenos pertenecientes a terratenientes para posteriormente redistribuirse entre los agricultores, lo que ocasionó un cambio en la estructura social del país. Este trasfondo es el que sirve como punto de partida para *El ocaso*.

Según Sakakibara (1999), a partir de ciertas marcas históricas o fechas mencionadas en la novela podemos situar la trama de *El ocaso* en el periodo desde abril de 1946 hasta febrero de 1947 (pp. 37-38). De esta forma, esta obra toma lugar en medio del proceso de publicación de la nueva constitución y, aunque no se menciona de manera explícita, la familia aristócrata protagonista es afectada directamente por las reformas que trajo consigo. Debido a ello pierden su riqueza, títulos y privilegios. Como se verá posteriormente en el análisis, uno de los temas principales de la obra es la forma en la que estos personajes se ven obligados a adaptarse a esta nueva situación.

La posguerra también trajo cambios notorios en el ámbito literario. Durante décadas se había ido instaurando un sistema de censura que trataba de proteger las creencias conservadoras sobre las que se estaba fundamentando el Japón imperialista, a la vez que apartaba aquellas ideas novedosas que se consideraban un peligro, como el socialismo o el individualismo. Esta censura se acrecentó durante la guerra y afectó a la mayoría de los escritores, bien limitando los temas que podían tratar o bien apartándoles completamente del ámbito literario, como ocurrió con muchos escritores de izquierdas. Se promovían obras donde se mostrase apoyo a la guerra, los valores tradicionales o el ensalzamiento del militarismo y el sistema imperial. A partir de 1945 esta censura promovida por el estado japonés desaparece, pero se instaura otra nueva, esta vez acorde con los ideales del gobierno de ocupación estadounidense. Además de permitir volver a la esfera literaria a aquellos escritores que habían tenido que abandonar u ocultar sus creencias durante la guerra, promovía ahora la búsqueda de democracia y libertades individuales. Surge así una gran cantidad de producción literaria que critica duramente al régimen anterior y le culpa de manera directa de la terrible situación del país. En muchos casos, estas obras se nutrían de experiencias personales para mostrar con mayor profundidad la crudeza y el sinsentido que había supuesto la guerra. Dentro de este grupo, como se verá posteriormente, podemos incluir los ensayos de Ango Sakaguchi.

En este contexto, la desolación por la situación del país y el miedo por la era desconocida en la que se estaban adentrando, sumieron a la sociedad japonesa en un sentimiento de desesperanza. El nuevo gobierno, manejado por quien había sido anteriormente su enemigo, les instaba ahora a dejar atrás todo en lo que habían creído hasta entonces. La antigua moral y la tradición, que habían llevado a Japón a la guerra, debían ser abandonadas, y los japoneses se veían obligados a adaptarse a una oleada de cambios en todos los ámbitos de su vida (Kerber, Martínez, Lozoya y Tanaka, 2011, pp. 274-275, 278).

No era extraño, por tanto, que muchas personas se viesen reflejadas o simpatizaran con personajes e historias que representasen esta misma decadencia. Es por ello por lo que un grupo de autores, conocido posteriormente como *Buraiha*, comienza a ganar popularidad.

## 2.2. BURAIHA

El término *Buraiha* (無頼派), si bien es traducido comúnmente como «Escuela decadente» o «Escuela de la decadencia» (*decadent school* en su traducción inglesa, con otras denominaciones españolas como «los derrotados» (Sakai, 1968) o «los libertinos» (Hornedo, 2020)), no hace referencia a un grupo cerrado y definido de autores. Aunque es cierto que hay nombres que se asocian rápidamente con esta etiqueta, la lista de miembros no ha estado nunca clara. Una de las razones principales, y que debemos tener en cuenta al utilizar esta denominación, es que ninguno de estos escritores utilizó ese término para describirse a ellos mismos como parte de un movimiento literario.

Chiappe (2020) explica que la primera vez que podemos observar la palabra *Buraiha* con este significado es en los artículos *La destrucción del Buraiha* (*Buraiha no shōmetsu*, 無頼派の消滅) y *La literatura Buraiha* (*Buraiha no bungaku*, 無頼派の文学) de los críticos literarios Yoshimi Usui (1905-1987) y Masahito Ara (1913-1979). Escritos en 1955 y 1956 respectivamente, describen a una selección de autores, algunos de los cuales ya habían muerto, como «transgresores y amorales». A partir de ese momento su uso se extendió y popularizó entre la crítica, que comenzó a utilizar esa denominación para hablar de aquellos escritores que no encajaban con ninguno de los movimientos literarios presentes en la posguerra.

Sin embargo, hay quienes consideran como creador de este término al propio Dazai. En 1946 envió una carta al escritor Yamaji Kishi (1899-1973) en respuesta a los comentarios que este había hecho sobre una de sus obras. En dicha carta, tras unas reflexiones de corte ideológico sobre la situación del país y la literatura tras la guerra, Dazai dice lo siguiente: «Soy un *libertino*. Rechazo las restricciones. Me burlo de las personas que parecen satisfechas consigo mismas. Es por eso que parezco destinado a no tener nunca éxito, por mucho que espere.» (*Dazai Osamu Zenshū*, citado por Keene, 1984, p. 1024). Como señala Keene (1984), al escribir la palabra *libertino*, Dazai utiliza los caracteres 無頼派, a los que les da esa lectura. Anteriormente ya había utilizado este término en algunas de sus obras, refiriéndose mayormente a los libertinos franceses como François Villon o Cyrano de Bergerac.

La idea a la que Dazai parecía querer aludir, y que pudo ser la base para la posterior instauración del nombre *Buraiha*, era la de escapar de las imposiciones establecidas tanto por la sociedad como por el canon literario de la época. Esto se convierte en un punto clave a la hora de definir qué califica a un autor para ser considerado parte de la «Escuela decadente». A pesar de que los escritores del *Buraiha* ya contaban con una trayectoria literaria antes de la guerra, abarcando diversos géneros y temáticas en sus escritos, sus obras del periodo de posguerra tienen ciertos puntos en común.

La mayoría describían personajes marginales, desarraigados de la sociedad y críticos con ella, que se caracterizan por su constante sensación de desesperanza, refugiándose en el alcohol, las drogas o las mujeres. En muchas ocasiones este estilo de vida y el desapego por el mundo a su alrededor los arrastraba a la muerte o el suicidio. Sin embargo, esta descripción no se aplica únicamente a sus personajes, sino también a los propios escritores, cuyas vidas personales tenían ciertos paralelismos con sus obras.

Sakakibara (2003) en su artículo *Dazai Osamu, Sakaguchi Ango and the Burai School*, indica lo siguiente:

El término *burai*, que generalmente se refiere a conductas que trasgreden las normas sociales, captura la tendencia de estos autores de describir personajes que ignoran abiertamente las convenciones sociales. En privado, estos escritores personificaban la “decadencia” que retrataban en sus obras de ficción. Pasaban el tiempo en bares, tomaban drogas narcóticas y tenían relaciones con camareras a expensas de sus familias. Eran, en todos los sentidos de la palabra, “decadentes” (Sakakibara, 2003, p. 190).

El hecho de que los propios autores representasen personalmente estos principios de rebeldía, decadencia y rechazo de las convenciones sociales contribuyó a acrecentar su popularidad dentro de ciertos círculos, especialmente entre la población joven que había crecido con la guerra. Por otro lado, también los llevó al ostracismo por parte de algunos de sus contemporáneos en el ámbito literario.

Otros rasgos que se tienen en cuenta a la hora de definir a los autores *Buraiha* son sus referentes comunes, mayormente provenientes de la literatura rusa o francesa, aunque con excepciones como Ryūnosuke Akutagawa (1892-1927). También se debe destacar que muchos de estos escritores, a pesar de considerarse marginales, provenían en realidad de familias de clase alta, y se habían trasladado a Tokio para aprovechar las oportunidades que les ofrecía la capital. Por último, aunque algunos de estos autores se habían mostrado anteriormente afines a ideas

marxistas, en la posguerra sus obras carecen de una ideología clara, estando marcadas por un descontento general con la sociedad (Chiappe, 2020).

Todas estas características les convertían en escritores difíciles de clasificar que no lograban encajar realmente dentro de ninguno de los grupos literarios preestablecidos. Es por esta razón por la que, además del *Buraiha*, los críticos a menudo los asocian también con otras corrientes. Una de estas corrientes literarias fue la *Shingesakuha* (新戯作派) o «Nueva gesaku», término acuñado por Sakunosuke Oda haciendo referencia a la literatura *gesaku* (戯作) de la era Tokugawa (1603-1868). Este tipo de literatura, de corte cómico y satírico, era a menudo criticada por su aparente falta de seriedad, estética e intelectualidad. Sus autores experimentaban con escritos ligeros y humorísticos, desviándose del canon literario marcado en ese momento por obras didácticas. Por esta razón, las obras *gesaku* eran consideradas un divertimento banal que no estaba a la altura de compararse con la «verdadera literatura». Sus escritores se convirtieron en un movimiento marginal, pero que a su vez estaba estrechamente relacionado con otras formas de entretenimiento como el *ukiyo-e*. Se pueden observar claras similitudes con la situación de los escritores a los que hoy conocemos como *Buraiha*, razón por la cual también se utiliza esta etiqueta para denominar a Osamu Dazai, Ango Sakaguchi, Sakunosuke Oda y Jun Ishikawa, pero que también incluiría a otros autores como Sei Itō, Jun Takami, Kazuo Dan o Hidemitsu Tanaka. Es importante mencionar que varios de ellos sí se definieron a sí mismos como parte de la *Shingesakuha* (Wolfe, 1990, p. 87).

