



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO**

**LECTURA TUTELADA: LA CRÍTICA LITERARIA PERIODÍSTICA COMO
MODERADOR DE LOS MOLDES DE LECTURA.**

**Análisis crítico de los artículos periodísticos aparecidos en *El Mercurio*
sobre Natsume Soseki y Yukio Mishima.**

Tesis para optar al grado de Magister en Literatura

RODRIGO EDUARDO SANTIBÁÑEZ ABRAHAM

Profesor Guía:
Leonidas Morales Toro.

Santiago de Chile, año 2017

**LECTURA TUTELADA: LA CRÍTICA LITERARIA PERIODÍSTICA COMO
MODERADOR DE LOS MOLDES DE LECTURA.**

**Análisis crítico de los artículos periodísticos aparecidos en *El Mercurio*
sobre Natsume Soseki y Yukio Mishima.**

RESUMEN:

En la sociedad actual la literatura se ha ido progresivamente dibujando como un elemento propio del sistema mercantil preocupado de llenar el tiempo libre de los sujetos. La literatura generalmente entra a competir con una amplia y diversa gama de modalidades de medios masivos que buscan informar, divertir e incluso generar cultura. En medio de esta competencia la recepción literaria (sobre todo la de las grandes editoriales) ha sufrido grandes transformaciones, pasando a ser una mercancía, un engranaje más de la industria cultural, engranaje que cumple tanto con la labor de llenar los momentos de tiempo libre como transformarse en un capital cultural que otorga prestigio a quien lo consume.

Este trabajo se centra en definir los modelos desde los cuales la crítica literaria periodística crea un canon de prestigio y a la vez tutela y guía el modo en que este canon debe ser leído, proponiendo lecturas y buscando reducir la infinidad de lecturas posibles que tiene toda buena obra literaria. En la búsqueda de tratar de dar cuenta de este fenómeno y los mecanismos que lo rigen, analizaremos los artículos publicados en el periódico *El Mercurio* referentes a los autores japoneses Natsume Soseki y Yukio Mishima; con el fin de lograr revisar cómo a lo largo de los últimos años se ha creado un imaginario tendencioso e intencionado referente a cómo leer estos autores, y cómo este imaginario contrasta con la lectura que realiza la crítica especializada de éstos.

Agradezco profundamente a mis padres Eduardo y Lavinia, ya que sin su incondicional apoyo la realización de este trabajo habría sido imposible.

Agradezco a mi hermano Eduardo por su alegría y constante motivación.

Finalmente agradezco al profesor Leonidas Morales por su exigencia y paciencia con este humilde tesista.

Índice

Resumen	4
Índice.....	6
Presentación del problema e introducción metodológica de la investigación. ...	8

Capítulo I: Vida, verdad y experiencia filtrada por los medios de comunicación de masas..... 13

1) El rol de los <i>mass media</i> en el sistema capitalista: Filtro, duplicación y simulacro.....	13
a) El mundo entero pasado por un cedazo: La industria cultural en palabras de Theodor Adorno y Max Horkheimer.....	14
b) La venta es la que autentifica el valor: Guy Debord y la compleja denuncia contra el poder espectacular.	21
c) No es raro que las imitaciones lleguen a confundirse con el original: Los <i>mass media</i> y la hiperrealidad.	31
2) La recepción como eje del poder significativo de una obra: La prensa como mediador de la recepción literaria.	35
a) Jauss y sus siete tesis que otorgan un papel activo (y central) al lector en la construcción del discurso literario.	35
b) Del horizonte de expectativas a las comunidades interpretativas.	41
3) La recepción como eje del poder significativo de una obra: La prensa como mediador de la recepción literaria.	45

Capítulo II: Entre la ausencia y el desvanecimiento en la postura crítica: Natsume Soseki y su escueta presencia en *El Mercurio*..... 53

1) La recepción como eje del poder significativo de una obra: La prensa como mediador de la recepción literaria.	53
---	----

2) Elementos fundamentales de la obra de Natsume Soseki según la crítica académica.	56
a) Botchan.....	63
b) Soy un gato.....	67
3) ¿Qué nos dice <i>El Mercurio</i> sobre Natsume Soseki? Una llamativa ausencia. gato.....	74
a) <i>Los hombres según los gatos: Una mirada apolítica y occidentalizadora de Soy un gato</i> de Natsume Soseki.	77
b) <i>Botchan: Una propuesta de lectura que busca ser imparcial y objetiva.</i>	82
Capítulo III: Entre el activismo y la fantasía literaria: Yukio Mishima y su polémica genialidad.	89
1) Las huellas del fascismo en la sociedad japonesa: Relato vivo en la novelística de Yukio Mishima.	89
2) La crítica académica y su mirada sobre el huracán literario llamado Yukio Mishima.	92
a) Nihilismo como motor filosófico: Rompiendo máscaras	95
b) Traducción estética de la filosofía de Mishima: Una estética de la acción.	99
3) La mirada de <i>El Mercurio</i> sobre Mishima: Un mártir excéntrico por sobre un filósofo profundo.	102
a) Los artículos biográficos: epistolarios e intimidades.	102
b) Los artículos sobre la obra: acechados por un autor demasiado atractivo.	110
Conclusiones generales	122
Bibliografía	127

Presentación del problema e introducción metodológica de la investigación.

Hoy en día nos encontramos en un periodo en que el mundo está ordenado económica y políticamente de forma mayoritaria bajo un modelo capitalista, el que se caracteriza por dos elementos fundamentalmente por la importancia que juega la comunicación social a la hora de establecer tanto políticas económicas como materiales. Tras un breve ejercicio deductivo nos damos cuenta de que en un Estado de libertad, como el que propone el capitalismo tardío, es muy complejo establecer un sistema que se conserve a sí mismo en el que el *statu quo* logre perdurar en el tiempo, lo que choca con la evidencia empírica que se nos presenta al observar la historia: vemos que desde las revoluciones liberales del siglo XVIII y XIX el sistema burgués de clases se ha mantenido casi inalterado con una dominación estable de los macro poderes económicos, y que de hecho, esta dominación cada vez se ha visto más y más acentuada. La pregunta que nace es, ¿cómo la clase dominante logra encauzar el devenir histórico para establecer un control tan absoluto que redunde en la conservación del sistema?

En este trabajo presentaremos uno de los mecanismos que tiene el sistema capitalista para poder controlar a los individuos miembros del sistema por medio de estrategias comunicativas. Revisaremos cómo es que a través de los medios de comunicación de masas la realidad se logra transformar no solo a nivel intelectual o estético, sino que incluso objetivo. Centraremos nuestra mirada en cómo la prensa tradicional en lugar de *formar* opinión, busca y, probablemente logra, *imponer* opinión. Es tratando de demostrar esta hipótesis que nos centraremos en el análisis de la recepción novelística como ejemplo de los procesos que ejercen los medios de comunicación para manipular la realidad y presentarla filtrada de una manera que termina por serle de conveniencia para la conservación del sistema económico y social. Es así como voy a definir los modos con que la crítica literaria periodística crea un canon de prestigio y a la vez tutela y guía el modo en que este canon debe ser leído, proponiendo lecturas determinadas y buscando acotar la infinidad de lecturas posibles que tiene una obra literaria estableciendo un marco que la coarte, despojándola así de un profundo valor

significativo e interpretativo, y en consecuencia, reduciendo su poder crítico y tornándola inofensiva para el sistema. Para cumplir con este propósito analizaremos a modo demostrativo los artículos de los suplementos *Artes y Letras* de *El Mercurio* escritos desde marzo de 1999 (año en que comienzan a aparecer periódicamente artículos relacionados al tema) a marzo de 2016, referentes a literatura producida en Japón con traducción al español, centrándonos principalmente en dos autores fundamentales de la literatura nipona: Natsume Soseki y Yukio Mishima. Ambos escritores se caracterizan por ser especialmente polémicos y críticos de los procesos sociales derivados de la modernidad capitalista, por lo que sus obras poseen un trasfondo ideológico y crítico sumamente potente, que según la crítica académica, es la piedra angular de la poética de cada uno de ellos.

Esta selección del corpus tiene una doble intencionalidad. La primera es puramente metodológica, puesto que la recepción de literatura nipona en lengua española es relativamente reciente a niveles masivos. Esto se explica en la baja cantidad de traducciones que se realizaban durante la década de los 90' y el constante aumento de éstas desde el año 1999 hasta la actualidad, cosa que se refleja en el incremento cuantitativo de artículos de prensa publicados, en *Artes y Letras*, referentes al tema durante lo que va del siglo XXI. De este modo, podemos obtener una mirada global de la forma en que el periódico construye el imaginario de estos autores y sobre todo, podemos detectar claramente las directrices en torno a lo que se puede decir de estos y lo que no. En términos metodológicos, si hubiésemos elegido el cuento chileno del siglo XX, por ejemplo, el material habría sido tanto que la pura selección del corpus habría desbordado por completo el tamaño de la investigación, dejando en evidencia la incapacidad de este trabajo para dar cuenta de una globalidad de los textos publicados. En segundo término, la elección es motivada porque junto con ver cómo el proceso de recepción mediada influye en la recepción de las obras literarias propiamente tal, el corpus es útil para ver cómo es mediatizada y presentada la presencia del sujeto asiático (particularmente japonés), lo que nos permite analizar el modo en que se construye y la forma que se le da al imaginario del extremo oriente por parte de la prensa conservadora chilena a nivel culto (y no solo en la esfera de lo pop), imaginario que es sumamente limitado, despolitizado y siempre minimizado frente

a la tradición occidental. Veremos cómo por medio de estos artículos la construcción del sujeto japonés se encasilla en un *otro* como sujeto exótico, que no va más allá de provocar curiosidad. Esto tiene claras implicancias ideológicas que desembocan en la presentación de una postura hegemónica de la cultura occidental liberal.

Iniciaré el análisis de los autores mencionados primeramente por medio de una presentación de ambos, en el que veremos los elementos más relevantes de sus poéticas según la mirada de la crítica académica, rastreando intertextualidades y tratando de dar cuenta someramente del universo referencial y simbólico en el que se encuentran insertos, para luego contrastar estos elementos con lo presentado por *El Mercurio* en sus críticas literarias.

En el caso de la obra de Natsume Soseki, escritor de principios del siglo XX, es omnipresente la problemática que significó la *occidentalización* veloz y forzada del Japón, que provocó un paso extremadamente rápido desde un régimen de características feudales a un estado moderno. Esta transformación no solo fue en términos políticos, sino que también tecnológicos y culturales, por lo que representó un complejo y caótico cambio de paradigma. Como es fácil deducir de esto, problematizar esta transformación es un acto que involucra, sin lugar a dudas, una ideología y una postura divergente frente al paradigma moral nacido de la modernidad occidental (el capitalismo, por supuesto). Por ende, a pesar de tratarse de un autor de hace más de un siglo, su obra plantea problemáticas tan actuales como la educación, el sistema de clases sociales basado en el dinero o el conflicto entre nación, estado e individuo.

Yukio Mishima por su parte, es uno de los autores más relevantes y conocidos del siglo XX. Famoso por su inclinación fascista nacida de la derrota japonesa en la Segunda Guerra Mundial y su rechazo a la adopción forzada del sistema capitalista de tendencia angloamericana durante la ocupación estadounidense. La obra de Mishima tiene tendencia a transitar entre los conflictos psicológicos íntimos y la construcción de una estética personal basada en la ideología fascista. En Mishima confluyen de manera colorida y vivaz elementos propios de la tradición asiática con elementos de la tradición occidental. En las obras de juventud de Mishima, encontramos siempre la presencia de una estética

fascista (producto posiblemente de su fascinación por el discurso propagandístico militar durante los años de guerra) que se denota en la descripción de los personajes más que en la ideología de éstos, mientras que en su etapa de mayor madurez, encontramos un componente ideológico directo, que no se esconde ni maquilla en ninguna estratagema para exponer elementos estéticos propios de un pensamiento fascista, lo que por supuesto lo lleva a problematizar un sinfín de cuestiones políticas, sociales e ideológicas en sus obras, y que de hecho, estas temáticas se instalan en el centro de su producción literaria. La vida de Mishima fue tan polémica al punto que Marguerite Yourcenar señala que “Inevitablemente se establece un equilibrio inestable entre el interés que sentimos por el hombre y el que sentimos por su obra” (10). Por lo mismo, al momento de referirse a Mishima, hay que poner siempre atención al hecho de que muchos de los focos que lo alumbran se dirigen directamente a su persona como obra performática al punto de incluso opacar hasta cierto punto su trabajo literario, el cual es definitivamente de una indudable calidad y belleza.

La revisión de ambos autores nos permite hacer un recorrido histórico de los procesos sociales e ideológicos de una nación cuya edad media acabó tardíamente, y de manera radical, en la segunda mitad del siglo XIX; que sufrió una industrialización acelerada la que desembocó en un estado fascista que declaró la guerra al orden anglo americano en la década de 1940 y que, tras sufrir una derrota absoluta (y de las más catastróficas que la humanidad tenga recuerdo), emergió como una de las potencias capitalistas más exitosas e influyentes en la década de 1970. La oportunidad de poder observar una diversidad ideológica y de procesos históricos tan diversos por medio del análisis de tan solo dos autores es una consecuencia de que el desarrollo histórico japonés transitó diversas transformaciones y cambios de paradigmas sociales en un espacio muy reducido de tiempo. Esto hace al corpus en cuestión especialmente atractivo debido al potencial que éste posee de ofrecernos una diversidad simbólica y de procesos sociales extremadamente grande, y por ende, una gama variopinta y diversa de posturas y divergencias con respecto al sistema capitalista actual.

Otro punto que me parece muy interesante de este corpus, es el desconocimiento que tiene el lector promedio en Chile con respecto a literatura

japonesa, puesto que los artículos de prensa tienen por lectores objetivos personas que no tienen grandes ideas preconcebidas de la literatura ni la cultura nipona en general, lo que le da a los artículos a analizar una enorme capacidad de formar una visión y opinión en el receptor sobre el tema, ya que el receptor modelo no tiene mayores preconcepciones sobre la cultura de la que provienen las novelas referidas en los artículos. A partir de este hecho suponemos que nace un proceso de recepción especialmente atractivo en el sentido que la influencia de los artículos a analizar es especialmente notoria en el lector.

Este análisis será respaldado por la previa construcción de un marco teórico que incluirá tres secciones: i) Una lectura sobre el rol de los *mass media* en el mundo neoliberal basándonos principalmente los aportes teóricos de Adorno y Horkheimer, Guy Debord, y Jean Baudrillard referentes al tema. ii) Un análisis en torno a cómo el proceso de recepción discursiva en la lectura es capaz de transformar por completo el significado tomando las teorías sobre la recepción de Jauss, Iser, abarcaremos el concepto de *comunidad interpretativa* de Stanley Fish y concluiremos con el análisis que hace Leonidas Morales sobre la crítica literaria periodística en Chile y los procesos de recepción bajo los que ésta trabaja y a los que responde.