Por último, aunque en menor medida, algunos críticos también los consideran parte de la cultura *Kasutori* (カストリ文化) y de la literatura *Nikutai* (肉体文学). Como indica Chiappe (2020), la denominación *Kasutori* debe su nombre tanto a un licor de mala calidad como a un género de revistas de entretenimiento baratas. Esta clasificación no es tan útil a la hora de hablar de la obra de estos escritores, sino que más bien los engloba dentro del contexto del Japón de posguerra. Por otro lado, la palabra *Nikutai* hace referencia a los conceptos de «cuerpo» o «carne» y se utiliza para describir a aquellos autores de posguerra que incorporaban estos elementos en sus obras, explorando la idea de dejarse llevar por los deseos carnales. Este término es bastante más acertado a la hora de referirnos a algunos escritores del *Buraiha*, en especial a Ango, cuya producción literaria, como señala Jacobs (2011) en su tesis *Sakaguchi Ango and his flesh literature*, introduce en gran medida estos elementos. Un ejemplo muy claro de ello serían sus relatos *Una mujer y la guerra* (*Sensō to hitori no onna*, 戦争と一人の女, 1946) o *La idiota* (*Hakuchi*, 白痴, 1946) donde une la irracionalidad de la guerra con

representaciones carnales del cuerpo femenino. También explicó su propia visión del *Nikutai* en su ensayo *El cuerpo es en sí mismo pensante* (*Nikutajitai ga shikōsu*, 肉体自体が思考す, 1946) (Díaz, 2021, pp. 14-15).

Por tanto, podemos concluir que el término *Buraiha* es tan solo una de las muchas denominaciones utilizadas para tratar de describir a un grupo de escritores muy diverso y que escapaban de cualquier encasillamiento. A la hora de utilizar esta etiqueta debemos tener siempre en cuenta que hace referencia a una época y un contexto muy concretos, y nunca a la totalidad de la producción literaria de los autores.

### 2.3. AUTORES

Como se ha mencionado anteriormente, no hay una lista clara de miembros del *Buraiha*. Si bien también se suele incluir en esta denominación a Sakunosuke Oda, Jun Ishikawa, Sei Itō, Jun Takami, Kazuo Dan o Hidemitsu Tanaka, entre otros, los dos autores que parecen representar mejor los valores asociados con este grupo son precisamente Osamu Dazai y Ango Sakaguchi.

#### 2.3.1. Osamu Dazai

Osamu Dazai (太宰治), cuyo verdadero nombre era Shūji Tsushima (津島修治), nació el 19 de junio de 1909 en Kanagi, en la prefectura de Aomori. Su padre era uno de los terratenientes más pudientes de la zona y Dazai se crió en una gran casa donde, junto con sus sirvientes, vivían más de treinta personas. Sin embargo, nunca se sintió muy unido a su familia. El delicado estado de salud de su madre hizo que se encargasen de su crianza su tía y una de las criadas. Su padre pasaba la mayor parte del tiempo en Tokio por negocios y Dazai tampoco tenía una estrecha relación con sus siete hermanos, aunque más tarde, durante su época de universidad y tras la muerte de su padre, se mantendría gracias a la manutención de su hermano mayor.

Su carrera literaria comenzó bastante temprano. En su época de instituto ya escribía relatos que publicaba en una revista escolar, destacando *El terrateniente Ichidai* (*Jinushi Ichidai*, 地主一代, 1930) o *Los estudiantes* (*Gakuseigun*, 学生群, 1930). Todos sus escritos giraban en torno a una temática similar: la rebeldía, el desapego hacia su familia y un creciente interés en la democracia, el marxismo y la lucha de clases. Había sido precisamente en el instituto donde había entrado en contacto con estas ideas, que habían llegado a fascinarle pero que, al mismo tiempo, le hacían sentirse consciente de la privilegiada posición de su propia familia, algo que detestaba. En esta época se vio influenciado por las obras de escritores como Ryūnosuke Akutagawa, quien se había convertido en un modelo a seguir para él y cuyo suicidio le impactó

profundamente. En 1929 el propio Dazai trató de suicidarse, aparentemente motivado por la soledad que arrastraba desde su infancia y por el conflicto entre sus nuevos ideales y su posición social. Posteriormente, trataría de acabar con su vida hasta cuatro veces más (Wolfe, 1999, pp. 5-7).

En 1930 ingresó en la Universidad Imperial de Tokio para estudiar literatura francesa. Sin embargo, él mismo admitió que apenas asistía a las clases y tuvo que abandonarla unos años después. Durante su periodo universitario se relacionó con el Partido Comunista, llegando a participar en algunas de sus actividades y siendo detenido en un par de ocasiones por ello, aunque, según confesó posteriormente, nunca llegó a sentirse realmente identificado con los ideales que representaban. Llegó también a cometer un segundo intento de suicidio junto a una camarera que conoció en un bar, hecho que le afectó bastante debido a la muerte de la mujer, y que relató en varias de sus obras, aunque de maneras distintas. Hay que tener en cuenta que, aunque es sencillo encontrar similitudes o paralelismos entre la vida de Dazai y sus escritos, es arriesgado hacer una comparativa total entre realidad y ficción con ellos.

También en 1930 conoció a quien se convertiría en su mentor, el escritor Masuji Ibuse (1898-1993), que le instó a buscar referencias en autores europeos como Pushkin (1799-1837), Dostoievski (1821-1881) o Chéjov (1860-1904). Años después, Ibuse se convertiría en el principal apoyo de Dazai para tratar de lograr el premio Akutagawa con su obra *Flores de la bufonería* (*Dōke no hana*, 道化の華, 1935). A pesar de su insistencia, no consiguió el premio. La razón fue la negativa del escritor Yasunari Kawabata (1899-1972), miembro del jurado, que consideraba que la mala vida que llevaba Dazai empañaba sus escritos.

Hacia el final de su etapa universitaria, Dazai llegó a considerar de nuevo el suicidio. Subsistía gracias al dinero que le enviaba su hermano, que se gastaba rápidamente en bares, y vivía junto a Hatsuyo Koyama, una anterior aprendiz de geisha, en una relación que su familia no aprobaba. Sabiendo que no iba a terminar sus estudios y considerándose una vergüenza para su familia, comenzó a escribir una serie de relatos autobiográficos a los que tituló *Recuerdos* (*Omoide*, 思い出, 1932), que pretendía que sirviesen como carta de suicidio. Como explica O'Brian (1969), a medida que los escribía, sintió un nuevo impulso hacia la literatura y desechó la idea de acabar con su vida:

Pero, habiendo terminado *Omoide*, no estaba dispuesto a abandonar. Sintiendo que se había dejado algo sin contar, probó con otra historia, y luego con otra, nunca satisfecho con el

resultado. Dazai explicó esta repentina compulsión, “Un demonio le estaba devorando”, obligándole a escribir (O’Brian, 1969, p. 35).

En 1936 publicó *Los últimos años* (*Bannen*, 晩年, 1936), una colección de relatos semiautobiográficos que había acumulado en los últimos tres años, en la que incluyó *Recuerdos*. Anteriormente ya había publicado varios relatos y tomado parte en algunas revistas literarias como *La flor azul* (*Aoi hana*, 青い花) o *La gallinula* (*Ban*, 鶺鴒) pero la publicación de *Los últimos años* supuso un verdadero aumento en su popularidad y su nombre comenzó a hacerse conocido en el panorama literario. Al mismo tiempo, su vida personal iba en declive. Tras un periodo enfermo de tuberculosis desarrolló una fuerte adicción a los narcóticos y sus amigos tuvieron que engañarle para internarle en un hospital mental. Durante su estancia allí escribió *Human Lost*, ambientado precisamente en un psiquiátrico. Su salida no supuso una gran mejoría pues, tras descubrir que Hatsuyo le había sido infiel, ambos trataron de suicidarse juntos, aunque fallaron y decidieron acabar con su relación. Tras esto, gozó de una época relativamente tranquila. Su mentor, Ibuse, le presentó a una profesora con la que acabó contrayendo matrimonio en 1939 y su salud mental vio una notable mejoría. En el ámbito literario, aprovechó para explorar diversos géneros, inspirándose esta vez en obras occidentales. Entre sus obras de este periodo destacan *Corre, Melos* (*Hashire merosu*, 走れメロス, 1940) o *El nuevo Hamlet* (*Shin hamuretto*, 新ハムレット, 1941), entre otras.

Con el estallido de la guerra su vida volvió a dar un vuelco. Debido a su delicada salud no fue considerado adecuado para ser llamado a filas así que pasó el conflicto escribiendo y trasladándose de ciudad en varias ocasiones para escapar de los bombardeos. Además de continuar con obras de corte semiautobiográfico como *Tsugaru* (*Tsugaru*, 津軽, 1944), sobre su tierra natal, también versionó algunos relatos populares japoneses, entre los que destacan sus *Cuentos de cabecera* (*Otogizhōshi*, 御伽草紙, 1945). Como la mayoría de los escritores de la época, sufrió la censura por parte del régimen imperialista y tuvo que reescribir o atrasar la publicación de algunos de sus escritos.

A pesar de su variada producción, son sus obras de posguerra, como *La esposa de Villon* (*Biyon no tsuma*, ヴィヨンの妻, 1947), *El ocaso, Indigno de ser humano* (*Ningen shikkaku*, 人間失格, 1948) o la inacabada *Adiós* (*Guddobai*, グッドバイ, 1948), las que gozan de mayor reconocimiento. En todas ellas podemos encontrar esa visión decadente de Dazai que se asocia directamente con el *Buraiha*. Finalmente, Dazai murió en Tokio el 13 de junio de 1948 tras cometer un doble suicidio con una amante en el río Tamagawa.

### 2.3.2. Ango Sakaguchi

Ango Sakaguchi (坂口安吾) nació el 20 de octubre de 1906 en Niigata. Su nombre de nacimiento era en realidad Heigo Sakaguchi (坂口炳五) pero durante toda su carrera literaria utilizó el apodo Ango, que recibió cuando estaba en la escuela. Al igual que Dazai, Ango provenía de una numerosa familia de clase alta y tampoco tuvo una buena relación con sus progenitores. Los Sakaguchi habían gozado de una privilegiada situación económica durante generaciones, pero, para cuando nació Ango, se encontraban cada vez más endeudados. Su padre apenas le prestaba atención, centrado en forjarse una carrera en la política, y su madre, cuya salud mental iba en detrimento, parecía odiarle. En este ambiente, Ango desarrolló una actitud rebelde, a menudo faltando a clase y metiéndose en peleas, hasta tal punto que llegó a ser expulsado del colegio en Niigata.

Su madre acabó enviándole a estudiar a Tokio donde desarrolló un creciente interés por el budismo y por la literatura, interesándose por escritores como Jun'ichirō Tanizaki (1886-1965), Akutagawa o Chéjov. Tras algunos intentos sin éxito de ganar concursos literarios, decidió estudiar Filosofía India en la Universidad de Tōyō con la idea de convertirse en monje budista, además de aprender francés para poder leer obras europeas. Sus estrictos métodos de estudio, mediante los cuales apenas dormía cuatro horas al día, acabaron pasando gran factura a su salud, pero, a pesar de todo, logró graduarse. Tras ello comenzó a publicar relatos y traducciones en algunas revistas literarias como *Palabras* (*Kotoba*, 言葉), revista que fundó con algunos de sus conocidos, o *El caballo azul* (*Aoi Uma*, 青い馬). Respecto a esta época, como señala Keene (1984), Ango trató de evitar en todo lo posible que sus escritos se viesen claramente influenciados por otros escritores japoneses u occidentales, ya que no quería comenzar su carrera literaria siendo comparado con autores ya existentes. Sin embargo, aunque sus primeros relatos fueron elogiados y se esperaba mucho de él, su obra pasó más bien desapercibida hasta la llegada de la guerra, debido a que la vida personal de Ango también pasaba por un mal momento (p. 1067).

Decidió permanecer en Tokio a pesar de los bombardeos porque quería experimentar de primera mano la crudeza de la guerra. Durante el conflicto escribió ensayos y relatos en torno al conflicto bélico, como *Perlas* (*Shinju*, 真珠, 1941), relato basado en el ataque a Pearl Harbor o *La idiota*, donde un hombre y una mujer huyen de los bombardeos. A pesar de su éxito, fueron sus ensayos de posguerra, especialmente *Sobre la decadencia*, los que consolidaron a Ango como escritor y crítico.

En los años posteriores publicó relatos como *En el bosque, bajo los cerezos en flor* (*Sakura no mori no mankai no shita*, 桜の森の満開の下, 1947), donde incluía elementos fantásticos inspirados en el folclore japonés, y continuó escribiendo crítica y ensayos junto a algunas novelas históricas.

En sus últimos años su salud tanto física como mental se había deteriorado bastante. En 1949 fue internado en un hospital mental debido a su fuerte drogadicción y acabó muriendo en 1955, ya apartado de la esfera pública. No fue hasta un par de décadas después de su muerte cuando sus obras, y en especial sus ensayos, dieron un salto de popularidad y la figura de Ango volvió a ser reconocida.

### **3. MARCO TEÓRICO: SOBRE LA DECADENCIA**

En 1946 Ango Sakaguchi publicó su ensayo *Sobre la decadencia*, que completaría después ese mismo año con *Más sobre la decadencia* (*Zoku darakuron*, 続墮落論, 1946). El público de la época, especialmente aquellos que habían comenzado a abrazar los nuevos ideales de libertad e individualismo de la posguerra, encontraron en las ideas de Ango un impulso hacia la búsqueda de esa misma libertad, así como una nueva visión mediante la cual comprender y aceptar mejor la situación de Japón tras la derrota. El crítico Takeo Okuno (1926-1997) describió el impacto de esta obra de la siguiente manera:

[Sobre la decadencia] me liberó de un golpe de la ética, ideología y tabús de la época de guerra que me habían tenido apresado hasta ese momento. [...] La proclamación imperial del 15 de agosto declaró el final de la guerra en un sentido político, pero para mí fue *Sobre la decadencia* de Ango lo que declaró el final espiritual de la guerra (Okuno, 1972, citado por Dorsey, 2001, p. 358).

Ikoma (1979) señala que el objetivo de Ango al escribir estos ensayos, según relató al escritor Kazuo Ozaki (1899-1983) en 1947, era alentar a sus lectores a retornar a su verdadera naturaleza, es decir, comprender y establecer su propia individualidad. Para ello, utiliza el concepto de «decadencia» (p. 109). Por su parte, Jacobs (2008) explica que la palabra japonesa 墮落 (decadencia) hace referencia a perder el sentido de la ética o corromperse en términos morales. Sin embargo, el significado propio que le da Ango tiene relación con seguir nuestros propios impulsos o deseos, abandonando las ataduras impuestas que nos lo impiden (p. 32). Para Ango, caer en esta decadencia es la única manera en la que se logra descubrir nuestra verdadera naturaleza y alcanzar la liberación. A lo largo del ensayo, como se verá más adelante, Ango aplica esta idea tanto en un sentido individual como al conjunto de Japón como país.

Para explicar esta visión Ango reflexiona sobre los valores tradicionales de Japón y relata algunas de sus propias vivencias personales, contrastando la moral y la sociedad de la época de guerra con la situación en la que se encuentra el país tras la rendición. Según él, el Japón de posguerra está sumido en una decadencia que, lejos de ser algo negativo, representa en realidad la verdadera naturaleza humana, y es indispensable para lograr el cambio que debe afrontar el país para sobreponerse y avanzar.

Dentro de su discurso podemos encontrar ciertos puntos clave que nos permiten comprender mejor este cambio en la sociedad japonesa de posguerra, que servirán posteriormente como el marco teórico sobre el que analizar *El ocaso*.

### 3.1. EL BUSHIDŌ Y EL SISTEMA IMPERIAL

Ango utiliza principalmente dos conceptos a la hora de analizar la moral sobre la que se cimentaba el Japón de preguerra: el *bushidō* y el sistema imperial.

El *bushidō* es el código de honor o filosofía de corte militar que regía la mentalidad de los samuráis, y que se consideraba un símbolo de la virtud tradicional del país (Kerber et al. 2011, p. 184-185). Sin embargo, Ango considera que, en realidad, servía como una forma de control y limitaba a los japoneses, ya que sus ideales de honor, valentía y lealtad habían llegado a utilizarse para convencerlos de que ir a la guerra era su deber.

Ango llega a establecer una similitud entre las leyes del *bushidō*, que obligaban a los samuráis del pasado a sacrificarlo todo hasta cumplir con una venganza, y las prohibiciones por parte del gobierno durante la guerra: «De la misma manera que los políticos militares prohíben hoy escribir romances de viudas, los antiguos samuráis tenían la necesidad de reprimir sus debilidades o las de sus subordinados a través del *bushidō*» (Sakaguchi, 2020, p. 76).

Entre las prohibiciones impuestas por el gobierno japonés, a las que se refiere como «inhumanas y que van en contra de la naturaleza del hombre» (Sakaguchi, 2020, p. 81), Ango menciona el precepto de «esposa fiel no conocerá segundo marido». La prohibición de no permitir a los autores escribir romances de viudas iba también encaminada a evitar tentarlas de conocer a otros hombres. Se consideraba que, aunque sus maridos falleciesen en el frente, ellas debían preservar su pureza manteniendo el luto. Si bien Ango no profundiza en la situación de la mujer durante la guerra, estos ejemplos nos muestran cómo las normas de la antigua moral se les continuaban imponiendo incluso a principios de la posguerra.

Posteriormente, Ango reflexiona sobre el sistema imperial, algo que hasta la rendición había sido considerado un tema tabú. En contra de la visión divina que situaba al emperador al mismo nivel que un Dios, él habla del sistema imperial en términos puramente políticos. Dorsey (2001) señala el riesgo que habrían supuesto estas ideas para Ango de haberlas hecho públicas unos años antes, usando como ejemplo al jurista Tatsukichi Minobe (1873-1948), quien había sido condenado en 1935 por defender también que el emperador era simplemente un órgano de estado (p.376).

Según Ango, el emperador había continuado existiendo únicamente por su utilidad política, pues era necesario que existiese una figura de poder para asegurar la prosperidad del país. Había servido, por tanto, como un medio a través del cual, históricamente, los gobernantes habían conseguido imponer las leyes a los ciudadanos. Lo compara con otras corrientes como el confucianismo o el budismo, que continuaban vigentes solo porque no había aparecido otro sistema que las reemplazase. Esta imagen del sistema imperial como necesario, pero en cierta manera reemplazable, suponía algo realmente revolucionario incluso dentro del ambiente progresista de la posguerra. Al igual que el sistema imperial, el *bushidō* y las normas y valores asociados a él habían acompañado tradicionalmente a la historia de Japón hasta el momento de la derrota, y Ango los considera en cierta manera culpables de la situación actual.<sup>1</sup>

Posteriormente, en *Más sobre la decadencia*, ante la pregunta de si esos mismos valores, que se estaban perdiendo, deberían ser restablecidos tras la guerra, proclama lo siguiente: «Tras la derrota se dice que la moral del pueblo ha degenerado. ¿Sería deseable entonces reestablecer la “sana” moral de preguerra y celebrarla? Yo creo que de ninguna manera» (Sakaguchi, 2020, p. 93).

Por tanto, esa mentalidad y valores relacionados con el *bushidō* y el Japón tradicional son lo que Ango denomina como «sana moral» y a lo largo de *Sobre la decadencia* los relaciona con una cierta represión de libertades. Para él, la vuelta a los sistemas tradicionales no es la solución y tanto Japón como los propios japoneses deben despojarse de esas antiguas convenciones y afrontar la derrota desde otra perspectiva.

---

<sup>1</sup> Ango también había reflexionado anteriormente, en su ensayo de 1942, *Mi visión de la cultura japonesa* (*Nihon bunka shikan*, 日本文化私観), sobre qué era realmente la cultura tradicional japonesa y «lo japonés».

### 3.2. EL CAMBIO TRAS LA GUERRA

*Sobre la decadencia* comienza con la frase «En medio año la sociedad ha cambiado» (Sakaguchi, 2020, p. 73). Para ejemplificarlo, Ango intercala una serie de estrofas que fueron utilizadas como propaganda durante la guerra, representando el Japón antiguo que ha quedado atrás, con varias observaciones sobre la situación de la sociedad de posguerra, que evidencian el cambio que está produciéndose. Primero menciona a las mujeres que encuentran un nuevo amor tras la muerte de sus esposos en el frente, oponiéndose a esa vieja moral que les exigía guardar el luto y, por otro lado, habla también de los propios soldados.

Muchos de los japoneses que habían acudido a la guerra lo habían hecho alentados por aquellos valores que exaltaban tanto al país como al emperador al que rendían culto. Ango reflexiona sobre cómo, aun si deseaban que la guerra acabase, probablemente habrían continuado peleando si no se hubiese proclamado la rendición, ya que la moral que se les había inculcado les obligaba a obedecer y servir a su país aun si eso los llevaba a la muerte. Ikoma (1979) explica cómo, tras la derrota, estos mismos soldados habían vuelto a Japón sin ninguna ilusión, cuestionándose esos mismos valores que les habían empujado al frente. Quienes habían estado dispuestos a dar su vida por su nación y esperaban volver a su país como héroes, se veían en realidad obligados a comerciar ilegalmente en el mercado negro para sobrevivir. Además de su precaria situación, también habían perdido la fe en sus gobernantes y tenían la sensación de que todo aquello en lo que siempre habían creído era falso (pp.100-101).