Tras la construcción del marco teórico realizaremos el análisis dando a ver en primer lugar los elementos fundamentales de la obra de cada autor según la crítica académica especializada y luego revisaremos cuáles de estos elementos se hacen presente en los artículos de prensa seleccionados. Analizaremos tanto los elementos presentes como ausentes de los artículos de prensa en concordancia con el marco teórico previamente expuesto y trataremos de averiguar si éstos tienen alguna intencionalidad tendenciosa, o si bien, cumplen con algún lineamiento o patrón que se reitere en el resto de los artículos analizados. Finalmente determinaremos si estos elementos expuestos, tanto en presencia como en ausencia, imponen un modo de lectura determinado y por consiguiente una opinión específica (o un abanico de posibles opiniones) en los lectores, para lograr generar conclusiones finales en torno a la interrogante bajo la que nace la investigación ¿hay intencionalidad clara de la crítica literaria periodística de *El Mercurio* en imponer un imaginario frente a estos autores? O bien, quizás descubramos que el suplemento en cuestión se trata simplemente de

un espacio donde escritores, críticos y periodistas son libres de verter sus opiniones sin un tipo de control o censura alguna, que quizás presente ciertas perspectivas comunes debido a factores ajenos a la ideología del medio.

Capítulo I.

Vida, verdad y experiencia filtrada por los medios de comunicación de masas.

1) El rol de los *mass media* en el sistema capitalista: Filtro, duplicación y simulacro.

A continuación procederé a hacer una revisión de tres importantes, y muy lúcidas, teorías en torno a cómo los *mass media* logran manipular a los sujetos del sistema social en el que viven. La primera de estas lecturas es la que hace referencia a la *industria cultural* como un sistema ideado para tener a los sujetos trabajando cinco días y divirtiéndose dos días en un ciclo sin fin que termina por suprimir la capacidad reflexiva de éstos. Es muy importante señalar que tengo plena conciencia sobre las limitaciones históricas que tiene una teoría del año 1947 enmarcada en los albores de la escuela de Frankfurt, contenida en un texto que suele caer en frases elitistas por parte de los intelectuales frente al sujeto común (de hecho, la mayoría de la crítica actual a esta teoría se enfoca en la poca empatía que demuestra hacía los sujetos de los que habla). Sin embargo esto no quita que tenga muchas líneas de lectura profundamente lúcidas que hasta el día de hoy son increíblemente actuales, por ende, en este marco teórico intentaré escoger y presentar aquellas ideas que hasta el día de hoy (en especial en un medio de prensa conservador) siguen siendo atingentes.

Luego de eso, revisaremos los textos de guerrilla contra la manipulación de los *mass media* en los que Guy Debord nos presenta su concepto de sociedad del espectáculo. Esta teoría es originaria del año 1967, y Debord publicó una extremadamente lúcida actualización el año 1988 cuando ya se veía en el horizonte la caída del bloque comunista del Este. Ambos textos de Debord se construyen como escritos que buscan dar luces sobre cómo se debe lidiar con el espectáculo que duplica el mundo y entrega a los espectadores un doble

convenientemente falsificado de la realidad, para que los sujetos inmersos en el sistema tengan una cantidad limitada de decisiones que tomar y aún conserven la sensación de libertad, logrando así que los sujetos vivan de una manera predeterminada por el sistema mismo.

Finalmente, presentaré el concepto de simulacro de Baudrillard que desemboca en el concepto de lo hiperreal. Baudrillard nos dice que la realidad mediada por los *mass media* no es verdadera ni falsa, sino que hiperreal, por ende no debe ser juzgada bajo los valores de verdad o falsedad en los que comúnmente se encasilla a todo texto o imagen referencial desde una perspectiva lógica, sino que fundan una nueva dimensión que diluye lo real y que hace vivir a los sujetos por diferido en el mundo que el sistema quiere que vivan.

En resumen, estas tres teorías tienen en común que sostienen que el sujeto inmerso en el sistema neoliberal no vive la realidad tal como es, sino que le entregan una versión manipulada convenientemente por y para el sistema, que dependiendo del punto de vista, puede ser la realidad misma filtrada, un duplicado maliciosamente trastocado o sencillamente un simulacro que derechamente reemplaza lo real.

a) El mundo entero pasado por un cedazo: La industria cultural en palabras de Theodor Adorno y Max Horkheimer

Theodor Adorno y Max Horkheimer en su conocido texto de 1947 *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas* nos habla sobre el modo en que ha nacido un sistema que aprovecha el caos producido tras “la pérdida del sostén religioso, la disolución de los últimos residuos precapitalistas, la diferenciación técnica y social” (Adorno-Horkheimer, 262), controlando las necesidades culturales de la sociedad de masas. A este sistema interconectado e inteligente, los autores lo llaman industria cultural, concepto que se podría definir como la organización en un sistema armónico de los medios de comunicación de masas y de diversas expresiones culturales (incluyendo mucho de la producción artística contemporánea). Es importante destacar que se trata de un texto de 1947 que nace en el contexto de la escuela de Frankfurt, por lo que tiene muchas aseveraciones radicales y tiende a vaciar al sujeto no intelectual

integrante de la cultura de masas de voz y conciencia, hablando del sistema mismo como una construcción preconcebida por una conciencia 100% intencionada, idea que en lo personal no comparto. Por ende lo que me interesa rescatar de la teoría de Adorno y Horkheimer, es la muy lúcida (y hasta hoy atingente) descripción de los mecanismos que tiene la industria cultural para dominar el gusto, delimitar la realidad y por sobre todo crear e imponer socialmente un imaginario, una moral y una lógica conveniente para los intereses y necesidades de los grupos económicos más fuertes.

El sistema capitalista tras la segunda guerra mundial se constituyó en pos del establecimiento de un orden mundial unidireccional y monológico, que busca imponer sus lógicas en todos los ámbitos de la sociedad. Por ende, tiene la necesidad imperiosa de establecer un imaginario valórico, moral y material, que someta a sus súbditos al poder absoluto del capital, articulando una falsa identidad particular y universal. Es decir, en palabras sencillas, que la gran meta del sistema capitalista es uniformar toda sociedad de masa “en un sistema de economía concentrada con un esqueleto –armadura conceptual fabricada por el sistema-“ (Adorno-Horkheimer, 263) que hace que progresivamente se vuelva socialmente aceptado y elimina la necesidad de disimulo del control que tiene la economía y la industria en todos los ámbitos de la vida, transformándolo en algo incluso positivo.

De este modo vemos cómo progresivamente las manifestaciones culturales se han ido transformando en industria, cumpliendo expectativas económicas validando su necesidad social de acuerdo a cuanto venden. Los autores ponen como ejemplo el cine y la radio. Ya en el año 1947¹ los autores se dan cuenta cómo el cine perdía su condición de objeto de arte y respondía casi exclusivamente a las necesidades del mercado, dejando de entregar una visión distinta de la realidad, sino que sencillamente adaptándose a lo que vende. “Si la tendencia social objetiva de la época se encarna en las intenciones subjetivas de los dirigentes supremos, éstos pertenecen por su origen a los sectores más poderosos de la industria” (Adorno-Horkheimer, 265). Esto quiere decir que para vender, el cine por ejemplo, debe alinearse con la subjetividad

¹ Es importante mencionar que el artículo que da origen al concepto de Industria Cultural fue publicado en la segunda edición de *Dialéctica del Iluminismo*, que salió en 1947. La primera edición es de 1944.

impuesta de quienes dominan el sistema, y por ende, hacer de manera inconsciente el ejercicio de conservación del sistema.

Ahora bien, la industria cultural tiene como mercancía una serie de expresiones abstractas, nada concreto que se pueda cuantificar su costo de producción, su margen de ganancia y por ende su valor de trance. ¿Qué es lo que vende la industria cultural? Según ambos autores, el capitalismo tardío administra de manera brillante el tiempo de los sujetos insertos en él, con maratónicas jornadas laborales de trabajo mecanizado, salpicada astutamente de descanso. En esos periodos de descanso los sujetos buscan reponerse para poder volver a afrontar nuevamente la jornada productiva por medio de algún medio de evasión que generalmente redunde en diversión, por ende lo que la industria cultural vende es diversión, la cual cumple con ciertos parámetros que apuntan a proteger a la industria misma y al sistema del que ella es hija. Este tipo de diversión (la producida por la industria cultural) es conceptualizada bajo el término *amusement*². El *amusement* existía desde mucho antes que la industria cultural, sin embargo antes, supuestamente, los sujetos eran libres de divertirse como les diera la gana, no había ningún sistema que bombardeara con un exceso de un modelo de entretención mecanizada que limite las capacidades lógicas de los individuos. Uno de los principios del *amusement* es que “el espectador no debe trabajar con su propia cabeza: toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada” (Adorno-Horkheimer, 281).

En esta línea, uno de los principios más potente de la industria cultural es el haber liderado el proceso de transposición del arte a la esfera del consumo. Podríamos decir, que ha logrado con relativo éxito, deponer las armas del arte, y transformarlo en una mercancía más de compra y venta. Y no necesariamente estamos hablando de arte de baja calidad o creado de acuerdo a las lógicas de la industria cultural, hablamos de expresiones artísticas clásicas, que en su intercambio se ven inmersas en las lógicas de la industria. Este punto es fundamental para este trabajo en particular, puesto que vemos que la industria

² Término inglés que en español se puede traducir sencillamente como diversión o esparcimiento. Pero siguiendo la literatura especializada en el tema, mantendremos la palabra inglesa a la hora de referirnos al concepto mismo.

cultural no solamente es un productor de arte de consumo, sino que es capaz de transformar obras de altísima calidad en objetos de consumo que se valoran por su valor de mercado más que por la calidad misma de la técnica, o el concepto que éstas encierran, puesto que su valor depende de lo que dicta el mercado, y el mercado lo dicta según lo que necesita. Esta transformación de las obras clásicas en mercancías limita y restringe el proceso de recepción de éstas, delineándolo para que calce dentro del marco y el estilo que esté de moda, es decir, que la industria cultural quiere imponer. Por ende, “cuanto más sólidas se tornan las posiciones de la industria cultural, tanto más brutalmente puede obrar con las necesidades del consumidor, producirlas, guiarlas, disciplinarlas, suprimir incluso la diversión: para el progreso cultural no existe aquí ningún límite” (Adorno-Horkheimer, 295). De este modo, la industria cultural puede dictaminar, por ejemplo, que leer a determinado autor es elegante, y que se debe entender de determinada forma el modo en que escribe el autor. Así es como se plantea el modo de apropiación que hace la industria cultural de no solo el arte de consumo producido e incentivado por ella, sino que también el arte producido fuera de ella, e incluso, producido antes de ella.

De este modo, según Horkheimer y Adorno, la cultura cumple las necesidades de una industria que está al servicio del *amusement*, el cual está al servicio del mercado, por lo que el valor de la cultura pasa a ser mensurable igual que como si se tratase de una mercancía cualquiera, uniformando las obras de arte, con las obras de puro entretenimiento, con la televisión, con la radio, etc... “Las diferencias de valor preestablecidas por la industria cultural no tienen nada que ver con diferencias objetivas, con el significado de los productos” (Adorno-Horkheimer, 265). Únicamente la cultura ocupa un rol en el esquema mercantil, y por lo mismo la producción misma de nuevas mercancías culturales se ha ido volviendo cada vez más relevantes, ya que la labor de la industria es reduplicar el mundo. El mundo entero es pasado por el cedazo de la industria cultural. De este modo, lo que hace la industria es re-construir el mundo según sus propias lógicas y proyectándolo en el cine, las novelas, telenovelas, y en cuanto medio tenga disponible. El sujeto es “exhortado a la organización racional y a incorporarse a ella con sano sentido común” (Adorno-Horkheimer, 292), y como clientes, “ven ilustrar en la pantalla o en los periódicos, a través de episodios

humanos y privados, la libre elección y atracción de aquello no está aún clasificado.” (Adorno-Horkheimer, 292), siendo así utilizados en ambos casos como una pieza más de la maquinaria, en palabras de los autores, no pasan de ser meros objetos.

La reduplicación del mundo cumple al mismo tiempo con hacer un llamado al conformismo. Nunca en la historia la civilización humana había tenido tanta abundancia material, por ende el nacimiento del concepto de previsión social es natural y va de la mano con el *progreso*. Los autores utilizan la frase de la Alemania Nazi “Nadie tendrá frío ni hambre: quien lo haga terminará en un campo de concentración” para ejemplificar el modo en que la industria cultural impone sus límites en el accionar humano. El sistema no castiga la libre expresión de nadie, sin embargo, lo que sí hace, es arruinar a quien no se adapte al imaginario que nos ofrece la industria cultural. Según los autores, el *outsider* (sujeto que evita ser parte del sistema) es demonizado y mostrado por la industria cultural como el enemigo a derrotar. El clásico villano de película es un sujeto que no responde a los patrones lógicos que exige y propone la industria cultural. Y en el cine, el villano siempre termina cayendo. Quien se rebele a los valores inculcados por la industria cultural, probablemente terminará en el campo de concentración de la pobreza y la ruina. Por ende, lo que busca la industria es que los sujetos que integran la sociedad de masas estén conformes con sus posibilidades. Con no tener hambre, con no pasar frío, con tener diversión de vez en cuando, y que por ende, no le interese recuperar su capacidad de conciencia y por ende de construir el mundo en el que desean vivir. La participación se ve totalmente elidida por la imposición simpática y amena de valores como el *éxito* o el *deseo*. En palabras de los autores al sujeto se le arrebató la posibilidad de cumplir la labor kantiana en sus ratos de esparcimiento que es la “de referir por anticipado la multiplicidad sensible a los conceptos fundamentales” (Adorno-Horkheimer, 266), es decir, la libre iniciativa es totalmente aniquilada bajo la imposición que hay que elegir lo que la industria cultural nos dice que hay que elegir, y eso que nos imponen se maquilla como la eterna libre iniciativa: siempre seremos nosotros los que elegimos, nadie elige por nosotros, solo nos hacen fácil la tarea diciéndonos de manera muy amable y divertida cual es la elección correcta. Esto se ve reflejado claramente en la eterna repetición de lo mismo que

regula la relación con el pasado. La cultura de masas, la industria cultural, excluye a lo nuevo, teniendo siempre tendencia a descartar como inútil lo que aún no se ha probado. Lo que ofrece siempre son refritos de cosas ya probadas. Esto cumple una doble labor: el asegurar la constante productividad económica y acotar los márgenes de elección de los espectadores.