Por otro lado, en contraposición con la época de guerra, el cese de las prohibiciones había hecho aún más evidente la manera en la que la libertad de los japoneses había sido coartada en el pasado: «Tras la guerra se nos concedieron todas las libertades. Es en esta situación cuando uno se da cuenta de sus inexplicables limitaciones y su falta de libertad» (Sakaguchi, 2020, p. 90).

Sin embargo, aunque a simple vista la sociedad japonesa de posguerra parecía completamente distinta, Ango considera que, en realidad, este cambio ha sido únicamente superficial. La derrota de Japón y la consecuente desmitificación de su emperador habían hecho desaparecer una ilusión que tenía cegados a los japoneses. Les había hecho darse cuenta de sus limitaciones y restricciones, lo que les permitía dar un primer paso para librarse de ellas y gozar de mayores libertades, pero, en el fondo, Ango cree que las propias personas no habían cambiado. Simplemente estaban mostrando por fin cómo eran realmente.

### 3.3 LA NATURALEZA HUMANA Y LA NECESIDAD DE DECAER

Ango considera la destrucción que trajo consigo la guerra y la posterior derrota de Japón como desencadenantes de que los japoneses estén mostrando su verdadera naturaleza humana. A través de sus vivencias personales durante los bombardeos de Tokio, explica que en los momentos más crudos del conflicto encontraba una extraña belleza en la imagen de los japoneses sobreponiéndose a la adversidad y luchando por sobrevivir, e incluso parecía que, cuanto peor se ponían las cosas, albergaban una mayor esperanza y sueños de futuro. Sin embargo, esta euforia que les envolvía a pesar del desastre era en realidad algo frágil y efímero. Al terminar la guerra, una vez el peligro ha pasado, tan solo queda una sociedad en ruinas que puede parecer decadente en comparación, pero, para Ango, esta difícil situación es precisamente la que muestra una visión real de los seres humanos.

Esta decadencia en la que se habían sumido los japoneses debido a la destrucción del país a su vez implicaba que estuviesen dejando atrás los ideales y la antigua moral, lo que les permitía perseguir sus deseos y ser capaces de buscar una libertad de la que antes carecían. Es decir, era lo que les estaba permitiendo avanzar (Jacobs, 2008, p. 45).

Podría parecer entonces que la derrota era lo que había ocasionado directamente que los japoneses cayesen en esta decadencia. Sin embargo, Ango argumenta que, de igual manera que lo que había cambiado en la sociedad era únicamente algo superficial, los seres humanos habrían estado igualmente destinados a decaer en algún momento, ya que es algo inherente a su propia naturaleza: «[El ser humano] No decae porque se haya perdido la guerra. Decae porque es humano, decae simplemente porque está vivo. [...] De igual modo, es necesario que caiga Japón. Uno solo podrá descubrirse y salvarse a sí mismo cayendo por completo» (Sakaguchi, 2020, p. 91).

Ango considera que la única manera de salvarse o liberarse de las opresiones pasa inevitablemente por esa caída en la decadencia. Además, hace un símil entre el ser humano y el conjunto de Japón como país. De esta manera compara la verdadera naturaleza del ser humano, alcanzada únicamente cuando se cae en decadencia, con el verdadero Japón, que solo podría lograr renacer y avanzar tras experimentar la derrota. Esta caída en ambos sentidos implica escapar de los constructos impuestos, ya sean sociales o intelectuales, que consisten en un engaño. Dorsey (2001) señala que, para los japoneses, este pensamiento resultaba tranquilizador, pues convertía una situación trágica y desoladora en algo positivo. La derrota no era el final del país, sino que era el punto de inicio desde el cual podían ahora perseguir el

progreso y la salvación. Les otorgaba una nueva esperanza en un momento donde creían que todo estaba perdido (pp. 377-378).

Por otro lado, Ango reconoce que las personas que logran alcanzar esa decadencia viven en un estado marginal, pues durante esa caída se han despojado a su vez de sus obligaciones y roles sociales.

La decadencia en sí es aburrida y perversa, pero una de sus características es la soledad, fuertemente arraigada en la solemne realidad humana. La decadencia es siempre solitaria, es abrazar un destino en el que solo es posible apoyarse en uno mismo, pues los demás, incluso nuestros padres, nos abandonarán (Sakaguchi, 2020, p. 105).

Según Masao Miyoshi (1928-2009), citado por Shields (2011), la manera de salvación que propone Ango implica que debe aceptarse la decadencia con todo lo que ello conlleva, incluso las partes más vulgares o degradantes, que serían normalmente rechazadas por la sociedad. Lograrlo liberará a la persona de sus ataduras e incluso de las preocupaciones de las clases sociales (p. 233).

Como conclusión, se podrían resumir las ideas principales de *Sobre la decadencia* con el siguiente fragmento: «Japón ha perdido, el bushido ha caducado y el ser humano ha nacido por primera vez en el seno real de la decadencia. ¡Vive y decae!, porque aparte de este obvio procedimiento no existe un atajo práctico para salvar al hombre» (Sakaguchi, 2020, p. 88).

Los sistemas tradicionales y la ideología de la época de guerra habían llevado a Japón al conflicto. Este conflicto no había cambiado la naturaleza de los seres humanos, pero al obligarles a enfrentarse a la destrucción y a la lucha por sobrevivir les había permitido caer en decadencia. Aceptar lo que esta decadencia supone y ser capaz de dejar atrás los ideales, imposiciones y convenciones del pasado es necesario, además de ser también la única forma de adaptarse al cambio que se está produciendo y lograr avanzar.

#### **4. ANÁLISIS DE *EL OCASO***

Desde julio hasta octubre de 1947, Osamu Dazai escribió su novela *El ocaso* de manera mensual en el periódico *Shinchō* (新潮), y posteriormente se publicó completa a finales de ese mismo año. La novela fue bien recibida por el público de posguerra, pues consideraban que retrataba muy bien la complicada situación que vivía la aristocracia en aquella época. Su éxito fue tal

que se llegó a popularizar el uso de la palabra *shayōzoku* (斜陽族), en referencia al título de la novela, con el significado de «aristocracia en declive o empobrecida» (O'Brian, 1969, p. 148).

La obra, que se sitúa temporalmente menos de un año después de la rendición, está narrada en primera persona por la protagonista, Kazuko, hija de una familia aristócrata japonesa. Tras haber perdido sus privilegios y haberse arruinado económicamente, su madre y ella se ven obligadas a vender su antigua casa en Tokio y trasladarse a una mucho más modesta en el campo. Aunque Kazuko se esfuerza por adaptarse a la nueva situación, su madre cae enferma poco después de mudarse y no da signos de mejoría. Con la llegada de su hermano Naoji, que vuelve de la guerra descontento y arrastrando fuertes adicciones, la situación empeora. Kazuko empieza a sentir el deseo de buscar un cambio, lo que ella denomina su propia revolución, y acude al señor Uehara, un escritor con mala fama conocido de Naoji. En una serie de cartas a las que no recibe respuesta, le insiste en que quiere tener un hijo suyo, algo que para ella supone una forma de rebelión moral. Tras la muerte de su madre decide ir a visitar a Uehara y, esa misma noche, aprovechando que su hermana no está en casa, Naoji se suicida dejando una nota en la que explica su conflicto moral. Un mes después, Kazuko, embarazada de Uehara, le escribe una última carta de despedida en la que se muestra satisfecha por haber podido llevar a cabo su revolución y se prepara para afrontar el futuro que les espera a ella y a su hijo.

*El ocaso* está inspirada en *El jardín de los cerezos*, obra de teatro del dramaturgo ruso Antón Chéjov (1860-1904) que aparece directamente mencionada dentro de la novela. De igual manera que la familia de Kazuko, los protagonistas de *El jardín de los cerezos* son una familia aristócrata que se enfrenta al conflicto de tener que vender y abandonar su hogar tras haberse arruinado. Mientras que la obra de Chéjov nos muestra el declive de la aristocracia rusa en el siglo XIX debido a los cambios en la estructura de clases tras la abolición de la servidumbre, Dazai plasma en *El ocaso* el declive de la aristocracia japonesa tras la Segunda Guerra Mundial.

Por otro lado, se considera que *El ocaso* también está basado en el diario de una de las amantes de Dazai, una mujer llamada Ōta Shizuko con la que, al igual que la protagonista de la novela, se cree que tuvo un hijo. Aparentemente, a partir de los hechos reales que narraba ese diario, Dazai obtuvo la inspiración para ciertas escenas que aparecen en la novela, así como algunos aspectos de la relación de Kazuko con su madre, incluyendo la enfermedad que esta contrae y su posterior muerte (Keene, 1984, p. 1061).

A la hora de estudiar esta obra es muy común encontrarse con análisis enfocados en la búsqueda de similitudes entre el propio Dazai y sus personajes, tratando de otorgar a *El ocaso*, al igual

que a otra gran parte de sus obras, un carácter autobiográfico. La mayoría de los críticos coinciden en esta idea, pero, como indica Cox (2012), es importante notar que en *El ocaso* no hay un personaje específico al que se pueda identificar con el autor, sino que los rasgos que se suelen asociar con él estarían divididos entre los cuatro personajes principales de una manera más difusa. Además, el personaje de Kazuko está construido de una manera completamente distinta al resto de protagonistas femeninas de Dazai y su desarrollo en la trama es mayor (pp. 57-58).

Para el análisis a continuación no voy a centrarme en ese aspecto autobiográfico de los personajes, sino en cómo, a lo largo de *El ocaso*, Dazai es capaz de mostrarnos un reflejo de la situación de Japón en la posguerra y esa misma necesidad de cambio de la que hablaba Ango Sakaguchi en sus ensayos. Esto lo consigue precisamente a través de los cuatro personajes principales de la novela, cada uno de los cuales muestra un tipo de conflicto distinto, que se asocia con el estancamiento en el Japón tradicional que ha quedado atrás, o bien con la aceptación y avance hacia un nuevo Japón.