Ahora por supuesto que es necesario preguntarse, ¿cómo es que la industria cultural logra controlar el pensamiento de los sujetos? El rol que juegan los medios de comunicación de masas es fundamental en el modo en que se construye el imaginario de las sociedades de masas, y a partir del cual se delimita el gusto. Como primera técnica para el control de la opinión, la moral y el pensamiento en general nos encontramos con la correcta administración de la censura por parte de la industria cultural. Los autores señalan que curiosamente en la época que pregona ser la más liberal de la historia “Ningún constructor de iglesias medieval hubiera inspeccionado los temas de los vitrales y de las esculturas con la desconfianza con que la dirección del estudio cinematográfico examina un tema de Balzac o de Victor Hugo antes que éste obtenga el *imprimatur* que le permitirá continuar adelante” (Adorno-Horkheimer, 271). Es decir, que la industria cultural es un censor potente que desde las sombras transforma, interfiere y maquilla las temáticas complejas para el sistema. El ejemplo que ponen los autores para esta censura hace referencia a la transposición de la literatura al cine de complejas obras de reputados autores del siglo XIX que tratan difíciles situaciones. Es decir, lo que visiona el espectador es el tema tratado por Balzac pasado por el cedazo. Esta censura no pasa solamente por la manipulación temática, sino que tal y como hace el arte de vanguardia, la industria cultural construye su propio lenguaje, con una sintaxis y un léxico propio, que restringe la producción y la recepción de las obras, y que logra transmitir sin necesariamente decirlo, el mensaje que la industria cultural quiere que transmita. Esto en otras palabras, es la tendencia a cargar el lenguaje sencillo de conceptos ideológicos y morales propio del modelo cultural que la industria defiende. Por ejemplo, el hecho de mostrar una historia con una familia perfecta que viva en una gran casa (un cliché con todas las de la ley), no es solo mostrar inocentemente eso, sino que el significado inserto en aquella imagen es el que ese es el ideal al que el ser humano debe aspirar. Y los sujetos sin

siquiera notarlo empiezan a compartir el código impuesto por la industria. A diferencia del arte de vanguardia, el lenguaje creado por la industria cultural es sencillo y fácil de asimilar. No desarticula ni deconstruye el mundo, sino que lo reduplica articulado a su modo particular, estableciendo un lenguaje dueño de estrechos márgenes comunicativos.

La censura no solo es negativa, sino que también funciona en términos positivos de asimilación. Los autores hacen referencia a la permisividad de lo indebido, en el sentido que para el sistema es fácil perdonar a los personajes de excepcional talento que se escapan de las normas y del lenguaje impuesto. Ponen el ejemplo de Orson Welles, el cual nos muestra en sus películas una serie de elementos que no calzan con el lenguaje condicionado que impone la industria, pero esos elementos “no hacen más que reforzar y confirmar la validez del sistema” (Adorno-Horkheimer, 269), pues el sistema abraza e integra los elementos novedosos y subversivos que hayan sido aceptados por el público pero de manera caricaturizada, lavándolo del poder divergente que poseen y de este modo elimina la tensión entre los dos polos (el del arte y el de la industria), “los extremos que se tocan quedan traspasados en una turbia identidad, lo universal puede sustituir a lo particular y viceversa” (Adorno-Horkheimer, 270).

Así es como, desde la lógica de Adorno y Horkheimer, la rebelión estética se ve absorbida por una industria extremadamente hábil y astuta, llegando incluso a aplaudir y acoger a quien la maltrata, y escapa de sus lógicas, lógicas que son maleables y repletas de matices. En el caso de Orson Welles lo transformaron en estrella y lo elevaron como un director único en su categoría, esa unicidad hizo que su obra lejos de ser agresiva, fuese la excepción que confirma la regla. Por lo demás, la industria posee una oferta muy atractiva para que el genio deponga las armas y esté dispuesto a llegar a acuerdos, de este modo no es difícil hacer una fortuna. En el caso del cine son los productores quienes manejan estas barreras, en la literatura las casas editoriales y en la música los sellos discográficos. Entonces, “una vez que lo que resiste ha sido registrado en sus diferencias por parte de la industria cultural, forma parte ya de ella, tal como el reformador agrario se incorpora al capitalismo. La rebelión que rinde homenaje a la realidad se convierte en la marca de fábrica de quien tiene una nueva idea para aportar a la industria” (Adorno-Horkheimer, 272). De este

modo es como la industria sobrevive, sin reprimir la tendencia liberal de dejar paso a los capaces, dejándolos ser, pero regulando todo el resto del mercado que los rodea. El artista que no esté de acuerdo con negociar con la industria y aceptar la oferta, tiene la total libertad de seguir haciendo el arte que quiera, pero también tiene, en palabras de los autores, “la libertad de morirse de hambre” (Adorno-Horkheimer, 272). Es decir, la industria ejerce un control desmedido sin decirlo. En silencio, por medio de acciones que “garantizan que los amos del barco sigan *entre soi*, en círculo cerrado” (Adorno-Horkheimer, 272). Según ambos autores, los motivos de la existencia de la industria son económicos, pues sentencian que es demasiado evidente que no es necesaria y que su función es el mantenimiento del poder económico de los que están arriba en la escala social.

Para concluir esta revisión del concepto de industria cultural y sus mecanismos de control, me gustaría reiterar que he seleccionado los elementos fundamentales de la teoría de Adorno y Horkheimer, puesto que me parecen incluso hoy en día actuales. La industria en la actualidad se ha reformado y se ha visto obligada a reconstituirse con la aparición de nuevas tecnologías que ya no son tan fáciles de manejar, como el internet. Por supuesto que esta teoría es pensada en medios antiguos como el periódico y la radio de la post segunda guerra mundial, contexto histórico muy distinto al actual por supuesto, pero que de todos modos es fundamental en cómo se ha construido, y está construyendo, el sistema social hoy en día. Es muy importante destacar que en el presente sigue existiendo la industria cultural, y probablemente sea aún más potente que la de la época en que Adorno y Horkheimer escribieron su texto, y lo que es incluso más curioso, hoy en día los medios más conservadores (como el que analizaremos más adelante), sigue teniendo comportamientos como los muy bien descritos por los autores recién revisados.

b) La venta es la que autentifica el valor: Guy Debord y la compleja denuncia contra el poder espectacular.

En la obra de Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* del año 1967, se plantea que el capitalismo tardío de la época de post guerra era la conformación de la sociedad del espectáculo, en medio de un tono de denuncia y ataque frontal al capitalismo. El texto de Debord, como él mismo comentaría más tarde, es ambiguo (a propósito) y tiene el fin de no dejar particularmente claras las nociones a las que se refiere, centrándose en dejar el mensaje encriptado para que fuera exclusivamente recepcionado solamente tras un proceso de lectura complejo y profundo. Una especie de resguardo para no entregar información valiosa al “enemigo”. Pues sí, en el texto de Debord tenemos una trinchera de resistencia frente al sistema capitalista, y no tanto una descripción y crítica teórica como es el trabajo de Adorno y Horkheimer. El texto de Debord tiene un poco de panfleto en su estructura y recuerda a ratos a los proverbios de Nietzsche más que a la lucidez teórica e intelectual de *La industria cultural*. Por ende, en este trabajo, para explicar de manera clara el concepto de *espectáculo*, prescindiremos de una cita esclarecedora del autor que defina inequívocamente el concepto, sino que buscaremos interpretar sus palabras en *La sociedad del espectáculo*, apoyándonos en los *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* del mismo Debord del año del 1988. Por supuesto que también nos ayudaremos de opiniones y lecturas de diversos intelectuales para buscar exponer de qué nos habla Debord cuando nos habla de *espectáculo*.

A pesar de todo lo críptico que caracteriza a la obra de Debord, es fundamental tener en cuenta el sentido que señala Giorgio Agamben en su texto *Glosas marginales a los Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, que dice “No cabe duda de que el aspecto más inquietante de los libros de Debord reside en la meticulosidad con que la historia parece haberse empeñado en confirmar sus análisis.”, es decir, que para nosotros es especialmente atractivo ya que es una crítica estratégica con miras a futuro (el futuro en el que nos encontramos hoy), y que sin duda podemos señalar que el modo en que la visión de Debord se sitúa en la actualidad es increíblemente precisa, y que encontramos una crítica a elementos que hoy en día funcionan con aún más fuerza que hace tres décadas. A diferencia del texto que trabajamos en el apartado anterior, los *Comentarios sobre la Sociedad del Espectáculo* es un texto escrito en 1988, es decir, fecha en que aún no caía oficialmente la Unión

Soviética. Debord pudo establecer la idea del mundo monopolar que se aproximaba, en el que los países del Este frente a la evidencia de la eficiencia económica y política del control de masas ejercido por Occidente, abandonaron el ideal totalitario y leninista, y más llamativamente, describe muy bien cómo el espectáculo se devoraría todos los ámbitos de la vida del ser humano en este mundo monopolar.

Ahora bien, ¿qué podemos entender por espectáculo en términos de Debord? En su texto de 1967 Debord inicia con la aseveración: “Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación” (Debord, 1995, 8). De aquí podemos asegurar que el espectáculo no es realidad, sino representación que simula ser realidad, puesto que la vida misma de las sociedades modernas es la que se presenta como una acumulación de espectáculos. El espectáculo es la parte de la sociedad que atrae todas las miradas, que establece un lenguaje oficial por medio de imágenes que mediatizan las relaciones entre personas, es decir, el espectáculo es el modo en que se objetiviza un modo específico de vivir la realidad por medio de la mediación. Es importante destacar que “No es un suplemento al mundo real ni su decoración superpuesta. Es el corazón del irrealismo de la sociedad real” (Debord, 1995, 9), y que en términos más concretos el espectáculo es el modo en que todos los medios de difusión de masas (cine, prensa, propaganda, televisión, etc...) establecen la supremacía de un modelo de realidad dominante que afirma de manera omnipresente la decisión de vivir de una determinada manera, que se materializa en la producción y en su corolario, el consumo. Según Debord, el espectáculo, del mismo modo que controla a los sujetos para elegir determinado modo de vida, también cumple el importante deber de justificar esta elección, y que sin lugar a dudas, su omnipresencia en las sociedades modernas es la “presencia permanente de esta justificación, en tanto que acaparamiento de la parte principal del tiempo vivido fuera de la producción moderna³” (Debord, 1995,9).

³ Es fundamental en este aspecto mencionar que los puntos en común con la idea de *Industria cultural* trabajada por Adorno y Horkheimer son muchos y variados. Aquí vemos como Debord también tiene en cuenta el *amusement* como elemento fundamental para mantener a los sujetos en las sociedades modernas ligadas a la producción y al consumo, y por ende, represor de la novedad.

Debord en el año 1988 de hecho define el espectáculo moderno como “el reinado autocrático de la economía mercantil, que ha conseguido un estatuto de soberanía irresponsable, y el conjunto de las nuevas técnicas de gobierno que corresponden a ese reinado” (Debord, 2003, 7). Y menciona que con seguridad el espectáculo se torna cada vez más poderoso que antes, logrando incluso que el modelo de producción que impone sea asumido como algo natural (al nivel de los cambios del clima) y que incluso muchos lo vean como un modelo civilizador que por el bien de la humanidad debe ser implementando, colaborando de buen grado (y de forma inocente) en esta conquista de la cotidianeidad. Este formateo de la vida cotidiana por el espectáculo, es según Debord, un exceso de lo medial. Lo medial es esencialmente bueno, puesto que nos sirve para comunicarnos entre los seres humanos, sin embargo, cada vez que los medios generan un exceso, están siendo espectáculo. “El poder del espectáculo que es perfectamente despótico en su espíritu, se indigna con frecuencia al ver constituirse bajo su reinado una política-espectáculo, una justicia-espectáculo, una medicina-espectáculo, o tantos otros sorprendentes *excesos mediáticos*” (Debord, 2003, 8). Haciendo así que sea la lógica del espectáculo la que gobierna y rige la comunicación y por ende, todas las relaciones humanas de los integrantes de la sociedad lo que tiene como corolario el dominio de la vida humana por parte de, en palabras de Debord, “los amos de la sociedad”.

En términos teóricos, Debord primeramente distingue entre dos formas sucesivas y rivales de poder espectacular: la forma espectacular concentrada y la forma difusa. Es importante señalar que para el autor tienen el mismo fin, pero distintos caminos, ya que “en los dos casos, el espectáculo no es más que una imagen de unificación feliz rodeada de desolación y de horror, en el centro tranquilo de la desdicha” (Debord, 1995,35). La primera, es decir la concentrada, existe dando prioridad a la ideología que se aglutina en torno a un dictador, evitando dar capacidad de elección a los sujetos. En uno de los pasajes más explicativos y claros de su texto de 1967 Debord señala que “Lo espectacular concentrado pertenece esencialmente al capitalismo burocrático, aunque pueda ser exportado como técnica del poder estatal hacia economías mixtas más atrasadas, o en ciertos momentos de crisis del capitalismo avanzado” (Debord, 1995,36), y que por ende este espectáculo concentrado, que solo demarca un

único pasillo por el cual avanzar, va de la mano con estados policiales y con un líder que concentra toda la atención, ya sea por ejemplo Mao, Hitler, o Stalin, quien es el garante de la cohesión del poder total. “Si cada chino debe aprender de Mao, y así ser Mao, es porque no tiene nada otro que ser” (Debord, 1995,36). Obviamente, como el espectáculo está concentrado en un solo modelo y sujeto, se debe sostener en la policía para que se encargue de toda minoría sobre la que no es efectivo este modelo determinado de espectáculo.

Por otra parte, Debord nos plantea que la forma difusa del espectáculo es la que incita a los asalariados a escoger *libremente* una gran variedad de nuevas mercancías, por ende, va acompañado de “la abundancia de mercancías, el desarrollo no perturbado del capitalismo moderno” (Debord, 1995,37). Sin embargo es toda una sucesión de elecciones propuestas por el espectáculo, para cumplir con un modelo de existencia determinado, siendo así caldo de cultivo para democracias burguesas del estilo estadounidense y especialmente seductora en “países donde durante más tiempo se habían podido mantener las condiciones de las democracias burguesas de tipo tradicional” (Debord, 1990, 4), siendo de este modo que lo que el espectáculo hace en las democracias es empujar al sujeto hacia el acto del consumo como medio de obtener la felicidad. Si bien es cierto, el consumo en esta variante es libre y cada uno consume lo que quiere, el sistema generado por el espectáculo difuso impone el consumo como la única meta posible, ejerciendo de este modo una potente coerción frente a otros modos de vida.

Es importante mencionar que “La satisfacción que la mercancía abundante no puede procurar en el uso viene a ser buscada en el reconocimiento de su valor en tanto que mercancía: es el uso de la mercancía bastándose a sí mismo; y, para el consumidor, la efusión religiosa hacia la libertad soberana de la mercancía” (Debord, 1995,38), dotando así un sistema valórico en torno al consumo y a la mercancía que transforma la apreciación de valor de ser algo meramente útil a ser algo moral y hasta espiritual. Es decir, el acto de consumir una mercancía (ni siquiera usarla, sino que el solo acto de la compra de la misma) llena a nivel social el plano material tanto como el abstracto, el de las necesidades morales y psicológicas. Debord nos pone el buen ejemplo de los objetos coleccionables que se lanzan al mercado. ¿Quién no ha coleccionado

alguna vez cartitas, láminas, llaveros, o algo? Debord menciona que muchas veces “no (son) ya objetos de compra sino donaciones suplementarias que acompañan a objetos prestigiosos vendidos o que resultan, por intercambio, de su propia esfera, se puede reconocer la manifestación de un abandono místico a la trascendencia de la mercancía” (Debord, 1995,38). Es decir, existe incluso mercancía que ya no tiene valor ni siquiera por su utilidad, y menos aún por su costo de fabricación, sino que simplemente el espectáculo la dota de un poder metafísico que a ciencia cierta no es más que social y discursivo.