#### 4.1. LA MADRE: EL JAPÓN TRADICIONAL

Desde el comienzo de la novela se establece una fuerte relación entre el personaje de la madre y la tradición. Los contrastes entre ella y Kazuko, quien como se verá posteriormente representa el cambio y el nuevo Japón, son constantes. Naoji, en una conversación con su hermana, define sus diferencias de esta manera:

Hay personas que no tienen ningún título pero llevan la nobleza en la sangre y son verdaderos aristócratas, y luego estamos las personas como tú y como yo, que tenemos más cosas en común con la gente corriente que con la nobleza pese a nuestro linaje. [...] La única aristócrata de verdad que hay en nuestra familia es mamá. Ella sí que es auténtica, y los demás no le llegamos ni a la suela del zapato (Dazai, 2017, p. 7).

Como señala Sakakibara (1999), esta clara distinción de la madre como verdadera aristócrata mientras que Kazuko y Naoji son de alguna manera inferiores, sienta las bases del proceso de cambio que va a experimentar la protagonista a lo largo de la obra (pp. 43-44). Kazuko asocia constantemente a su madre con una imagen auténtica y de clase alta, y ve todo su comportamiento, incluso en situaciones tan cotidianas como son el tomar la comida o hacer sus necesidades, como algo grácil y cargado de encanto. A medida que Kazuko se va diferenciando de su madre, se va también desprendiendo de sus concepciones sobre el estatus y la clase social, buscando una nueva identidad.

Podemos encontrar cierta similitud entre la idealización que tienen Kazuko y Naoji de su madre, situándola como alguien superior a ellos, con la percepción que los japoneses tenían en cuanto al carácter divino del emperador. Igual que la presencia de la madre en *El ocaso* supone para Kazuko cierta represión, Ango señalaba que la visión del emperador como un ser divino suponía una forma de coacción y de control:

Autoproclamarse divino y exigirle al pueblo reverencia absoluta es inviable. Sin embargo, sí es posible someter al pueblo persuadiéndolo del carácter divino del emperador postrándose ellos mismos ante él. Respaldando al emperador *motu proprio* y arrodillándose ante él, coaccionaban al pueblo a honrarlo haciendo lo mismo, y se valían de ello para gobernar (Sakaguchi, 2020, p. 100).

La madre es además el personaje al que más afecta la pérdida de privilegios tras la guerra, aunque, al mismo tiempo, en todo momento mantiene una actitud conservadora. Un ejemplo de ello es que, siendo viuda y estando su hijo en el frente, decide dejar todas las decisiones económicas en manos del hombre más cercano a la familia, el tío Wada. Cuando este les indica que, debido a su precaria situación, deberían vender la casa y mudarse a una villa en Izu, ella acepta con naturalidad, mientras que Kazuko en un primer momento protesta.

En realidad, vender la casa supone una gran tristeza a la madre, pues representa para ella abandonar toda su vida anterior. Tanto es así que, desde el momento en que comienzan la mudanza, empieza a encontrarse mal y cae enferma en el mismo momento en el que llegan al que será su nuevo hogar. A medida que pasa el tiempo en esa casa, lo que en un primer momento parecía una enfermedad leve aumenta de gravedad y, a su vez, se pone de manifiesto su gran incapacidad de adaptarse a la nueva situación.

Podemos ver este hecho especialmente al comienzo del segundo capítulo, cuando Kazuko relata con horror cómo provocó por accidente un incendio. Debido a ello, se ve obligada a ofrecer sus disculpas personalmente a todos sus vecinos, algunos de los cuales le reprochan su falta de cuidado, asociándolo con el hecho de que sean aristócratas:

No sé qué clase de aristócratas son ustedes, pero llevan tiempo jugando a las casitas y eso me preocupa. Parecen dos niñas pequeñas. Lo que me sorprende es que no haya habido ningún incendio hasta ahora. Tengan más cuidado, por favor. Si anoche se hubiera levantado viento, habría ardido el pueblo entero (Dazai, 2017, p. 32).

Mientras que la madre trata de consolarla y restarle importancia, para Kazuko ese incidente marca un antes y un después. Deja las labores que solía practicar con su madre, como sentarse

a tejer, y comienza a plantar un huerto y a realizar trabajo físico en el campo. Cada vez se siente más alejada de su estatus de aristócrata y se considera más cerca de una chica de campo. Es especialmente interesante cuando menciona que su madre en cierto momento trata de ayudarla con el huerto, pero no tiene fuerza suficiente para ello.

Sakakibara (1999) indica que este hecho sirve para contrastar aún más el comportamiento aristócrata de la madre, que se desmaya al ver el fuego y espera en su habitación mientras su hija se encarga de todas las tareas, con el de Kazuko, que empieza a desprenderse de su clase social. A su vez, Sakakibara considera que se pretende demostrar cómo un verdadero aristócrata, la madre, jamás podría convertirse en una persona de campo. Es decir, en el momento en que la aristocracia y el Japón tradicional están decayendo, la madre es incapaz de adaptarse a los cambios que están ocurriendo en el país y carece por naturaleza de lo necesario para avanzar (pp. 49-50).

De la misma manera, Ango señalaba que Japón no podría jamás alcanzar su mayor esplendor mientras continuase sujeto al sistema imperial y a los antiguos valores asociados al pensamiento japonés:

Mientras perdure el sistema imperial y estos artificios históricos sigan funcionando aferrados al pensamiento japonés, no se puede esperar que florezca en Japón una humanidad cabal. La cabal luz humana seguirá apagada para siempre y jamás llegarán a Japón la felicidad ni el sufrimiento auténticos, en definitiva, la forma plena y verdadera del ser humano (Sakaguchi, 2020, p. 104).

Por otra parte, otra señal de la relación entre la madre y el Japón tradicional es su asociación con el sol, símbolo que representa tradicionalmente a Japón, la diosa Amaterasu y la familia imperial. Ramírez (2021) señala que la imagen del sol aparece continuamente acompañando a las descripciones que se hacen sobre la madre en la novela, y este sol va decayendo en intensidad a medida que el estado de la madre empeora. Así, al principio de la novela se menciona cómo su figura es bañada por el sol de la mañana, posteriormente se la describe junto al sol poniente y, por último, cuando está a punto de morir, la madre busca únicamente la oscuridad, yaciendo en una habitación en penumbras y pidiendo a Kazuko que no encienda la luz (pp. 44-45). El propio título del libro, *El ocaso* (también traducido como *El sol que declina* o *El declive*), puede referirse tanto al declive de la familia protagonista como al del propio país y, del mismo modo, al asociar el símbolo del sol con la madre enferma, Dazai parece querer realizar un símil con un Japón tradicional moribundo.

Finalmente, encontramos también una escena en la que se menciona al emperador, reforzando esta asociación con la tradición. El día antes de morir, la madre le pide a Kazuko que le muestre una fotografía del emperador que ha aparecido en el periódico. En esta escena se pone de manifiesto de nuevo el contraste entre las dos mujeres: mientras que la madre le ve envejecido y siente ganas de llorar, Kazuko cree que en realidad debe sentirse muy feliz porque considera que, al haber perdido la guerra y, por tanto, haber perdido parte de sus obligaciones, debe sentirse liberado. Es decir, para la madre la pérdida del Japón tradicional es motivo de tristeza, pero para Kazuko simboliza la libertad.

Al hablar de la situación posterior a la guerra, Ango muestra una opinión bastante similar a la de Kazuko, señalando que el final del conflicto y el abandono de los valores tradicionales había supuesto para los japoneses una concesión de libertades: «Tras la guerra se nos concedieron todas las libertades. Es en esta situación cuando uno se da cuenta de sus inexplicables limitaciones y su falta de libertad» (Sakaguchi, 2020, p. 90).

Como conclusión, el personaje de la madre tiene una relación clara con los valores y símbolos del Japón tradicional, y la manera en la que se la representa, cayendo en la enfermedad, siendo incapaz de adaptarse a los cambios que el final de la guerra ha supuesto para ella y finalmente falleciendo, se asocia con cómo ese Japón tradicional y la antigua moral están en declive en la posguerra y acabarán desapareciendo. Si pensamos en ello según las ideas de Ango, podemos considerar que la madre en *El ocaso* representa aquello que no tiene cabida en el nuevo Japón y que debe dejarse atrás para poder avanzar, algo que ocurre cuando ella muere. Posteriormente, se verá cómo la muerte de la madre supone para Kazuko la ruptura con esos antiguos valores que la impedían buscar su propia liberación.

#### 4.2. NAOJI: LA CLASE SOCIAL Y LA GUERRA

La llegada de Naoji supone un vuelco para la vida de Kazuko y su madre. Tras la guerra, es evidente que el estado de salud del hermano se ha deteriorado y ha vuelto a caer en antiguas adicciones. Sin embargo, cuando le preguntan sobre el tema, se niega a responder y únicamente podemos descubrir sus pensamientos al respecto cuando Kazuko encuentra su diario y lo lee:

¿La ideología? Mentira. ¿Los principios? Mentira. ¿Los ideales? Mentira. ¿El orden? Mentira.  
¿La sinceridad, la verdad, la pureza? Todo mentira (Dazai, 2017, p. 56).

La guerra. La guerra de Japón es pura desesperación. No quiero morir involucrado en esta desesperación. Prefiero morir por mi propia mano. Cuando alguien miente, siempre está serio. Y los líderes de hoy en día están tan serios... (Dazai, 2017, p. 60).

Ango hace una reflexión similar a la de Naoji cuando habla del sentimiento conjunto de los japoneses ante la guerra, e incluso repite también constantemente las palabras «mentira» o «engaño». Además, al igual que Naoji oculta esos pensamientos en su diario, utilizando un tono personal y confesional, en lugar de expresarlos en voz alta, Ango señala que los japoneses no podían manifestar abiertamente su rechazo al conflicto, aunque este fuese un sentimiento mayoritario entre la población:

«Soportad lo insoportable, sufrid lo insufrible y cumplid mis órdenes». Entonces el pueblo lloró y se rindió dispuesto a soportar lo insoportable porque era mandato de Su Majestad. ¡Mentira! ¡Mentira! ¡Mentira! ¿Acaso nosotros, el pueblo, no deseábamos con toda el alma el fin de la guerra? [...] Aunque ansiábamos el fin de la guerra, no podíamos manifestarlo. En cambio, se nos decía que era por «causas justificadas», que eran órdenes del emperador y que soportáramos lo insoportable. ¿Qué clase de mecanismo es este? ¿No será un gran engaño histórico, miserable y vergonzoso? (Sakaguchi, 2020, p. 102).