Finalmente, el aporte más importante en términos teóricos que hace Debord en los *Comentarios a la sociedad del espectáculo* es la adición de una nueva clasificación descriptiva de los tipos de espectáculo, es decir, añade una tercera forma: lo espectacular integrado. El autor menciona que “con posterioridad –a *La sociedad del espectáculo*- ha aparecido una nueva forma fruto de la combinación razonada de las dos anteriores sobre la base general de una victoria de la que se había manifestado como la más fuerte, la forma difusa” (Debord, 2003, 4). Para Agamben esta realidad efectivamente aparece con la caída de los gobiernos del Este, sorprendido por cómo “Los muros inquebrantables y los acelerados telones que dividían los dos mundos fueron barridos en unos pocos días” (Agamben, 163) y se vuelve absolutamente evidente con la conformación del mundo monopolar que nació a fines de la década de los 80'. De hecho, Agamben señala que el mayor fin para el abandono del Leninismo fue precisamente el deseo de abrazar el espectáculo integrado, como el modelo de coerción social más efectivo, económico y lucrativo del mismo modo que “los del Oeste habían renunciado hace mucho tiempo al equilibrio de los poderes y a la libertad real de pensamiento y de comunicación, en nombre de la máquina electoral mayoritaria y del control mediático de la opinión (que se habían desarrollado ambos en los Estados totalitarios modernos)” (Agamben, 164). Tomando de ambos modelos el espectáculo integrado obtiene los elementos más eficientes y los combina. Del modelo concentrado toma al orden centralizado pero lo oculta imitando al difuso, borrando cualquier evidencia del rostro del líder y de la ideología reinante (la llamada desideologización del capitalismo no es más que una técnica del espectáculo). Logrando así evitar que se le escape algo dentro de la sociedad, adueñándose de la realidad e

irradiándola de sí mismo, y en la praxis, dice Debord, transformando el devenir-mundo de la falsificación en el devenir-falsificación del mundo. Con excepción de una herencia importante pero destinada a disminuir de obras antiguos⁴ (ya sean libros, construcciones, plástica, etc...) que cada vez más “son seleccionadas y relativizadas según la conveniencia del espectáculo, (puesto que) no existe nada en la naturaleza o en la cultura que no haya sido transformado y polucionado según los intereses de la industria moderna” (Debord, 2003, 7); logrando de este modo controlar incluso la memoria de los sujetos, transformando a su conveniencia las expresiones culturales e incluso la naturaleza misma de las cosas. En palabras sencillas: Hace una falsificación del mundo a su antojo que presenta como real.

La sociedad moderna, la del espectáculo integrado, se caracteriza por el efecto combinado de cinco rasgos principales: “la incesante renovación tecnológica, la fusión económico estatal, el secreto generalizado, la falsedad sin réplica y un perpetuo presente.” (Debord, 2003, 7)

Es imposible dividir cada uno de estos rasgos principales, puesto que uno produce al otro y viceversa. En relación a la renovación tecnológica incesante, Debord señala que este proceso es inherente a la sociedades capitalistas, pero que al día siguiente del final de la Segunda Guerra Mundial, se reforzó aún más fuertemente la autoridad del poder espectacular, ya que se logró instalar el pensamiento que *los especialistas saben* (una forma de *el líder sabe*, pero sin rostro), Debord dice: “todo el mundo entrega su absoluta confianza al conjunto de los especialistas, a sus cálculos y a sus juicios siempre satisfechos sobre sus propios cálculos” (Debord, 2003, 8). Es decir, el conocimiento y la tecnología se establecen como la sabiduría. Por supuesto que quien sostiene las investigaciones es el poder económico, el que durante el siglo XX realizó una alianza absoluta con el Estado, por ende, el poder económico es también el político. Según Debord en la sociedad del espectáculo integrado es imposible separar ambos tipo de poder y que a ciencia cierta el uno posee al otro. A partir de la relación de incesante innovación tecnológica y de la unión economía-Estado es que los tres siguientes rasgos funcionan como soporte y mecanismos

⁴ Aquí comprendemos *antiguo* no como de la antigüedad histórica pre-medieval, sino que como anterior al nacimiento de la sociedad del espectáculo.

de dominación que garantizan el poder del espectáculo sobre los sujetos integrantes de la sociedad.

El secreto generalizado se mantiene detrás del espectáculo como su principal valedor. Es un principio inamovible (que se ha visto remecido en los últimos años con la internet, pero en mi opinión personal, el poder está en proceso de adaptación para lidiar con esto) que se explica por el carácter monológico que tiene el espectáculo y que permite la emisión de enunciados con valor de falsedad sin que nadie pueda replicar. Esta falsedad sin réplica de la que habla Debord tiene como consecuencia primero la manipulación de la opinión pública, y consiguientemente su desaparición (puesto que los márgenes aceptables para posicionar la opinión son tan estrechos que ésta deja de ser una opinión y pasa a ser un dictamen por parte del espectáculo con apariencia de opinión). A partir de este principio de secreto generalizado y la falsedad sin réplica encontramos la característica de perpetuar el presente. Este rasgo busca establecer una desaparición de la historia, la memoria y la comprensión de realidades distintas a la que se vive.

Este intento por eliminar la conciencia de devenir histórico (tanto en sentido pasado como futuro) tiene dos trincheras principales desde donde es defendido: Por un lado nos encontramos con el discurso culto y academicista⁵ de los neoconservadores que ejemplificaremos por medio de un breve análisis de la obra *El fin de la historia* de Francis Fukuyama (me parece muy importante de mencionar en el sentido que realmente parece una respuesta neo liberal al trabajo de Debord). Fukuyama señala que la caída del bloque comunista es el final de la necesidad del ser humano por buscar el reconocimiento (thimos) y que por ende la historia se ha quedado sin motor: Ya no hay ideología y por ende ya no hay confrontación histórica. Fukuyama plantea que la ideología ha sido reemplazada por la economía (invisibilizar la ideología tras el liberalismo es un rasgo claro del espectáculo integrado⁶), y que en este reemplazo, el hombre ha

⁵ A pesar de que Debord no lo menciona, el espectáculo también tiene su variante culta y academicista.

⁶ Gran parte del ensayo de Fukuyama se centra en desacreditar la ideología y de demostrar como Estados Unidos y el bloque democrático liberal acabó con estos gobiernos malignos. El autor llega a señalar que las bombas de Hiroshima y Nagasaki cumplieron con la labor de acabar tanto materialmente como a nivel de conciencia con el fascismo. Evidentemente se abstiene de cualquier valoración moral a la aberración que significó asesinar más 246.000 personas y dejando sin hogar, familia, ni salud a otros tantos de cientos de miles de personas.

alcanzado la verdadera felicidad y justicia, y que por ende el ser humano no tiene más camino que detener su devenir histórico y abrazar el resultado final de todo el progreso que significó ésta: las democracias liberales. “En el Estado homogéneo universal todas las contradicciones se resuelven y todas las necesidades humanas se satisfacen, no hay lucha o conflicto en torno a grandes asuntos y por ende, no se necesitan generales ni estadistas: lo que queda es la actividad económica” (Fukuyama,5), y que por consiguiente la historia no será más que el resultado de los adelantos tecnológicos que produzca la ciencia, es decir, la plenitud de la especie humana ya fue alcanzada por medio del mercado en términos económicos y políticos, mientras que solo es el progreso científico el que no ha llegado a su fin.

En este texto Fukuyama nos presenta con palabras que denotan beneplácito, omitiendo todo lo negativo del sistema que defiende, como beneficiosas las cinco características de las que habla Debord. Nos señala que la renovación tecnológica es la única arista de evolución histórica que tiene pendiente el ser humano. La fusión económica-social la presenta como un paso adelante de la humanidad en el sentido de lo bueno que es no ser dirigidos por ideas sino que por necesidades económicas e incluso es claro y enfático al decir que el ser humano no necesita estadistas, sino que solo economistas. El secreto generalizado se presenta como el deber de los especialistas de investigar mientras que el humano común solo debe dedicarse a ser feliz con sus necesidades ya cubiertas. La falsedad sin réplica se concretiza en el concepto de *verdad única*, puesto que el mundo solo tiene un modo de ser, la democracia liberal, que proviene del conocimiento absoluto alcanzado según Hegel⁷, y que por ende cualquier otro intento de organización social no es más que un atentado violento e ideológico a la humanidad. Finalmente nos habla que la concreción del perpetuo presente, el acabar con la historia, es precisamente el mayor logro de la humanidad.

Fukuyama de hecho va tan lejos que señala que Hegel tuvo una comprensión absoluta del mundo. Por ende desconoce todo el progreso cognitivo en términos filosóficos posteriores a él. En palabras del autor “la

7

filosofía ya no sirve” (Fukuyama, 6) y que “El idealismo no ha sido bien tratado por los pensadores posteriores, Marx invirtió completamente las prioridades de lo real y lo ideal, relegando toda la esfera de la cultura a una “superestructura”” (Fukuyama, 8), la cual depende completamente de los modelos de producción reinantes. En ese sentido lo que dice Fukuyama es que el materialismo proveniente del marxismo es el causante de que la humanidad haya tenido tantos fracasos durante el siglo XX y que, por el contrario, la prosperidad de Estados Unidos es la mayor señal de que la interpretación que se hace de Hegel por parte de las democracias liberales es la correcta. En definitiva, lo que trata de hacer Fukuyama en su texto es validar de manera académica y argumentada que existe una única vía para vivir, que es la correcta y absoluta, precisamente la misma idea que defiende el espectáculo en la denuncia de Debord. Lo interesante es señalar que el espectáculo no solo toma la forma de una sucesión de información circular de banalidades televisivas, sino que también tiene su expresión en la academia bajo argumentos de apariencias complejas que defienden el modelo con capa y espada.

Por el otro lado nos encontramos con los *mass media* de los que extensamente habla Debord, y que se centran en reconstruir y duplicar el mundo por medio de un exceso de información repetida, que busca dar la sensación de que el mundo no cambia y que no tiene por qué hacerlo. Todos los años las mismas inundaciones, los mismos robos, el espectáculo electoral, las mismas películas (todas muy parecidas entre ellas), todas anunciadas como importantes noticias y novedades. Y que “solo de tarde en tarde y a sacudidas, pasan las noticias realmente importantes, las relativas a aquello que en realidad cambia” (Debord, 2003, 8), las cuales se muestran con el fin de filtrarlas, pasarlas por el cedazo que al espectáculo le interesa que pasen. Por ejemplo, hace unos días vi en televisión, en Canal 13, un reportaje sobre la realidad en Venezuela⁸. Obviamente fue presentada una sola cara de la moneda, en la que el pueblo venezolano sufre, está desabastecido y la inflación devora la economía, pero por supuesto nadie mencionó ni explicó los motivos por los que sucede esto (ni siquiera en términos convenientes para el modelo neo liberal), ni mucho menos

⁸ Se trató del programa *Contacto*, transmitido el domingo 11 de mayo de 2016 a las 22 horas por Canal 13.

los puntos altos del proceso chavista en Venezuela (como la mejora asombrosa en alfabetización e ingreso a la educación formal). Por supuesto que es una opinión válida pensar que el proceso venezolano es negativo, pero el meollo de la cuestión es que la presentan como si fuera la única opinión válida. Con este ejemplo me interesa dar a ver lo actual que es la denuncia de Debord, y cómo los *mass media* efectivamente se comportan como si nos encontrásemos en un estado de final de la historia, sobre todo los medios de comunicación conservadores.

Acabo de hacer un repaso teórico y fundamental del concepto de *La sociedad del espectáculo*, sin embargo es importante destacar que Debord plantea su texto como un escrito de guerrillas contra la reinención espectacular de la realidad, por lo que probablemente no haya dado cuenta del espíritu del mismo, pero sí de las implicancias lógicas e intelectuales de éste.⁹

**c) No es raro que las imitaciones lleguen a confundirse con el original:
Los *mass media* y la hiperrealidad.**

Baudrillard señala que las sociedades contemporáneas existen bajo la premisa de que lo real es reemplazado por un simulacro que a ciencia cierta no es real, pero tampoco irreal, sino que le adjudica la categoría de hiperreal. Según el autor, “El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio” (Baudrillard, 5). Es decir que la simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. En un mundo donde la realidad se esconde aniquilando todos los referentes y es reemplazada por una hiperrealidad compuesta de un complejo y dúctil sistema de signos (los mismos con los que antiguamente se refería a la realidad) que recrean y reemplazan el mundo por una acumulación saturada de imágenes. Es decir, los signos mismos son resignificados para que su relación referencial desaparezca y sea reemplazada por otra relación artificial y creada desde el poder. La acepción que el filósofo le da a simular no tiene relación con el acto de fingir que se tiene lo que no se tiene, sino que va más allá y señala que tanto

⁹ Para captar mucho mejor el sentido de guerrilla del texto de Debord ruego ir a la fuente misma. Además el texto *Glosas marginales a los Comentarios sobre la Sociedad del espectáculo* de Giorgio Agamben es un enorme aporte para la comprensión de las ideas de Debord.

fingir como disimular deja la concepción de realidad intacta, en el sentido que jamás se niega el carácter de verdadero de lo que se intenta representar, solo que la representación es derechamente falsa, sin embargo “la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo «verdadero» y de lo «falso», de lo «real» y de lo «imaginario»” (Baudrillard, 8). La simulación nace del principio de equivalencia, de la negación radical del signo de valor “mientras que la representación intenta absorber la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro” (Baudrillard, 13), presentándose a sí misma como real, siendo recibido como real por parte de los receptores, pero sin ser real. Esta condición es la que el autor designa como hiperreal.

Baudrillard señala que los signos y las imágenes sufren la transición de pasar a ser representación de un referente a ser simulación de una hiperrealidad. Esta transición el autor la describe como un proceso que sigue los siguientes estadios: a) El signo/imagen es el reflejo de una realidad profunda, b) El signo/imagen enmascara y desnaturaliza una realidad profunda, c) El signo/imagen enmascara la ausencia de realidad profunda, d) El signo/imagen no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro.

Según Baudrillard cada estadio de esta transición tiene una carga valórica, señalando que en el “primer caso, la imagen es una buena apariencia y la representación pertenece al orden del sacramento” (Baudrillard, 14), el segundo caso “es una mala apariencia y es del orden de lo maléfico” (Baudrillard, 14), el tercero “juega a ser una apariencia y pertenece al orden del sortilegio” (Baudrillard, 14) y finalmente el último estadio “ya no corresponde al orden de la apariencia, sino al de la simulación” (Baudrillard, 14). Es decir, ya no es una representación, una copia corrupta ni tampoco juega a ser algo, sino que es algo que reemplaza al original. Mientras que los tres primeros reconocen que existe una verdad y juegan a ocultarla (ya sea en términos positivos de representación o negativos del orden del engaño) el último estadio niega la existencia de la verdad y se presenta ante el mundo como *lo* real, y no como un reemplazo o una apariencia de ésta. Esto es la hiperrealidad producida por la simulación.

El modo en que esta hiperrrealidad inunda el mundo cotidiano reside en el poder comunicativo de los *mass media*. Baudrillard señala que “Es preciso pensar los *mass media* como si fueran, en la órbita externa, una especie de código genético que conduce a la mutación de lo real en hiperreal (Baudrillard, 58). Esto en términos biológicos más precisos¹⁰ se puede entender como que los *mass media* cumplen un rol similar al ARN codificante o mensajero (ARNm) que lleva el mensaje del ADN a los ribosomas para que estos sinteticen las proteínas según la información entregada. Por ende podríamos comprender la comparación de Baudrillard como que los *mass media* cumplen la labor del ARNm llevando la información sobre la realidad, que vendría a ser el ADN, a los ribosomas que vendríamos a ser los individuos del sistema, pero el problema radica en que el mensaje portado por el ARNm estaría trastocado y simulado a modo de hiperrealidad y no realidad, es decir, los *mass media* en su rol de compartir la realidad, lo que hace es entregar una simulación de la realidad, reemplazando la realidad y haciendo a todos creer como verdadero algo que no es real ni falso. Es decir, los *mass media* absorben el valor de verdad de su contenido transformándolo en algo que no significa.

Esto Baudrillard lo ejemplifica de manera brillante al reseñar el primer *reality show* estadounidense *An American Family: The Louds*, del año 1971, en el que se seguía por 7 meses toda la vida de una clásica familia estadounidense de clase media por televisión, sin guion, sin director, sin escenografías, solo realidad en bruto. Por supuesto durante esos 7 meses la familia colapsó y se desarmó. El realizador del programa decía una y otra vez que los Louds se comportaban *como si ellos no estuvieran ahí*, que los televidentes fueron testigos del verdadero devenir de una familia estadounidense. Con altos y bajos, pero por supuesto que la pregunta sobre *¿qué habría pasado si es que la TV no hubiese*

¹⁰ En lo personal comparto la crítica que realizan Alan Sokal y Jean Bricmont en su trabajo *Imposturas Intelectuales* (1997), la que señala que normalmente los autores catalogados como posmodernos franceses (entre los que destaca Baudrillard) abusan del uso de un léxico científico sin la pertinencia adecuada haciendo comparaciones que no son atingentes al tema o sencillamente por medio de explicaciones vagas que se prestan para volver aún más (e innecesariamente) crípticos los textos. Por supuesto que esta crítica tuvo muchos opositores que defendieron a los autores en cuestión, así como recibió apoyo de destacados intelectuales.

En esta cita, me parece pertinente interpretar el concepto de “especie de código genético que conduce a la mutación de lo real en hiperreal” aplicando el concepto de ARN y ADN para establecer una comparación lógica. Sin duda la idea que subyace a la cita me parece muy importante para mi trabajo, pero el modo en que está expresada se me hace demasiado ambigua para simplemente dejarla así.

estado allí? nace tras ver que una familia que había pasado años unida se descomponen tras 7 meses frente a las cámaras. El hecho de afirmar que los Louds se habrían separado con o sin TV porque ellos se comportaban como si la televisión no estuviera es una completa utopía. La televisión estaba, y efectivamente lograba, lo quisiera o no, que el comportamiento de los Louds fuera un simulacro de la realidad, y no la realidad misma. Baudrillard señala que es precisamente en la fascinación de la simulación donde residió el secreto del éxito del show. El hecho de que el espectador creyese ver la realidad de la familia sin estar ahí, el placer que otorga sentir la realidad sin correr los riesgos que ella implica. “Gozo de la simulación microscópica que hace circular lo real hacia lo hiperreal (es algo parecido a lo que ocurre con el porno, cuya fascinación es más metafísica que sexual)” (Baudrillard, 55). Es la estética de lo hiperreal lo que ofrecía el programa, la simulación de cómo sería (o debería ser) la vida de los Louds puertas adentro. En el género de los reality shows lo que se vende es hiperrealidad en el paquete de realidad, lo que lo hace más hiperreal aún, es decir, el simulacro es tan perfecto que hasta se muestra a sí mismo como si no lo fuera. Es una simulación tan ambiciosa que simula incluso su valor de verdad, y no es que sea falso, porque la simulación existe, sino que tampoco es verdadero, quiero ser enfático en esta nueva categorización que acuña Baudrillard, la simulación es hiperreal.

El ejemplo de la tele-realidad es realmente útil en el sentido que sirve para demostrar los modos en que los medios de masas nos entregan la hiperrealidad disfrazada de realidad. Y así sucede con los documentales, las noticias, la crítica deportiva, de arte e incluso las columnas de opinión.

La verdad solo se conoce por medio de la experiencia, y los *mass media* se encargan de evitar que los individuos la experimentemos, entregándonos en bandeja la realidad pasada por un cedazo (en palabras de Adorno y Horkheimer), una duplicación del mundo (en términos de Debord) o un simulacro hiperreal (en palabras de Baudrillard). Es decir, los *mass media* manipulan y subvierten el mundo según las necesidades del poder imperante, lo que redundará en el control del sujeto no solo en términos materiales y físicos, sino también intelectuales y espirituales. Ya no se necesita hablar de otro mundo posterior a la muerte para controlar al sujeto, lo que se hace es duplicar el mundo y distribuir la duplicación

por medio de la información mediatizada. Vivimos en un mundo de imágenes y signos que pretenden ser reales, pero que en realidad son producidos y controlados por quienes poseen el poder económico y político (que según Debord, son lo mismo hoy en día).

2) La recepción como eje del poder significativo de una obra: La prensa como mediador de la recepción literaria.

El modo en que la industria cultural puede incidir en la lectura no es un proceso oscuro ni indeterminado, sino que por el contrario, desde la aparición de la teorización de Jauss en torno al lector, existe una detallada descripción de cómo es que en la lectura que se pueden completar los textos.

a) Jauss y sus siete tesis que otorgan un papel activo (y central) al lector en la construcción del discurso literario.

En abril de 1967 Jauss pronuncia un discurso o lección inaugural en la Universidad alemana de Constanza que viene a ser una suerte de manifiesto, o mejor dicho, un acta fundacional de lo que se conoce como la estética de la recepción. Esta acta fundacional plantea siete tesis que buscan reemplazar el paradigma de lectura reinante en aquel entonces; que se centraba en el concepto de autonomía de la obra literaria, haciendo de esta un producto objetivable y analizable desde un punto de vista neutro e inmanentista, postura que encontró su apogeo en el formalismo ruso, el estructuralismo de la Europa occidental y en el New Criticism estadounidense. Como bien sabemos, en la década de 1960, el contexto social en el que Jauss propone su nuevo paradigma responde a una serie de movimientos sociales (como las protestas contra la guerra de Vietnam o las protestas estudiantiles de 1968) lo que llevó a que los estudios literarios se vieran exigidos a responder a la necesidad de atender a la función social de la literatura, exigencia que claramente no podía ser respondida desde un punto de vista inmanentista ni objetivista. A diferencia de la teoría literaria marxista, lo que propone Jauss es ampliar el eje central del estudio literario, pasando así de tener la vista puesta exclusivamente en el autor y en el texto en sí mismo, a ponerla

en el lector. Es decir, lo realmente revolucionario de Jauss es el hecho de plantear que la literatura se completa solo en la lectura.

Algo de lo que Jauss se percata es que todos los paradigmas de estudios literarios anteriores siempre concentraban su atención en la obra, “ya sea que se la considere de acuerdo con un modelo universal –el clásico-; ya sea que se la conciba como un producto histórico –paradigma positivista-, ya sea, finalmente, al considerar la obra como un sistema autónomo, cerrado e inmutable, al margen de la historia y la sociedad –paradigma estilístico formalista-“ (Sánchez, 36). Por ende plantea una revolución en términos de rescatar el rol del lector. En *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria* menciona siete tesis fundamentales que sostienen la validez de esta variación paradigmática y que para nosotros serán fundamentales a la hora de entender el proceso de lectura.

La crítica al modelo reinante la hace tras realizar un recorrido en el devenir histórico, observando que desde al clasicismo hasta el trabajo de la teoría literaria marxista ortodoxa no existió un avance significativo, siendo especialmente crítico con las concepciones de Lukács y Goldmann. Jauss señala que la teoría literaria marxista no logra superar el ideal clasicista de comprensión del arte literario puesto que “la producción literaria queda supeditada a una función literaria que va más allá de reproducir el proceso económico en armónico paralelismo” (Jauss, 152) Por ende Jauss entiende que esta función reproductora de la estructura social “presupone claramente la unidad clásico-idealista de contenido y forma, esencia y manifestación” (Jauss, 152). Por otra parte, Jauss señala que varios formalistas como Werner Krauss, Roger Garaudy o Karel Kosík, incluso antes de los marxistas ortodoxos, ya se habían percatado que la percepción era un elemento fundamental en el trabajo estético en general y que por consiguiente la obra en sí misma no era suficiente para entender el proceso histórico de la literatura en sentido amplio, sin embargo, según Jauss, estos teóricos fueron combatidos y obligados a dispersarse por quienes tenían el poder. Es muy importante tener en cuenta que las tesis de Jauss son de carácter profundamente subversivo en el sentido que transforma el modelo teórico de comprensión literaria, dándole un lugar de privilegio al lector común y corriente, y por ende, desarraigando a la crítica tradicional y clásica del

poder de decidir el valor absoluto de las obras, derogando así “los prejuicios del objetivismo histórico” (Jauss, 160)

Las siete tesis de Jauss giran en torno a la crítica que realiza éste a la concepción y la función de la historia de la literatura. La primera tesis que plantea, y que para nosotros es crucial, nace como una crítica al modo en cómo el historicismo objetivista comprende la historia, lo que hace frente a esta situación es abrir la obra y determinar que el valor y el significado de ésta se encuentra en la relación dialógica entre el texto y el lector. Es decir, plantea que la historia misma es una relación dialógica y no una determinación objetiva de sucesos acontecidos. Esta relación es insalvable, y de hecho, el historicismo objetivista no hacía más que presentar el resultado de un solo dialogo subjetivo nacido del proceso de lectura, puesto que el historiador mismo lee y por ende completa y re-significa la obra, aunque tenga toda la intención del mundo en tener una postura neutral y objetiva. Por ende lo que hace el historiador es conjugar una sucesión de lecturas previas que aportan a una nueva lectura de la obra. Esto por supuesto se puede aplicar a cualquier proceso de lectura y no solamente al del investigador literario ni tampoco únicamente a las obras literarias.

Nosotros en el presente trabajo nos centraremos en repasar la primera, segunda, tercera y séptima tesis, puesto que son relevantes y fundamentales para el sustento de nuestro marco teórico. En cuanto a la cuarta, quinta y sexta tesis, apuntan a cuestiones más bien historiográficas y metodológicas que no son atingentes a este trabajo.

La primera tesis de Jauss propone una apertura de la obra, reconociendo la influencia proveniente de las teorías que pretenden derribar el objetivismo histórico. Jauss señala que en la lectura literaria sucede el mismo fenómeno que en la historia, a partir del postulado de R.G. Collingwood que señala que “la historia no es más que la reconstrucción del pensamiento del pasado en la mente del historiador” (Collingwood, 228). La validez teórica del postulado recién citado, Jauss la defiende mediante el argumento que dice que “la obra literaria no es un objeto existente para sí que ofrezca a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento” (Jauss, 161), sino que “es más bien como una partitura

adaptada a la resonancia de la lectura, que redime al texto de la existencia de las palabras y lo trae a la existencia actual” (Jauss, 161). De esta forma Jauss reniega del monologismo propio de las visiones autonomistas y objetivistas del texto, es decir, el texto es una voz que dicta una realidad y que el lector solo recibe, voz que complementa en una mirada dialógica cuyo fin es la interpretación, y que por consiguiente, en esta confrontación constante con el texto por parte del lector, se sostiene el saber filológico. Para Jauss la historia de la literatura, es “un proceso de recepción y producción estética que se realiza en la actualización de textos literarios por el lector receptor, por el crítico que reflexiona y por el propio escritor que vuelve a reproducirse” (Jauss, 162). En este sentido Jauss señala que sin la relación dialógica que se produce en la lectura, la literatura no es literatura. Es decir, que la literatura existe como tal solo al momento de ser leída y ser reproducida en la conciencia de los lectores y que inevitablemente, como todo lenguaje en situación comunicativa, funciona de esa manera.

En términos sencillos, lo que señala la primera tesis de Jauss es que: 1) la relación del lector con la obra es dialógica (siempre) y, 2) que por ende esto significa una apertura de la obra, alejándola de cualquier concepción inmanentista y autonomista.

La segunda tesis de Jauss es una de las más relevantes a la hora de comprender cómo pueden ser igual de validas lecturas completamente disimiles de un mismo texto (y al mismo tiempo una de las más importantes para nuestra tesis), dotando de esta forma de un poder significativo asombrosamente amplio al objeto literario. Jauss señala que la experiencias del lector es profundamente significativa a la hora de interpretar una obra literaria, sin embargo es enfático al señalar que se debe evitar caer en el psicologismo, entendido éste “sencillamente como la reducción de dicha experiencia –la de lector- a sus vivencias psíquicas” (Sánchez, 38). Con la finalidad de evitar el psicologismo Jauss sitúa al lector, y por ende al proceso de recepción, en un sistema referencial objetivable de experiencias que llama “horizonte de expectativas”. Para explicar el funcionamiento de este horizonte de expectativas, Jauss señala que “aunque parezca nueva, una obra literaria no se presenta como novedad absoluta ni en medio de una vacío informativo, sino que predispone a su público

mediante anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o indicaciones implícitas para un modo de recepción completamente determinado”(Jauss 164), tratándose así de “un sistema referencial, objetivable, de expectativas que surgen para cada obra, en el momento histórico de su aparición, del conocimiento previo del género, de la forma y de la temática de la obra, conocidos con anterioridad así como del contraste entre lenguaje poético y lenguaje práctico”(Jauss, 162).

El dialogo del lector con la obra está mediado por un contexto de conocimiento y experiencia en el sentido amplio que influye en las expectativas con que el lector enfrenta una obra literaria. Jauss pone énfasis en señalar que jamás una lectura es completamente objetiva ni el lector tiene la mente en blanco a la hora de afrontarla. El lector de este modo se mueve dentro de un horizonte de expectativas que va guiando su lectura, y es precisamente ese horizonte hacia donde esta tesis postula que los textos periodísticos apelan al momento de imponer modelos de lectura. Es decir, la transformación de la obra literaria se produce transformando al lector (es imposible que manipulen desde Chile la mano de un difunto escritor japonés), pero la concreción de la obra literaria se realiza en el proceso de lectura, es decir, en la recepción del lector. Retomaré este tema más adelante, pero no podía dejar de hacer la precisión.

Más adelante, en 1980, Jauss hará un aporte a este concepto de horizonte de expectativas, ya que señala que existen dos horizontes de expectativas que confluyen en la lectura: “el del autor, inscrito en la obra y que no cambiará a lo largo del tiempo, y otro, el del lector que sí cambia, ya que la obra a través del tiempo será leída desde diferentes horizontes de expectativas” (Sánchez, 38). Es decir, existen tantas lecturas como lectores existan, y por supuesto que estas lecturas son similares con sus compañeras de contexto histórico y social (en el punto 2.b hablaremos de esto).

La tercera tesis de Jauss introduce a partir del concepto de horizonte de expectativas el concepto de *distancia estética*, que apunta a la distancia que media entre el horizonte de expectativas dado y el horizonte de expectativas del público, distancia que se pone de manifiesto en la recepción de la obra. Este concepto de distancia estética le permite a Jauss deducir el carácter

artístico o el valor estético de una obra, eludiendo así el subjetivismo absoluto que coarta la labor crítica y valórica del crítico. De esta tesis me interesa retener la importancia que Jauss le atribuye a la distancia estética para medir desde la recepción el carácter artístico o el valor de una obra. A partir de esto, para Jauss los valores estéticos principales son la novedad y la ruptura, puesto que plantea que la calidad artística de una obra reside exclusivamente en la ruptura del horizonte de expectativas. De este modo señala que las vanguardias artísticas del siglo XX son la mayor expresión del valor del arte. En este trabajo utilizaremos el concepto de horizonte de expectativas en su funcionalidad al momento de producirse una lectura, mientras que rechazaremos la valorización que hace Jauss del arte, puesto que en mi opinión existen una amplia y diversa gama de elementos que influyen en la calidad de una obra, como la técnica o la idea, por ejemplo.