Igual que les había ocurrido a otros muchos soldados, Naoji vuelve a casa habiendo perdido por completo la confianza en los ideales, los principios y los gobernantes del país, y se plantea que todo aquello que se le había inculcado es una mentira. Esto le hace sumirse en un profundo conflicto interno en el que destaca como eje central la cuestión de la clase social.

Desde la primera aparición de Naoji en la novela, cuando declara que su madre es la única aristócrata verdadera de la familia, su discurso se fundamenta en la crisis de identidad que le ocasiona su incapacidad de identificarse con su clase social. En su carta de suicidio confiesa que desde pequeño ha sentido que sus compañeros de clase social más baja eran distintos y, de alguna manera, más fuertes que él, por lo que se ha esforzado siempre en esconder su origen aristócrata para encajar.

Lee (2019) señala que, para sobrevivir e incorporarse a la nueva sociedad de Japón, Naoji debe rebelarse contra todo aquello que le relaciona con la aristocracia en declive y lo hace adoptando la máscara del libertino (無頼) que asociamos con el *Buraiha* (pp. 112-113). Lo que hace, entre otras cosas, es relacionarse con Uehara, un escritor al que admira e imita y que, como se verá posteriormente, muestra grandes similitudes con la idea de decadencia de Ango y con el propio *Buraiha*.

Sin embargo, la imagen que Naoji ha tratado de crear es falsa y no llega nunca a poder liberarse por completo de sus comportamientos y pensamientos asociados a la aristocracia y a la antigua moral. Un ejemplo de ello es, al igual que le ocurre a su madre, su incapacidad de adaptarse a

los cambios. Tras haber perdido sus privilegios, se ve obligado a buscar una manera de ganarse la vida y sustentar a la familia, pero no sabe cómo hacerlo. Además, su visión hacia su hermana está marcada por la antigua moral: cuando Kazuko señala que tiene planes de futuro tras la muerte de su madre, Naoji asume que se trata de un matrimonio que la mantenga, y se burla ante la idea de verla convertida en una mujer trabajadora.

Ango explica que para poder alcanzar realmente la decadencia es necesario abandonar completamente las ataduras del Japón tradicional y dejar atrás las falsas apariencias, como la que trata de adoptar Naoji, para empezar de nuevo. Si no se consigue esto, se seguirá estando atrapado en todas esas mentiras que impiden al ser humano avanzar, y es justo lo que le ocurrirá posteriormente a Naoji.

Es necesario que nos despojemos del sistema imperial, del *bushidō*, de la virtud de regatear 20 céntimos y de todos los falsos atuendos, que nos quedemos desnudos y volvamos a empezar como seres humanos. Si no lo hacemos, retrocederemos de nuevo al país de los engaños. [...] La decadencia en sí es algo malo, pero no es posible alcanzar algo verdadero sin arriesgarse (Sakaguchi, 2020, p. 104).

Sakakibara (1999) analiza cómo, durante toda la obra, es imposible para Naoji separarse del discurso de la clase social. Continuamente contrapone los términos *kizoku* (貴族, aristócrata), con el que se define a él mismo y a su familia, y *minshū* (民衆, pueblo), con el que define a los compañeros de clase baja con los que trataba de identificarse. Realizar esta división supone que sea rechazado por las personas ordinarias y a su vez se aleje de la aristocracia, quedando estancado en un punto medio y sintiendo que no tiene un lugar al que pertenecer (p. 67).

Por otra parte, Naoji muestra un claro rechazo hacia los ideales de democracia que se estaban instaurando en el Japón de posguerra, especialmente hacia la idea de que todas las personas sean iguales, lo que demuestra su estancamiento con la idea de la separación de clases sociales del viejo Japón:

Todas las personas son iguales. ¡Qué palabras más serviles! Se desprecian a sí mismas a la vez que desprecian al ser humano, carecen de orgullo y consiguen el abandono de cualquier esfuerzo. El marxismo proclama la supremacía del trabajador. No dice que todos sean iguales. La democracia proclama la dignidad del individuo. No dice que todos sean iguales. Sólo un patán diría «Sí, por muchos aires que se dé, es un ser humano igual que los demás» (Dazai, 2017, pp. 133-134).

Por tanto, podemos relacionar al personaje de Naoji con varias de las ideas de Ango. Por una parte, la guerra le ha hecho abrir los ojos y darse cuenta de que muchas cosas que creía eran erróneas o mentiras, e incluso de que la única forma de sobrevivir y adaptarse pasa por caer en cierta decadencia, como representa su intento de parecerse al escritor Uehara, que representa la idea del *Buraiha*. Sin embargo, esto es algo que Naoji no está dispuesto a aceptar, evidenciando lo difícil que resulta para él adaptarse al nuevo Japón.

¿Decadencia? «Es la única forma de sobrevivir», dicen los que me critican. Yo prefiero que me digan: «¡Muere!». Directo y sincero. Aunque raramente encontrarás a alguien que diga algo así. Todos son una panda de mezquinos, cobardes e hipócritas (Dazai, 2017, p. 59).

La carta de Naoji pone en evidencia que la razón principal de su suicidio es su conflicto con la clase social. A pesar de haber tratado continuamente de rechazar sus orígenes y adoptar una imagen que le acerque a la gente ordinaria, ha sido incapaz de dejarlos atrás por completo, y su comportamiento y razonamientos seguían ligados a la separación de clases del pasado.

Ango afirmaba que había que dejar atrás todos esos valores e ideas de la preguerra para avanzar y caer en una decadencia, aunque ello supusiese tener que aceptar las peores partes de nosotros. Naoji, incapaz de lograr esto y quedándose estancado en un punto intermedio, no ve otra salida que el suicidio. Por mucho que haya tratado fingir ser quien no es, al final sigue sin desprenderse de su estatus social y muestra su verdadera naturaleza al despedirse de su hermana: «Adiós. En mi sangre ya no queda ni rastro del alcohol que tomé anoche. Moriré sobrio. Adiós de nuevo. Hermana. Soy un aristócrata.» (Dazai, 2017, p. 143).

#### 4.3. UEHARA: BURAIHA Y DECADENCIA

Uehara es el personaje que tiene unos lazos más claros con el *Buraiha*. Se nos describe como un escritor con fama de inmoral y libertino, cuyas obras y numerosos rumores en torno a él escandalizan continuamente a la sociedad. A pesar de estar casado y tener una hija, pasa la mayor parte del tiempo en bares, gastándose en alcohol todo el dinero con el que podría estar ayudando a su familia. Si bien la mayoría de los análisis en torno a este personaje suelen centrarse únicamente en identificarlo con el propio Dazai, su papel en la trama resulta crucial a pesar de permanecer en un segundo plano durante la mayor parte de la obra. Se podría considerar que Uehara representa la oportunidad de cambio que se les presenta tanto a Naoji como a Kazuko, pero cuyo desarrollo es completamente opuesto para cada uno de ellos.

Cuando Ango habla de los primeros pasos necesarios para caer en decadencia, hace referencia a entregarse a aquello que deseamos incluso si es algo considerado moralmente incorrecto o va en contra de las convenciones sociales:

¿Qué es eso de la cabal humanidad? Pues no es más que desear con naturalidad lo que anhelamos y rechazar lo que odiamos. Digámoslo cuando algo nos guste, cuando una mujer nos atraiga, despojémonos de ese falso atuendo de convencionalismos, de razones justificadas y de prohibiciones de adulterio y desnudemos el corazón. Encontrar esa desnudez y mirarla fijamente es la primera condición para recuperar nuestra humanidad. Este será el comienzo de nuestro yo, el nacimiento de nuestra verdadera humanidad (Sakaguchi, 2020, p. 103).

Se podría considerar por tanto que Uehara, que lleva este tipo de vida inmoral sin importarle las opiniones de la sociedad al respecto, representa ese deseo prohibido que el ser humano y, en este caso, los personajes de *El ocaso* con los que interactúa, deben reconocer y aceptar para poder recuperar su humanidad.

Como se ha mencionado en el anterior apartado, Naoji comienza a relacionarse con Uehara, de origen humilde, en un intento de escapar de su propia condición social como aristócrata. A lo largo de la novela se nos describe en varias ocasiones la forma en la que el escritor influye en Naoji. A medida que sale con Uehara, empieza a sustituir su adicción a las drogas por el alcohol, algo que su hermana ve como un avance positivo, pues al ser un vicio más barato le permite disminuir sus deudas. Por otra parte, cuando Naoji vuelve de la guerra y se siente incapaz de ganarse la vida, es Uehara quien le impulsa a abrir una pequeña editorial. A través de su narración Kazuko parece considerar que, a pesar de ser de una manera poco convencional, la influencia del escritor en su hermano es positiva.

En cuanto a Kazuko, su relación con Uehara es la base de lo que ella denomina su «revolución». Tras conocerle a través de su hermano y quedar con él en una ocasión, momento en el que el escritor la besa de improviso, Kazuko desarrolla una especie de amor platónico que mantiene oculto a través de los años. Según Sakakibara (1999), este amor que siente Kazuko no se debe a una verdadera atracción sino a que, de la misma forma que Naoji se relaciona con él para escapar de su condición social, Kazuko también considera al escritor un medio por el cual deshacerse de las ataduras de la aristocracia y los valores asociados a ella (p. 55). Poco después de que Naoji vuelva de la guerra, Kazuko se atreve a escribirle una serie de cartas a Uehara en las que le pide un favor, cuyo significado posteriormente matiza y aclara que lo que desea no es recibir apoyo económico, sino tener un hijo. Teniendo Uehara una fama de persona inmoral,

estando casado y, además, perteneciendo a una clase social diferente, lo que Kazuko le pide se opone completamente a la moral de la sociedad, y eso es precisamente lo que ella pretende.

A lo largo de sus cartas, a las que no recibe respuesta, Kazuko expresa estos pensamientos, asociando la inmoralidad que representa para ella Uehara como su única forma de sobrevivir:

Lo que quiero consultarle puede que le parezca extremadamente taimado, abominable e incluso ofensivo desde el punto de vista del «código femenino de buenas maneras», pero lo cierto es que no puedo -mejor dicho, no podemos- seguir viviendo como hasta ahora (Dazai, 2017, p. 71).