La séptima tesis que propone Jauss es trascendental en el sentido que aborda el problema que supone la relación entre literatura y sociedad, centrándose en la función social de la literatura. Jauss señala que el papel de la literatura “no se agota en el hecho de que en la literatura de todas las épocas, pueda descubrirse una imagen tipificada, idealizada, satírica o utópica de la existencia social”(Jauss, 186), sino que “la función social de literatura se hace manifiesta en su genuina posibilidad allí donde la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de la práctica de su vida, preforma su comprensión del mundo y repercute de ese modo en sus formas de comportamiento social”(Jauss, 186).

Jauss de esta forma reconoce lo que ha sostenido el marxismo clásico: la relación entre literatura y sociedad en cuanto que la literatura ofrece una imagen de la realidad social. Sin embargo, es importante destacar que Jauss, a diferencia del marxismo clásico, no reconoce esta relación como una mera representación de la realidad social, ya que volviendo a la cita anterior, esta realidad es manipulada desde la perspectiva según la que se presente, como por ejemplo ser idealizada, satirizada o sencillamente presentada de modo utópico, por ende, el valor significativo de esta representación de la sociedad no pasa por la representación misma, sino que por el efecto que esta genera (es decir, depende siempre de la recepción). Jauss señala que “la tarea específica de la

literatura no se agota en la función de arte representativa” (Jauss, 193) y que frente al estudioso de la literatura se abre un enorme campo de estudio que debe mirar “aquella función formadora de sociedad en sentido propio que correspondía a la literatura que competía con otras artes y poderes sociales en emancipar al hombre de sus ataduras naturales, religiosas y sociales”(Jauss, 193), y que es precisamente eso lo que romperá el abismo entre conocimiento estético y conocimiento histórico. Es decir, lo que ve Jauss como mayor efecto de la literatura es la capacidad que tiene ésta de interferir y pasar a formar parte de la práctica cotidiana, o “praxis vital” en palabras del autor,¹¹ alterando de este modo sus acciones y de hecho, alterando el horizonte de expectativas mismo del sujeto al entrar en contacto con éste y ser interpretado desde éste, y que el sujeto mismo haga que este horizonte de expectativas influya en su vida cotidiana y en la toma de sus decisiones. Jauss explica esto de la siguiente manera: “La función social se manifiesta en su posibilidad genuina solo cuando la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de su praxis vital, cuando forma previamente su concertación del mundo y cuando con ello tiene un efecto retroactivo en su comportamiento social.”(Jauss, 186)

En consecuencia, es relativamente fácil concluir que el poder de una obra literaria pasa primero por la obra misma, segundo por el horizonte de expectativas del lector, tercero por el efecto que genera la obra en ese horizonte y finalmente, por el efecto que genera el horizonte de expectativas del lector en su propia vida cotidiana. De este modo vemos que existen una serie de eslabones (algunos más manipulables que otros) para que la literatura tenga un efecto social determinado, y por ende, asociando con el punto 1 de esta tesis, podemos concluir que los poderes dominantes tienen la opción de manipular cualquiera de estos cuatro elementos para variar y manejar el efecto de la obra. Si bien la recepción es individual, existen ciertos patrones sociales que comparten los individuos de cada comunidad, y es precisamente lo que veremos a continuación, el modo en que se generan comunidades interpretativas más amplias que el mero individuo y su horizonte.

b) Del horizonte de expectativas a las comunidades interpretativas.

¹¹ Término no definido por este, pero da a entender que se trata de la vida real y cotidiana del lector.

Jauss en su teoría nos habla del horizonte de expectativas en términos individuales: es la experiencia y la enciclopedia del individuo la que conforma este horizonte que delimita la interpretación de la lectura. Sin embargo, diversos autores señalan que la capacidad interpretativa de estos lectores individuales está demarcada por la relación de éstos con sus pares formando así comunidades interpretativas, compartiendo códigos, usos, capacidades escriturales (y posteriormente lectoras) e intereses. Según Chartier “aparentemente pasiva y sumisa, la lectura es, de hecho y a su manera, inventiva y creadora” (Chartier, 52), por ende, esta actividad lectora, como toda actividad humana, tiende siempre hacia la asociación. El hombre como animal social, siempre busca la sinergia como motor de mejora y progreso. Por ende, la actividad lectora varía según cada comunidad, y cada comunidad varía según sus necesidades, y éstas dependen de los tiempos y lugares y en los que se desenvuelven los sujetos. Es decir, que el acto de leer es un acto social a partir del cual se pueden ejecutar una serie de otras acciones. El concepto de comunidad interpretativa aparece como un aporte para la teoría de la recepción a la hora de explicar cómo es que si el significado está en la lectura, los discursos no caen en un exceso de subjetivismo ni los lectores en una libertad absoluta que alejaría la lectura de ser un acto social y lo transformaría en un acto individual e íntimo. De hecho, según Stanley Fish, “ni siquiera es posible pensar en una oración independientemente de un contexto” (Fish, 224). La mera existencia de la oración da cuenta de un contexto, ya que el emisor la emitió en algún tipo de contexto, y el receptor pertenece a algún tipo de contexto en el que tentativamente inscribirá sí o sí la oración y le dará significado a partir de ese ejercicio de contextualización.

Para trabajar con el concepto de comunidad interpretativa vamos a centrarnos en el trabajo de Stanley Fish y cómo éste lo entiende y define. De partida es importante señalar que Fish descarta la existencia de los textos como unidades fijas y estables, y por el contrario, asume que los textos son construidos a partir de la lectura. Esta construcción no está regida por significados de un sistema lingüístico normativo, “y sin embargo, ninguno tiene la libertad de atribuir a una expresión cualquier significado que le guste” (Fish, 224). Fish señala que el acto de *atribuir* un significado por parte de un oyente o lector es una concepción

errónea, puesto que implicaría la existencia de dos fases: en la primera se examina un significado y luego, en la segunda, se le *da* un significado. En realidad lo que sucede, según el autor, es que la primera fase no existe, sino que el hecho de oír o leer un enunciado implica que a éste ya se le ha dado una forma y significado. Es decir, el proceso de determinación de un significado no existe puesto que eso va dado por el contexto socio comunicativo en el que se realiza la acción de oír o leer. Esa inexistencia del acto de determinar un significado es lo que crea las restricciones comprensivas que el sistema lingüístico nos ofrece; es en el uso que se establecen los límites, y el uso por supuesto es social. Cuando se cae en el error de mal comprender un significado, siempre y cuando se maneje la lengua claro, no se trata de “un error al combinar sus palabras y sintaxis en una unidad significativa” (Fish, 125), sino que el error se comete al identificar equivocadamente la intención comunicativa antes que el emisor hable (o se lea el texto). Por ende, la comprensión es un proceso que involucra de manera simultánea la contextualización y la codificación del mensaje. Es de esta forma que se generan y organizan comunidades interpretativas que comparten contextos comunes, y que por ende, utilizan el lenguaje de manera común.

La académica Mirta Varela explica que para Stanley Fish, “las comunidades interpretativas están integradas por aquellos que comparten estrategias interpretativas no para leer, sino para escribir textos, para constituir sus propiedades, en otras palabras, estas estrategias existen previamente al acto de leer y en consecuencia determinan la forma de lo que se lee antes que -como se cree- a la inversa.” En este sentido es importante señalar que la lectura no es un proceso uniforme entre los miembros de una misma comunidad, sino que responde a una serie de variantes específicas de los individuos a la hora de escribir-leer. En esta misma línea, Fish plantea que la lectura realizada por los críticos es especialmente divergente del resto de las lecturas, pues tomando la idea de Iser sobre los distintos niveles de lectura, ambos intentan diferenciar la experiencia del lector común de las intenciones del crítico literario que tiende a volver (obsesivamente a veces) sobre el texto, reconociendo marcas y sentidos en los que difícilmente podría reparar una primera lectura (incluso la de un crítico).

A ojos de Fish los discursos no son objetos dados para ser interpretados, sino que (y en esto es muy similar a la teoría de Jauss) los discursos son constituidos

por el acto de interpretar. Los discursos son un producto de la interpretación y no a la inversa. Tomando a modo de ejemplo la literatura, ésta en particular es una categoría convencional, la frontera entre lo que es literario y lo que no lo es parte decidida por la comunidad interpretativa en la que se inscriben las obras, y por ende, los modos en que se pueden o no pueden interpretar los textos varía también por las decisiones y límites impuestos por la comunidad interpretativa. Esto el mismo Fish lo deja claro:

“En otras palabras, no es que la literatura exhibe ciertas propiedades formales que obligan a cierto tipo de atención, sino que, prestando cierto tipo de atención (definida por lo que la literatura se supone que es) se obtiene como resultado la emergencia de lo perceptible, como propiedades que conocemos de antemano como literatura [...] La conclusión es que es el lector quien ‘hace’ la literatura” (Fish, 230)

Esto tiene una implicancia en la crítica literaria muy importante: se puede afirmar que una obra es mejor que otra, o bien, si una interpretación de una obra es tan o más válida que otra, solo si existe una base compartida que guíe la interpretación y a la vez proporcione un mecanismo para decidir entre dos o más de ellas, evitando así un relativismo debilitante que no conduce a nada. El relativismo de este modo, para Fish, es una posición que se puede sostener pero que de ningún modo se puede llevar a la práctica. “Nadie puede ser relativista, porque nadie logra la distancia con respecto a sus propias creencias y supuestos que daría como resultado que éstos no representaran *para esa persona* una autoridad mayor que las creencias y supuestos sostenidos por otros” (Fish, 234). Esto significa que los individuos no pueden ser indiferentes a las normas y valores que hacen posible su conciencia. Por supuesto que estas normas pueden caer y pasar de ser asentidas irreflexivamente a ser meras opiniones objeto de análisis y crítica, sin embargo, esto sucede gracias a que estas normas fueron reemplazadas por otras. Fish señala que no existe un momento en que el sujeto y la comunidad no crea en nada y la conciencia sea absoluta, y por ende, siempre habrá un sustento de ideas y normas que subyacen a cualquier sociedad, y por ende, a cualquier tipo de comunicación lingüística.

Esto aplicado a la crítica literaria significa que la acción de criticar literatura se basa en la correcta identificación de la comunidad lingüística en la que se encuentra, y yendo un poco más lejos de lo que va Fish (siguiendo sus propios

postulados), podemos afirmar sobre esto que al contar con cierto nivel de prestigio el crítico (como cualquier miembro investido de cierta categoría dentro de la comunidad), puede transformar y reconfigurar los márgenes y las pautas interpretativas de la propia comunidad. Recordemos que la crítica literaria también es interpretación, por ende, es una serie de interpretaciones que va adquiriendo valor (e influyendo) en los marcos contextuales de la comunidad lingüística.

Recapitulando, tenemos que: 1) “la comunicación tiene lugar, pese a la ausencia de un sistema de significados independiente y al margen de contextos dados” (Fish, 236), 2) “quienes participan en esta comunicación lo hacen confiada y no provisionalmente (no son relativistas)” (Fish, 236), y 3) “si bien su confianza tiene su fuente en un conjunto de creencias, éstas no son específicas de cada individuo o idiosincrásicas sino comunitarias y convencionales” (Fish, 236), y por ende puede variar de un momento a otro. Por supuesto estas creencias hasta cierto punto tienen una serie de variables individuales, pero siempre se establecen en un marco comunitario y convencional. Los textos funcionan exactamente así, se concretizan al momento de la interpretación, la cual siempre está sujeta a estos márgenes recién mencionados.

3) La crítica literaria periodística: Su condición y tradición en Chile.

Para empezar, me interesa hacer algunas precisiones generales sobre el género sobre el cual trabajaremos (la crítica literaria periodística) y una breve reflexión en torno al estado de su estudio en Chile. El crítico es un entendido y un experto que juzga y aporta información sobre el autor, el contenido y/o la representación de una obra artística en cuestión. En este caso por supuesto que se trata de literatura. Su labor más relevante, más allá de entregar esa información, es precisamente el juicio que hace a partir de ella por medio de un comentario. “El crítico juzga y valora con arreglo a su criterio, que razona y presenta de un modo más o menos convincente” (Gomis, 47). Estableciendo de este modo si una obra es buena, mala, y por qué. Es decir, el crítico, a priori, tiene un poder social bastante importante, poder que, según Manuel Jofré, pasa porque la crítica tiene una doble estrategia, tanto estética como ética, ya que

tiene el poder de producir interpretaciones que refuerzan la presencia de determinadas obras en el canon de textos que “debe leerse” para ser considerado un hombre “culto”. Esto puede ser tan relevante que incluso “la opinión vertida por la prensa puede llegar a ser discriminante a la hora que el lector adquiere una obra” (Nitrihual-Mayorga, 185). La crítica literaria periodística se distancia de los géneros informativos dentro de la prensa escrita en el sentido que la subjetividad del autor (y por ende de la línea editorial del medio) juega un rol crucial y central en el texto mismo. Desde un punto de vista periodístico es un texto centrado derechamente en juzgar una obra (a diferencia de la crítica académica que busca generar conocimiento a partir de una obra) y que responde a características propias de su espacio de divulgación masiva: una extensión no superior a una noticia promedio y un lenguaje especializado pero entendible para los lectores no-especialistas pero poseedores de un capital cultural relativamente alto.

Es importante señalar la supervivencia histórica del género en cuestión. Para empezar, creo que la afirmación “la crítica es el género periodístico más antiguo puesto que como actividad intelectual ya estaba codificada antes de que naciera el periódico de masas” (Santa María-Casals, 314) es bastante interesante en el sentido que demuestra ser una de las tradiciones ilustradas que ha sobrevivido en el tiempo, y que por lo mismo goza de un prestigio afianzado durante los siglos. En este sentido, Eagleton señala que “la crítica europea moderna nació de la lucha contra el Estado absolutista. Durante los siglos XVII y XVIII, la burguesía europea comienza a forjarse dentro de ese régimen represivo un espacio discursivo diferenciado, un espacio de juicio racional y de crítica ilustrada ajeno a los brutales úcases de una política autoritaria.”(Eagleton, 11), y este espacio discursivo entra en actividad cuando logra trascender la esfera de lo privado y se instala en la esfera de lo público (en el sentido que otorga Habermas a esta categoría). Esta trascendencia a lo público se dio en distintas instancias sociales burguesas, como clubes, cafés, gacetas y periódicos. Esta crítica asume la forma de una poderosa fuerza política cuando “se presume que dentro del espacio transparente de la esfera pública ya no son el poder social, el privilegio o la tradición los que confieren a los individuos el derecho a hablar y a juzgar, sino su mayor o menor capacidad para constituirse en sujetos discursivos

que coparticipen en un consenso de razón universal” (Eagleton, 11). Según Eagleton, de este modo la crítica se funda como una arma burguesa, satírica y correctiva, contra la moral de un orden político aristocrático que acumula todo el poder sin tener motivos racionales que los legitime. En la Francia revolucionaria fue usada para aniquilar a la nobleza, mientras que en Inglaterra post restauración sirvió para establecer cánones de gusto, cultura y pensamiento común entre la nobleza y una nueva y poderosa clase burguesa que no tuvo mayores dificultades para encontrar su riqueza como punto común y unificador con la aristocracia. Y es así como ya desde los inicios de la sociedad burguesa, la crítica fue utilizada como un afilada arma, ya sea para agredir un sistema contrario a sus intereses o bien, para controlar y validar un orden determinado de las cosas, puesto que quienes escribían estas críticas eran intelectuales reconocidos por su alta afinidad con el consenso de la razón universal, al punto que ellos mismos terminaban imponiendo las bases sobre las que se sostiene ese consenso.