Tengo miedo porque veo claramente que mi propia vida acabará pudriéndose mientras permanezco impasible, inmersa en una rutina diaria [...] Esto es lo que no puedo soportar y es por eso que necesito huir de mi vida actual, aunque eso suponga desviarme del «código femenino de buenas maneras» (Dazai, 2017, p. 73).

Me gusta la gente inmoral. Sobre todo los que tienen fama de serlo. Yo también quiero que me tachen de inmoral, pues tengo la sensación de que no me queda otra forma de vivir (Dazai, 2017, p. 83).

Como se ha mencionado anteriormente, Uehara representa aquellos deseos prohibidos o inmorales que el ser humano debe reconocer para poder alcanzar su verdadera humanidad. Por esta razón, al considerarle Kazuko su única vía para escapar de su vida actual y de sobrevivir, se está haciendo alusión a una idea muy similar a la que mostraba Ango cuando hablaba de la necesidad de decaer para poder resurgir y salvarse: «Uno solo podrá descubrirse y salvarse a sí mismo cayendo por completo» (Sakaguchi, 2020, p. 91). «¡Vive y decae!, porque aparte de este obvio procedimiento no existe un atajo práctico para salvar al hombre» (Sakaguchi, 2020, p. 88).

Cuando muere su madre y con ella desaparece el vínculo más fuerte que la unía con la moral tradicional, Kazuko decide por fin presentarse en persona ante el escritor. Mientras que en el primer encuentro entre ambos se apreciaba una diferencia de clase social, esta vez, tras los cambios que ha experimentado Kazuko, no es así. El siguiente diálogo con Uehara pone de manifiesto que, mientras su hermano no ha logrado desprenderse del todo de lo que le caracteriza como aristócrata, Kazuko sí considera haberlo hecho:

—No me gustan los aristócratas. Todos tenéis un aire arrogante que me saca de mis casillas. Tu hermano Naoji es bastante decente para ser aristócrata, pero de vez en cuando también muestra

una impertinencia insufrible. [...] vosotros, los aristócratas, no solo sois incapaces de comprender nuestros sentimientos, sino que los despreciáis.

[...]

—Ahora yo también soy una chica de campo. Trabajo la tierra. Soy una campesina pobre (Dazai, 2017, pp. 125-126).

En este punto de la novela se ha establecido ya una clara distinción entre la madre y Naoji, por un lado, y Kazuko y Uehara por otro. Ango señalaba que aquellos que, como la madre y Naoji, se mantienen fieles a la antigua moral, sus normas y roles sociales y son consideradas «buenas personas», viven y mueren con tranquilidad a pesar de estar viviendo un engaño. Por otra parte, quienes abandonan todo esto y decaen, como Kazuko y Uehara, se deben enfrentar a numerosas adversidades, pero al final podrán alcanzar la verdadera salvación:

Las buenas personas viven despreocupadas, duermen tranquilas cumpliendo con las obligaciones vacías y las promesas que les asignan sus roles familiares, se entregan por completo al sistema social y mueren en calma. En cambio, los decaídos están fuera de todo esto y caminan en solitario por vastos páramos. La maldad es aburrida, pero la soledad es el camino que conduce a Dios. [...] Y aunque miles, millones de decaídos no sean capaces de llegar a él [...] este camino seguirá conduciendo al paraíso (Sakaguchi, 2020, p. 105).

Finalmente, Kazuko ve cumplida su revolución cuando pasa la noche con Uehara, lo cual se representa mediante dos símbolos en la narración: la mención al concepto de víctimas y al amanecer.

Según Shimazu (2003), en la sociedad de posguerra se estaba instaurando una gran aversión al antiguo régimen militarista, al que se culpaba y responsabilizaba del conflicto. Los japoneses se consideraban ellos mismos unas víctimas del militarismo y sentían que había que establecer una clara división entre el Japón de antes de 1945 y el posterior, para así poder avanzar en el Japón de posguerra (p. 101). En el último capítulo de *El ocaso*, Kazuko se refiere a sí misma y a Uehara como «Víctimas de un periodo de transición moral» y sostiene la idea de que, como víctimas, deben continuamente enfrentarse a las adversidades y a la vieja moral para avanzar:

Viviremos como el sol, en un perpetuo enfrentamiento con la vieja moral. Te ruego que tú también sigas con tu lucha. La revolución está muy lejos de empezar. Necesita cobrarse todavía más víctimas nobles y valiosas (Dazai, 2017, p. 147).

Esta necesidad de convertirse en una víctima para activar esa revolución, a pesar de las adversidades que ello implica, se asemeja a la idea de Ango de decaer como forma de avanzar.

De la misma forma, mediante la mención al sol, se aplica este pensamiento no solo a las personas individuales, en este caso los personajes de *El ocaso*, sino también al propio país de Japón. Además, al igual que el personaje de la madre, el Japón tradicional, estaba continuamente asociado con la imagen de un sol que va progresivamente perdiendo fuerza, cuando Kazuko observa el rostro extenuado de Uehara, menciona varias veces la luz del alba y el amanecer, simbolizando un nuevo comienzo.

Vemos, por tanto, que el personaje de Uehara actúa como una personificación de la idea de decadencia en sus interacciones con Naoji y Kazuko, y su papel es clave en el progreso y evolución de ambos personajes. Mientras que para Naoji representa algo que no puede aceptar, por lo que no logra sobrevivir en el nuevo Japón, para Kazuko simboliza la culminación de su revolución y su manera de sobrevivir en la sociedad de posguerra.

#### 4.4. KAZUKO: EL CAMBIO Y EL NUEVO JAPÓN

Kazuko, la protagonista, experimenta un gran cambio a lo largo de la novela, motivado por su entorno y su relación con el resto de los personajes. Su progreso le hace rechazar todo aquello relacionado con la vieja moral y la tradición, preparándose para enfrentarse a una nueva era y sobrevivir a pesar de todos los sacrificios que ello conlleve. Es el personaje que, como se observará, personifica mejor el discurso de Ango sobre la necesidad de decaer como única forma de avanzar.

Al principio de la novela, Kazuko se encuentra sometida a los ideales del Japón tradicional. Es una mujer divorciada que sufrió un aborto, algo que ella cree que causa vergüenza a la familia. Se siente, además, inferior a su madre, quien representa un ideal aristócrata que Kazuko no puede alcanzar. Todas las personas de su familia esperan de ella que se comporte como una mujer de clase alta y que busque un matrimonio de conveniencia como única manera posible de subsistir. Sus propuestas de realizar trabajos comunes o de vender sus posesiones como forma de conseguir dinero son ridiculizadas:

— [...] Por eso sugiere que te busquemos un marido o un empleo doméstico sin perder un minuto. Dice que debemos elegir.

—¿Un empleo como criada, quieres decir?

—No, tu tío dice que estamos emparentados con una familia de aristócratas de Komaba y que podrías trabajar como institutriz de sus hijas. [...]

—¿No hay ningún otro empleo para mí?

—Según tu tío, es imposible encontrarte otro empleo que no sea ese.

—¿Imposible por qué? ¿Por qué, dime? (Dazai, 2017, pp. 41-42).

Por tanto, al igual que Japón antes de la guerra estaba dominado por una serie de valores e ideales tradicionales, Kazuko está sometida a una serie de obligaciones y expectativas relacionadas con el código de conducta de lo que se consideraba una buena mujer de clase alta. Ango señalaba además que el *bushidō*, el sistema imperial y el régimen militarista habían impuesto a los japoneses una mentalidad, normas y prohibiciones que les habían privado de libertades, y que les impedían alcanzar una verdadera salvación. En el caso de Kazuko, es su familia aristocrática y en especial su madre, quienes representan para ella ese impedimento del que debe librarse si desea avanzar y sobrevivir en la nueva era. A lo largo de la novela, a medida que se adapta a la nueva situación, se va distanciando de ellos y comienza a cambiar.

Por otra parte, la asociación de Kazuko con el nuevo Japón puede observarse también, como explica Ramírez (2011), en su comparativa con el símbolo de la serpiente a lo largo de la obra. Ramírez señala que algunos de los elementos simbólicos asociados tradicionalmente con la serpiente en Japón serían la economía, la fertilidad y la venganza, que en el contexto de *El ocaso* para Kazuko representarían sus intentos de valerse por sí misma económicamente, su deseo de tener un hijo y su revolución contra la moral tradicional, respectivamente (p. 40). Aunque al principio de la obra Kazuko relaciona a las serpientes con un signo de mal augurio, posteriormente llega a identificarse a sí misma con una serpiente que se alimenta y sobrevive a costa del debilitamiento de su propia madre. Teniendo en cuenta el simbolismo asociado a estos dos personajes, esta idea representaría cómo el Japón de posguerra progresa mediante el abandono y deterioro del Japón tradicional. En *Sobre la decadencia*, Ango repetía varias veces esa misma visión: la única forma de avanzar es a través del abandono y destrucción de la moral tradicional y, si bien en un primer momento algo así puede parecer negativo, es necesario aceptarlo y llevarlo a cabo, con los sacrificios que ello suponga:

El Japón actual y el pensamiento japonés están sumidos en una gran decadencia, y nosotros debemos caer de la «sana moral» que ha traído este mecanismo feudal [...] Debemos retornar al verdadero ser humano decayendo de la «sana moral» (Sakaguchi, 202, p. 104).

Cuando hay que decaer, hace falta precipitarse por completo, en picado. Entreguémonos a la corrupción moral y la confusión (Sakaguchi, 202, p. 105).

El cambio de Kazuko se va construyendo poco a poco mediante distintos elementos, como el trabajo físico en el campo, su creciente diferenciación de su madre, o la aceptación de su

responsabilidad en el incendio de su casa culpando de su descuido a su educación como aristócrata. Sin embargo, otro punto clave en el establecimiento de su idea de revolución es el contacto con nuevas formas de pensar a través de la literatura. Al igual que al Japón de posguerra llegaron corrientes de pensamiento liberales, Kazuko comienza a soñar con rebelarse contra la vieja moral tras leer un libro de la activista Rosa Luxemburgo, además de otras obras de ideología marxista.

Siguiendo con las ideas de Ango, la caída en la decadencia de Kazuko podría estar representada, como se explicó anteriormente, por su relación con Uehara. Teniendo una relación en secreto con un hombre casado e inmoral se opone a las expectativas que dicta la vieja moral sobre ella y se prepara para criar sola a su hijo, aceptando las dificultades que sabe que esto supone. El hecho de que el encuentro con Uehara se produzca justo después de la muerte de la madre y al mismo tiempo que muere Naoji es de gran importancia: Kazuko logra avanzar únicamente cuando es liberada de sus obligaciones, de la presión de la vieja moral y de las expectativas de su clase social. Esto, de nuevo, puede enlazarse con el pensamiento de Ango en cuanto a la necesidad de abandonar todo lo que nos impide avanzar. Caballero (2007) señala la importancia de la muerte de estos dos personajes en relación con la protagonista: la muerte de la madre representa una ruptura con el pasado necesaria para que Kazuko pueda reconstruir su vida de acuerdo con la nueva era en la que se sumerge el país, y Naoji acaba con su propia vida porque no tiene fuerzas para seguir luchando y llegar a adaptarse a la sociedad como ha hecho Kazuko (pp. 89, 93).

Así, de la misma manera que Ango señalaba la decadencia como un proceso solitario donde uno sólo puede apoyarse en sí mismo, al final de la novela Kazuko ha perdido a toda su familia, se ha alejado de Uehara y se dispone a enfrentarse ella sola a su futuro y al de su hijo. Al hacerlo, Kazuko es consciente de que en su camino aún le esperan grandes retos y dificultades que deberá superar. Igualmente, Ango también hablaba sobre cómo el camino hacia la salvación a través de la decadencia está lleno de obstáculos: «Hay que traspasar las puertas del infierno antes de ascender al paraíso. ¿Acaso hay otro camino para acercarse al paraíso que trepar poco a poco con manos y pies hasta acabar con las uñas ensangrentadas y arrancadas de cuajo?» (Sakaguchi, 2020, p. 105).

Sin embargo, Kazuko afronta este hecho con decisión y esperanza, a la vez que el país también se encaminaba hacia una época difícil pero necesaria para el progreso de la sociedad y de las futuras generaciones.

## 5. CONCLUSIONES

En *Sobre la decadencia*, Ango Sakaguchi mostraba su idea de que la derrota de Japón había supuesto una caída en la decadencia. Mediante la aceptación plena de esta decadencia y el rechazo de los valores, los ideales y la moral del Japón de preguerra, los japoneses podrían alcanzar nuevas libertades y adaptarse al cambio de era. Esta era, según él, la única forma de avanzar hacia el futuro.

Osamu Dazai nos muestra este mismo razonamiento en *El ocaso* a través de sus personajes y, especialmente, de la transformación de la protagonista, Kazuko. Ella representa al nuevo Japón que avanza mediante el abandono de las imposiciones y la moral del Japón tradicional. La familia sufre el deterioro de su nivel económico y la pérdida de sus privilegios de clase, encontrándose en una situación de ruina similar a la del propio país. Mediante el personaje de la madre, Dazai nos muestra el declive del Japón tradicional y su incapacidad de sobrevivir en los nuevos tiempos. Naoji señala el conflicto de la pertenencia a la clase social y la dificultad que suponía para muchos el aceptar los nuevos ideales progresistas de la época. Igual que su madre, Naoji no tiene cabida en el nuevo Japón porque es incapaz de aceptar su caída en la decadencia y de rechazar sus antiguos privilegios e ideales. Por tanto, los dos únicos personajes que continúan con vida al final de la novela son aquellos que sí han aceptado esa decadencia, enfrentándose a la antigua moral incluso si ello suponía realizar ciertos sacrificios: el escritor Uehara, muy unido a la figura de los propios *Buraiha*, y Kazuko, que ha sido capaz de desprenderse de todo aquello que la unía con su familia y con su pasado.

Por tanto, como conclusión, las similitudes entre la visión de Ango en *Sobre la decadencia* y los sucesos que construye Dazai en *El ocaso* son muy significativas. Ambas obras se nutren de un mismo contexto histórico y social, exponiendo las temáticas y conflictos de actualidad en aquella época. Reflejan, a su vez, una misma perspectiva ante la deprimente situación en la que se encontraba sumido el país: si bien la derrota había supuesto un duro golpe para todos los japoneses, representaba también una oportunidad de reflexionar, progresar y afrontar un nuevo comienzo. Para ello, era necesario que Japón dejase de estar anclado en una época pasada, se preparase para aceptar la situación actual y se enfrentase a la entrada en una nueva era. Por último, la protagonista de *El ocaso*, a través de sus decisiones y desarrollo en la trama, pone en práctica la idea central de Ango en *Sobre la decadencia*: la necesidad del ser humano de decaer para poder resurgir.

## 6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Caballero Daza, Paola. (2007). *Representación de muerte en tres novelas Japonesas de posguerra: Sakurajima, Hakuchi, Shayō*. (Tesis. El Colegio de México, México). Recuperado de:

<https://www.proquest.com/docview/2595134527/8BE4AF4800FE45EFPQ/2?accountid=17252> (Fecha de consulta: 9 de Junio de 2023)

Cox, Jamie W. (2012). *Dazai's Women: Dazai Osamu and his Female Narrators*. (Tesis. Portland State University, Estados Unidos.) Recuperado de: [https://pdxscholar.library.pdx.edu/open\\_access\\_etds/132/](https://pdxscholar.library.pdx.edu/open_access_etds/132/) (Fecha de consulta: 9 de Junio de 2023)

Chiappe, Matías. (2020). CONFERENCIA MAGISTRAL: Burai - ha - nuevas miradas sobre una tradición alternativa de la literatura japonesa de posguerra. *Facebook: Satori - Asociación Cultural 悟り*. <https://www.facebook.com/satori.japon/videos/663210594558537/> (Fecha de consulta: 9 de Junio de 2023)

Dazai, Osamu., Bornas, Marina. (2017) *El declive*. Barcelona: Sajalín editores.

Dorsey, James. (2001). Culture, Nationalism, and Sakaguchi Ango. *The Journal of Japanese Studies*, 27(2), pp.347-379. <https://doi.org/10.2307/3591970>

Ikoma, Albert R. (1979). *Sakaguchi Ango: His Life And Work*. (Tesis doctoral. University of Hawaii, Estados Unidos) Recuperado de: <https://www.proquest.com/docview/287992043> (Fecha de consulta: 9 de Junio de 2023)

Jacobs, Paul. (2011). *Sakaguchi Ango and his flesh literature*. (Tesis doctoral. University of Colorado at Denver, Estados Unidos). Recuperado de: <https://www.proquest.com/docview/897128041> (Fecha de consulta: 9 de Junio de 2023)

Junqueras, Oriol., Madrid, Dani., Martínez, Guillermo y Pitarch, Pau. (2012). *Historia de Japón: Economía, Política y Sociedad*. Barcelona: Editorial UOC.

Keene, Donald. (1984). *Dawn to the west: Japanese literature of the modern era. [Vol. 1], Fiction (1st ed.)*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston.

Kerber, Víctor., Martínez, Omar., Lozoya, Jorge A. y Tanaka, Michiko. (2011). *Historia mínima de Japón*. México D.F.: Colegio de Mexico.

Lee 李木子. (2019). Kōjō iyoku o kamoshidasu 'burai' bungaku: "Burai" naru retteru goshi ni miru "shayō". 向上意欲を醸し出す「無頼」文学: 「無頼」なるレットル越しに見る『斜陽』 [Literatura "burai" que ocasiona un deseo de superación: "El ocaso" visto a través de la etiqueta "burai"]. 日本言語文化研究: 「アジア日本言語文化研究会」機関誌 *Japanese language & culture research: bulletin of the Asian and Japanese language and culture research association* , 1, pp.106-114. [https://doi.org/10.50939/nhhggbkkk.0.1\\_106](https://doi.org/10.50939/nhhggbkkk.0.1_106)

O'Brien, James A. (1969). *A Biographical And Literary Study Of Dazai Osamu*. (Tesis doctoral. Indiana University, Estados Unidos). Recuperado de: <https://www.proquest.com/docview/302445717> (Fecha de consulta: 9 de Junio de 2023)

Ramírez Schaeffer, Rebeca A. (2021). *La dualidad de la tradición japonesa antes de la Segunda Guerra Mundial y su desarrollo en la posguerra representada desde los actantes femeninos Kazuko y su madre en la novela El ocaso de Osamu Dazai*. (Trabajo de fin de grado. Universidad del Valle de Guatemala, Guatemala.) Recuperado de: <https://repositorio.uvg.edu.gt/handle/123456789/4194> (Fecha de consulta: 9 de Junio de 2023)

Sakaguchi, Ango., Díaz Sancho, Iván. (2022). *Una mujer y la guerra*. Gijón: Satori Ediciones.

Sakaguchi, Ango., Díaz, Iván., Hornedo, Lucía. (2020). *Sobre la decadencia*. Gijón: Satori Ediciones.

Sakai, Kazuya. (1968). *Japón: hacia una nueva literatura*. México D.F.: Colegio de Mexico.

Sakakibara, Richi. (1999). *Between the defeat and the constitution: Democracy in dazai osamu's postwar fiction*. (Tesis doctoral. University of Michigan, Estados Unidos). Recuperado de <https://www.proquest.com/docview/304530559> (Fecha de consulta: 9 de Junio de 2023)

Sakakibara, Richi. (2003). Dazai Osamu, Sakaguchi Ango, and the Burai school. En Joshua S. Mostow (ed.), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature* (pp. 190-192). Nueva York: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/most11314>

Shields, James M. (2011). Smashing the Mirror of Yamato: Sakaguchi Ango, Decadence and a (Post-metaphysical) Buddhist Critique of Culture. *Japan Review*, 23(23), pp.225-246. <https://www.jstor.org/stable/41304930>

Shimazu, Naoko. (2003). Popular Representations of the Past: The Case of Postwar Japan. *Journal of Contemporary History*, 38(1), pp.101-116. <https://doi.org/10.1177/0022009403038001966>

Yamagiwa, Joseph K. (1953). Fiction in Post-War Japan. *The Far Eastern Quarterly*, 13(1), pp.3-22. <https://doi.org/10.2307/2942366>

Wolfe, Alan S. (1990). *Suicidal Narrative in Modern Japan: The Case of Dazai Osamu*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400861002>