A la hora de hablar de la crítica periodística, llama la atención que en el repositorio de investigación sobre medios de comunicación en Chile –al menos en lo que refiere a investigaciones financiadas por Fondo de Desarrollo Científico y tecnológico (FONDECYT)- no aparezcan trabajos relacionados a la investigación y análisis de la crítica literaria en medios de prensa en Chile. De hecho, he encontrado¹² un solo artículo que trata el tema de manera central: *La crítica literaria en los orígenes del periodismo* (Nitrihual, Mayorga), del año 2011, que fue financiado por el Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura del CNCA. Es decir, no existe una preocupación académica real por estudiar y analizar los modos en que funciona la crítica literaria en prensa. Por esto mismo, se hace complejo establecer un marco teórico al respecto que nos entregue certezas, lo que hace que estemos siempre pisando en terreno pantanoso y poco firme, en el que nosotros nos adentraremos de manera superficial, pues no es el objetivo de este trabajo generar una teoría general sobre la crítica literaria periodística en Chile.

¹² Es difícil hacer la aseveración de que es el único artículo existente. Sin embargo, no he logrado rastrear ningún otro al momento de finalizar este trabajo.

Según Leónidas Morales “en la historia de las sociedades modernas se repiten los momentos en que, dentro de un conjunto de géneros activos, literarios o no, algunos entran en una etapa de difusión inusual, que nunca es arbitraria ni tampoco inocente” (Morales, 153). Esta difusión marca un modo mediante el que las sociedades recomponen y reordenan su imaginario según las necesidades dictadas por la ideología dominante que impulsa los procesos que demandan esta reordenación con la clara pretensión de consolidar un modelo socio político, o bien incluso, de solventar la aceptación de un régimen determinado. Morales destaca que este proceso nunca es frontal, sino que se entreteje en secreto y que estos géneros no representan de manera nominal. Es decir, no se trata de una defensa burda, sino que más bien de un delicado modo de apoyo desde las sombras disfrazado de un género inocentemente exitoso.

Estos géneros especialmente difundidos, como se mencionó anteriormente, no son seleccionados de manera inocente para ser difundidos, sino que es porque reúnen “determinadas condiciones estructurales necesarias” (Morales, 153). A partir de esta idea me gustaría alzar la pregunta en torno a qué sucede con las obras clásicas (propias de géneros que ya no calzan con el concepto de popularidad actual). La ideología reinante no puede derechamente censurarlas ni eliminarlas (como vimos en el punto 1, esta ideología se ha construido a partir de la apropiación del concepto de libertad), pero tampoco puede sencillamente dejar de vigilar elementos fundamentales de la constitución cultural de la sociedad. Es ante estos elementos que se difunden otros géneros que se hacen cargo, entre muchas otras cosas, de controlar a estas obras potencialmente peligrosas. Entre estos géneros que hoy se difunden encontramos la crítica literaria periodística. Leonidas Morales nos habla de que la crítica literaria periodística en Chile tiene una larga tradición en la prensa escrita, con un status central y de publicación regular en cualquier suplemento cultural y que a pesar del fin de la dictadura y el desarrollo de la época posmoderna, ha logrado mantener su rol de relevancia frente a nuevos géneros exitosos como la entrevista (de hecho, el texto citado de Morales nos habla precisamente de la entrevista, y solo de soslayo de los artículos de crítica literaria).

En otras palabras, a pesar de los cambios políticos y de configuración nacional con el fin de la dictadura de Pinochet, la crítica literaria se mantuvo en

un lugar de preponderancia como género icónico de la prensa escrita conservadora, lo que da sentido a las palabras de Alone que señalan que la crítica, al ser sobre otros textos, es un género especialmente cercano al poder. Una interesante explicación para esto pasa por la utilidad que presta al nuevo gobierno para legitimar una cultura de medios que a ratos (bastantes) parece poco seria, cuya legitimización “es efecto de otra legitimización: la del modelo social de economía de mercado impuesto brutalmente por la dictadura” (Morales, 158). Es el proceso de transición el que demuestra que el modelo económico de la dictadura funciona mucho mejor sin rifles, “sin costo de represión, con transparencia y sensibilidad social” (Morales, 158). Como en toda dictadura, los medios de comunicación masiva fueron constantemente cuestionados y puestos en duda en torno a la independencia y veracidad de sus publicaciones, sin embargo en los primeros años de transición sufrieron un acelerado proceso de validación, y una mejora de la percepción pública que dotó a estos medios de un poder que en dictadura era menos profundo y notoriamente más artificial, comenzando rápidamente a dominar la vida cotidiana.

Según Morales, en Chile las lógicas del capitalismo avanzado de las que habla Jameson, comienzan a adueñarse del sistema y del imaginario nacional tras el final de la dictadura en el sentido que son “patrones transnacionales, los mismos en todas partes, de mecanismo eficaz para disolver con sutileza en el sujeto que los acoge toda la dimensión *histórica* del tiempo” (Morales, 158), tal y como vimos cuando analizamos el pensamiento académico neoliberal que aspira a decretar el final de la historia. En términos concretos, en Chile esta imposición del fin de la historia se traduce en una serie de prácticas y costumbres cotidianas que van desde la planificación familiar hasta el delineamiento de gustos estéticos y posturas críticas. Este enorme aparato de prácticas que durante la dictadura fue tratado de establecer a la fuerza, durante la democracia quedó, en buena parte, sujetos a la labor de los medios de comunicación de masas para ser difundidos e inyectados a los sujetos de manera amigable y casi inconsciente. Por supuesto que estas prácticas fueron de toda índole, puesto que la lógica del capitalismo avanzado busca penetrar todos los rincones tanto del ámbito público como privado de la sociedad.

En palabras de Jameson vemos que estos patrones se centran en ubicar a los sujetos en la dimensión sincrónica por sobre la diacrónica, intentando difuminar la noción de historia que era central en el pensamiento moderno:

“Con frecuencia se ha dicho, sin embargo, que hoy habitamos lo sincrónico más que lo diacrónico, y creo que al menos es empíricamente plausible sostener que nuestra vida cotidiana, nuestra experiencia psíquica, nuestros 9 lenguajes culturales, están hoy dominados por categorías espaciales más que temporales, a diferencia de lo que ocurría en el anterior período modernista.” (Jameson, 8-9)

En esta cita vemos que Jameson, de manera concordante con Debord, plantea cómo la noción de espacio domina siempre por sobre la de tiempo, reemplazando y transformando la historia. El relato histórico y los mismos objetos históricos (como la literatura por ejemplo) se han transformado en un collage de imágenes. De este modo, “lo que en la novela histórica (tal y como la define Lukács) era la genealogía orgánica del proyecto colectivo burgués (...) se ha llegado a convertir en un vasto conjunto de imágenes, un ingente simulacro fotográfico” (Jameson, 10), puesto que la nueva lógica espacial (y atemporal) que se impone, como ya hemos visto anteriormente, es la del simulacro. El simular un espacio, unas coordenadas y un plano de coexistencia de los sujetos obviamente los desconecta de su posicionamiento histórico, puesto que el espacio es simulado, y no tiene una conexión real con las causas y procesos que lo llevaron a desembocar de tal o cual manera. En este sentido la prensa tiene por ejemplo máximas tan decidoras como “usar un verbo en presente y forma activa para el titular” (Gomis, 1991, 27) ya que “el pasado se presenta como presente” (Gomis, 1991, 26) y de este modo la crítica literaria en prensa en Chile no se mantiene ajena a esta búsqueda de transformar todo en presente, ya que desde el retorno de la democracia, por lo menos, responde a las necesidades del mercado, es decir, del sistema capitalista global y por ende, los artículos que analizaremos efectivamente tienen una tendencia a despojar de su contenido histórico a las obras literarias y sembrarlas en un proceso receptivo centrado en la actualidad de éstas. Es decir, uno de los motores bajo los que se intenta guiar la lectura de novelas clásicas es el de responder la interrogante ¿qué significado nos hace esta novela a nuestro modo de vida? Eludiendo de este modo lo que es para mí uno de los procesos más importantes del leer literatura: el ponerse no solo en el lugar de otro, sino que también en la piel, la carne y el espíritu de ese otro, y esto incluye por supuesto, la época del otro. Durante el análisis del

corpus, en la segunda mitad de este trabajo, veremos este fenómeno en términos más concretos.

Siguiendo la misma línea de eliminar la dimensión diacrónica, Morales describe un fenómeno de suma relevancia que se dio en la década de los 90 y que en mi opinión demarca la crítica literaria en prensa durante todo lo que va de siglo XXI. El profesor Morales señala que con el suplemento del diario *La Epoca, Literatura y Libros*, “nace en 1988 un proyecto de diseño despojado de autoritarismo, de sujeto crítico colectivo, con colaboradores que rotan y se reemplazan en el análisis competente de los textos (la competencia de un saber que suma teoría, crítica e historia literaria)” (Morales, 159), que destacaba por evitar precisamente el conservadurismo propio de los medios más conservadores abriendo debates desconocidos hasta el momento en la escena pública, tocando temáticas como una “crítica literaria actualizada (...) debates que propician categorías propias de una emergente crítica feminista, subversivas de la cultura y el poder tradicionalmente hegemónicos”. Los críticos que trabajan en este proyecto son en general intelectuales retornados del exilio o algunos que pasaron esos años agazapados dentro del país que escriben teniendo en vista un cambio socio cultural y político que debiera acabar con las lógicas impuestas por la dictadura. Sin embargo, este proceso de cambio social obtiene magros resultados fraccionando la intelectualidad chilena entre quienes adaptaron su discurso a las necesidades del mercado incorporándose en el sistema y los que se deciden a mantenerse aparte, residiendo en una zona periférica del mismo, refugiados en “un pensamiento crítico, solitario y azaroso, ya sin referente político” (Morales, 159) Este proceso impulsado por el diario *La Epoca* termina siendo, con el paso de los años, claramente un modo y una estrategia en que el capitalismo tardío, o el modelo neo liberal, termina por tomarse y apropiarse de la contracultura, la cual al momento de dejarse apropiar legitima al sistema mismo. En 1992 *Literatura y Libros* cambia a Mariano Aguirre, su editor, y establece gradualmente un pequeño número de colaboradores estables, lo que termina por acercarlo al suplemento conservador de la vereda de enfrente: *Revista de Libros de El Mercurio*, que sustituyó a sus críticos de escritura periódica por un círculo de colaboradores estables, al modo de *Literatura y Libros*. Según el profesor Morales, y concuerdo plenamente con esto, ese

acercamiento aflojó la tensión entre las dos veredas y por ende la relativa desaparición de una crítica audaz que dijera lo que no era políticamente correcto decir, terminando en una crítica “sin tensión, más cerca de los *efectos de opinión* que de los *efectos del saber*” (Morales, 160). Desde mi punto de vista, la transformación paulatina de *Literatura y Libros* termina dando pie para que la contracultura (la cultura opuesta al sistema) fuera absorbida incluso por el periódico conservador ícono del sistema.

Durante la década de los 90 la *Revista de Libros* de *El Mercurio* siguió funcionando con el mismo modelo, colaboradores estables escribían sobre el mundo literario (no solo libros, sino también incluía entrevistas a autores, análisis de corrientes literarias entre otros temas relacionados) y el infaltable ranking de lectoría que incluye los libros más vendidos del año. En el año 2000 la *Revista de Libros* pasó a los días sábados y redujo notablemente su extensión ya que nació un nuevo cuerpo del periódico, *Artes y Letras*, el cual como bien dice su nombre es un suplemento que mezcla en su contenido temáticas de todo el ámbito artístico en sentido amplio. El año 2010 la *Revista de Libros* es definitivamente absorbida por el cuerpo *Artes y Letras* y al día de hoy no pasa de tener tres o a lo más cuatro páginas aproximadamente. La estructura actual de *La Revista de Libros* se presenta siempre en *broadsheet* y normalmente su estructura es de un reportaje de página completa en la primera página, en cuyo centro aparece alguna ilustración llamativa. En la segunda página hay un reportaje o crítica (depende del caso) más breve sobre algún libro o autor en particular alrededor de la cual hay dos o tres críticas bastante breves que juzgan la calidad de algún libro en particular, y finalmente en la tercera página hay una crítica más extensa sobre algún autor actual (chileno o extranjero), el ranking de los más vendidos y una publicidad de un poco menos de media página. Por supuesto que hay ediciones especiales más largas o centradas en una temática en particular, pero en general es una sección bastante conservadora con su propia estructura.

En relación a la temática de los textos hay una clara predominancia de la literatura chilena, seguida por la latinoamericana, europea y estadounidense en proporciones similares. Por supuesto que todos los textos criticados o recomendados están en español, por lo que el universo literario que esta revista

recoge es el hispano (ya sea originalmente en español o traducido). El tono que se trabaja en la revista es más bien culto, con muchas referencias a autores canónicos, y por norma general, los escritores nunca toman postura ideológica clara y rara vez los artículos hacen violaciones a las propiedades del género.

Los críticos de la revista son la mayoría colaboradores estables y dueños de un currículum bastante importante, por lo que indefectiblemente están condicionados para ocupar la posición de privilegio de la que habla Manuel Jofré, siendo personajes reconocidos del mundo intelectual chileno e incluso hispano en general.

Capítulo II

Entre la ausencia y el desvanecimiento en la postura crítica: Natsume Soseki y su escueta presencia en *El Mercurio*.

1. El periodo Meiji, un contexto de producción fundamental para el nacimiento de la obra de Natsume Soseki.

Natsume Soseki (1817-1916) es de esos autores que son precedidos por su fama, especialmente en Japón. En el país del sol naciente no hay nadie que no sepa de quién se trata, tal y como pasa acá en Chile si hablamos de Gabriela Mistral. La fama de Soseki no pasa solamente por que su rostro sea el protagonista del billete de mil yens o de que su obra cumbre *Kokoro*¹³ sea lectura obligada para cualquier estudiante japonés (como para nosotros sería el Don Quijote o las odas de Neruda), sino que porque la obra de Natsume guarda un valor cultural, tanto a nivel estético, narrativo y filosófico, que es crucial a la hora de aproximarse al proceso de mixtura cultural con occidente que vivió el Japón tras la llegada en 1853 del comodoro Perry estadounidense y la obligación a la apertura de fronteras que desembocó en el *bakumatsu*¹⁴, el principio del fin para

¹³ Kokoro (こころ) se traduce normalmente como corazón. Sin embargo, es un término que en realidad hace referencia a la interioridad de los seres humanos, ya sea emocional, espiritual o incluso intelectual. Por lo mismo el título de la obra de Soseki no se traduce, pues juega con la ambigüedad del término japonés.

¹⁴ El *Bakumatsu* (幕末) es el proceso que duró entre 1853 y 1868 y marcó el final de periodo del Edo (ver pie de página 19) en Japón y el inicio del periodo Meiji (ver pie de página 20), dando fin, por medio de una cruenta guerra civil, al gobierno feudal encabezado por el Shogun (líder militar) y la política de

el feudal y aislacionista *shogunato* de los Tokugawa¹⁵ y el nacimiento de la nueva era Meiji¹⁶.

El periodo Meiji del que da cuenta Soseki, es un complejo proceso histórico de mixtura cultural que tuvo varias características propias y muy marcadas. Una de las más relevantes es la que tiene relación con la transformación del sistema económico y social, en cuanto a que esta transformación significó el desarrollo temprano del capitalismo en el archipiélago del sol naciente. El caso japonés presentó grandes diferencias con respecto a la Europa occidental. Mientras que en Occidente las manufacturas estatales centralizadas fueron desapareciendo durante la revolución burguesa, en el Japón se desarrollaron por todo el país las fábricas del estado: arsenales y siderurgias. “Las fábricas de hilados y tejidos fueron rápidamente modernizadas a través de un proceso conocido como revolución industrial *desde arriba*. El número de manufacturas del estado era muy elevado, alcanzando su apogeo en la década de 1870-1880.” (Takahashi, 95) A partir de 1880, estas empresas protegidas por el gobierno absolutista pasaron, mediante subasta pública, a manos de ricos capitalistas monopolistas, como Sumitomo, Mitsui y Mitsubishi, que mantenían estrecho contacto con el Estado. Por ende, la Revolución Meiji, a diferencia de las revoluciones burguesas clásicas, significó una reforma desde las cúpulas de poder, motivada tanto por la crisis del sistema del Shogunato

relaciones exteriores conocida como *Sakoku* (鎖国) que prohibía la salida o ingreso al territorio japonés de cualquier persona (fuera extranjera o japonesa) bajo pena de muerte. Esta revuelta se inscribe en la línea fundamental de la revolución francesa, “ya que consiguió la unidad nacional del país, acabando con el régimen señorial y las órdenes feudales” (Takahashi, 61)

¹⁵ El shogunato de los Tokugawa, también conocido como *Bakufu Tokugawa* (徳川幕府) o *Bakufu Edo* (江戸幕府), fue el tercer y último Shogunato que gobernó el Japón en los años 1600 y 1868. Este tipo de gobierno se caracterizó por tratarse de una suerte de dictadura militar, en la que el Shogun (general del ejército) tenía el poder político y militar, mientras que el Tenno (天皇) o Emperador, tenía el poder espiritual y religioso.

¹⁶ La era Meiji (明治時代) duro entre los años 1868 y 1912, y denota el reinado del Emperador Matsuhito que eligió el nombre de Meiji (que se suele traducir como “culto al gobierno”). Este reinado se caracteriza por el hecho de que el Emperador retomó el poder efectivo y se comenzó un proceso de veloz industrialización y occidentalización. Se crearon leyes y se erigió un estado moderno y centralizado. La modernización nacional siguió la idea de buscar el conocimiento por el mundo para volver al Japón grande, esto se vio reflejado, en términos concretos, en la contratación de más de 3000 expertos extranjeros que aportaron a la rápida reestructuración económica y social de la nación. En un plazo aproximado de 30 años Japón se había transformado en la gran potencia industrial asiática, construido un sistema ferroviario de primer nivel, electrificado gran parte de la nación y armado un ejército lo suficientemente fuerte para derrotar a China, Corea y Rusia.

como por la urgente necesidad de rápido desarrollo para lograr salvaguardar su independencia además de lograr posicionarse en el panorama mundial con miras a cumplir las motivaciones ideológicas del pueblo japonés.

Así es como se produce el proceso de occidentalización, motivado por una búsqueda del *secreto del éxito* que poseían los occidentales. Sin duda que fue un proceso problemático, que generó distintas posiciones dentro del mismo Japón. El choque de posturas, que iban desde abrazar a ciegas todo lo occidental, hasta intentos de mejoramiento racial motivados por ideas darwinistas; dio como resultado una selección de los aspectos más útiles de cada cultura occidental. El modelo británico, por ejemplo, sirvió de guía en cuanto al ferrocarril, el telégrafo, las obras públicas, la industria textil, y muchos de los métodos de negocio. El patrón francés inspiró la reforma legal y la reforma del ejército. Las universidades debieron mucho a los ejemplos alemán y norteamericano, así como la educación primaria, la innovación agrícola y el correo. En 1875-1876 fueron empleados bajo supervisión japonesa entre quinientos y seiscientos expertos extranjeros y en 1890 unos tres mil. Pero la elección de aspectos referentes a lo político e ideológico era más compleja. Japón rivalizaba políticamente con los sistemas de los estados burgueses liberales de Gran Bretaña y Francia. El liberalismo era naturalmente opuesto al estado absolutista, adoptado luego de la Restauración. A su vez, la occidentalización, ¿no entrañaba la adopción de las ideologías que fueron fundamentales para el progreso de Occidente, entre ellas el cristianismo?

Al cabo de un tiempo había tomado cuerpo una fuerte reacción contra la occidentalización sistémica y el modelo liberal. Esta reacción se manifestó en la constitución de 1889, sobre todo mediante una reacción neotradicionalista que virtualmente inventó una nueva religión centrada en el culto al emperador: el sintoísmo. La combinación de neotradicionalismo y modernización selectiva fue lo que prevaleció. Sin embargo, existía una fuerte tensión entre aquellos para quienes la occidentalización significaban una revolución total y los que creían que era la clave del progreso económico. Más allá de las contradicciones internas, Japón llevó adelante un increíble proceso de modernización que lo convirtió en una formidable potencia moderna. Difícilmente podía imaginarse que, al cabo de medio siglo, Japón sería una gran potencia capaz de derrotar a

sus pares europeos en un enfrentamiento armado como sucedió en la guerra Ruso-Japonesa de 1911, acontecimiento crucial para alimentar el hambre imperialista de un pueblo que se veía capaz de enfrentar a sus gigantescos rivales occidentales.

Es en este contexto en el que escribe Natsume Soseki, un autor que problematiza profundamente su época y se hace cargo tanto de la larga tradición intelectual nipona como del contacto que esta tradición debe comenzar a tener con Occidente. A continuación haremos una revisión de los elementos más relevantes de la poética de Natsume según la crítica académica, para luego contrastarlo con la mirada que le da la crítica periodística chilena y ver qué puntos hay de encuentros, que ausencias destacan y dilucidar si hay algún tipo de lectura parcial de la importante obra de este autor.

2. Elementos fundamentales de la obra de Natsume Soseki según la crítica académica.

Es necesario para comprender la importancia de Natsume dar cuenta de la tradición que existe en Japón con respecto a la asociación entre la crítica cultural y la crítica literaria y estética desde el nacimiento de la poética en el siglo X. En el siglo XI surge en Japón un género llamado “ensayo misceláneo” con Sei Shonagon y Murasaki Chikibu como sus principales exponentes, en los que las escritoras (cortesanías)¹⁷ daban rienda suelta a sus ideas, sin plan argumental ni lineamiento narrativo de ningún tipo, generando piezas ensayísticas, literarias y filosóficas de alto vuelo, adelantándose varios siglos a la narrativa occidental moderna e incluso presentando momentos en que encontramos técnicas contemporáneas como es el *fluir de conciencia* y monólogos interiores, mezclando así intrigas cortesanías, amoríos y reflexiones personales en

¹⁷ La era Heian (平安時代) significa “paz y tranquilidad” y es el último de los periodos clásicos en Japón, va del 794 al 1185, y destaca por representar el punto culmine en términos culturales, el artísticos y la literarios de la vida de la corte Imperial. Además fue un clímax en la influencia cultural china sobre las islas. Por ende, en esos años se introdujo el chino como idioma oficial de la corte, lo que produjo que los hombres solo debían escribir cosas serias y en chino (una lengua que no manejaban del todo bien). La libertad que tuvieron las mujeres de escribir por placer y divertimento sumado al refinamiento que significaba poseer cultura, fue un caldo de cultivo perfecto para generar varias de las obras clásicas más importantes de la historia literaria mundial, como lo son *La novela de Genji* de Murasaki o *El libro de la almohada* de Sei Shonagon.

apasionantes historias que causaban furor en la corte (incluso los hombres se conseguían copias a escondidas).

Esta tradición inaugurada en *Heian*, no decae durante los periodos medievales (*Kamakura, Muromashi, Momoyama y Tokugawa*)¹⁸: los ensayos libres se convierten en manuales de estilo de vida, portadores de filosofía y reflexiones profundas en medio de narraciones literarias. Como ejemplo encontramos el famoso *Tratado de los cinco anillos* de Miyamoto Musashi (uno de los más celebres samurái de la historia) de 1645. Se trata de un tratado sobre el arte kenjutsu que escribió durante sus últimos años (terminado pocas semanas antes de su muerte), en el que más que enseñar cómo ser un buen guerrero, plasma una profunda filosofía de vida sentando sus bases epistemológicas en la experiencia y el pragmatismo, relacionando lo cotidiano con la altura moral y espiritual, por medio de parábolas y relatos que mucho tienen de literario. Todo esto se ve mezclado con lecciones prácticas de estrategia y uso de la espada, lo que por ende, lo hace muy difícil de catalogar bajo nuestros parámetros modernos y eurocéntricos en relación a qué tipo de texto corresponde (en especial cuando no es algo que haya interesado en lo absoluto al autor).

La llegada de la era *Meiji* y el encuentro con occidente significó un choque entre modernidad y tradición en todos los ámbitos de la sociedad japonesa del siglo XIX y principios del XX. Los europeos observaron con desdén que en la isla no existía ninguna escuela filosófica propiamente tal y lejos de percatarse que el pensamiento filosófico se encontraban mezclado con la literatura, hicieron vista gorda y asumieron que sencillamente el Japón era una nación sin filosofía (idea que incluso hoy se escucha de vez en cuando), a partir de lo cual nace la filosofía japonesa en términos paralelos a los occidentales (como la Escuela de Kyoto de inspiración fenomenológica), y al mismo tiempo nace un modo de hacer filosofía mucho más adecuada al carácter y la tradición japonesa: el ensayo de crítica literaria, “que se revela como el arma más potente para ensayar una reflexión y una crítica a la modernidad” (Falero, 20). Es en esta línea donde encontramos los ensayos de tono romántico de Soseki que hacen juego con una serie de

¹⁸ Periodos de la historia del Japón que tienen en común que el poder político lo tenía el Shogun y relegaban al emperador a un plano netamente ceremonial, estableciendo una sociedad de características feudales. Lo que varía son los clanes gobernantes.

elementos fundamentales de su trabajo literario y que en consecuencia se transforman en un elemento crucial para entender e interpretar las obras y tópicos más importantes del propio Soseki.

La crítica literaria japonesa de fines del siglo XIX y la primera parte del XX, tomando en cuenta el impacto universal de la semiótica estructuralista, “se puede considerar uno de los dos grandes baluartes de resistencia a una modernidad occidental que tiene como resultado la adquisición de un discurso prestado, y la enajenación de la propia tradición del pensamiento.” (Falero, 20). El otro lo conforman los estudios nacionales etnográficos, folclore y la teología del sintoísmo. Los estudios nacionales se levantan como una resistencia frontal que lejos de problematizar el choque cultural e intentar comprender al Occidente, sencillamente lo rechaza. De modo totalmente distinto, la crítica literaria asume la modernidad pero como crisis de identidad y crisis del discurso, y por ello se le cierra la vía de la nostalgia y el ensalzamiento del pasado por el solo principio de que todo tiempo pasado fue mejor. Se comienza una tarea crítica que se dirige tanto al tradicionalismo como máscara de una modernidad hipócrita, como al modernismo (pensamiento moderno occidental) en cuanto a un pensamiento cercenador de las raíces orientales. No es arriesgado mencionar que la mejor y más precisa fuente de filosofía en Japón es precisamente el discurso literario, de tanta ambigüedad genérica como es la comprensión de los japoneses de la interioridad del ser que nombran con la palabra *Kokoro* (こころ), término que en occidente es normalmente traducido como “corazón” pero dependiendo del contexto se puede ajustar también a “mente”, “sentimiento”, e incluso “conciencia/inconciencia”. Esta ambigüedad para referirse a lo que no es físico en los seres humanos es una señal clarísima de que el japonés tradicionalmente no usaba la dicotomía razón/emoción, y por ende la distinción entre filosofía/poesía, ensayo/narrativa, o sencillamente literatura/géneros referenciales, no tenía razón de ser. De hecho, en mi opinión, no es casualidad que la obra más importante y popular de Natsume sea precisamente *Kokoro*, puesto que en el Meiji uno de los aspectos más complejos fue construir un discurso lógico que se opusiera dicotómicamente al literario-poético, y que se erigiera como un modo digno de comprender el mundo frente a los europeos.

Este choque problemático es un tema central en el trabajo de Natsume, puesto que él mismo fue un protagonista de la era Meiji y su vida personal fue fuertemente marcada por este proceso. Siendo muy joven Natsume desarrolló un profundo gusto por la literatura clásica china e incluso sus primeras obras literarias (de adolescencia) las escribió en chino (hoy solo se conserva *Crónicas de virutas y mondaduras* -*Boku Setsuroku*-). Al comunicar a su familia su intención de estudiar literatura clásica china se encontró con una fuerte resistencia, pues pertenecían a una clase media que en esos años (como en el resto del mundo) pasaba muchas dificultades y que no se podían permitir el lujo que uno de sus miembros estudiara una carrera que no gozaba de prestigio alguno, de hecho, el gobierno Meiji en esos años, decididamente hacía propaganda de las bondades de la modernidad occidental y lo arcaico que representaba la cultura china (los planes del gobierno eran conquistar China, por cierto). Por ende, “el único medio de ascenso que encontró Natsume que a la vez le permitiera estar cerca de la literatura fue entrar a estudiar Literatura inglesa a la Universidad Imperial de Tokio.” (Tsurumi,74) Fue en su pasantía de investigación en Inglaterra a la que fue enviado por el Gobierno japonés que comenzó a ser atacado por una fuerte depresión propia de estar en un lugar que no es el suyo y de tener una suerte de depresión endógena, como señaló el médico Kato Shuichi, que lo llevó a casi no ir a la universidad y pasarse encerrado en su pensión leyendo de manera voraz los libros principales de la literatura inglesa (lecturas que progresivamente fueron llevadas a cabo con mayor desagrado por parte de Natsume). Esta depresión se vio fuertemente detonada por el descubrimiento de la insalvable distancia entre la literatura inglesa y su amada literatura oriental. Con disgusto se percató que iba a pasar el resto de su vida estudiando una literatura pragmática y radicalmente distinta a lo que él entendía como literatura. En medio de esa depresión, y con la necesidad imperiosa de hacer productivo el dinero invertido por el estado japonés en él, decidió crear una teoría de la literatura que fuera capaz de dar con la tecla que une tanto a la tradición cultural asiática como la occidental y establece dentro de un mismo género (el de “literatura”) obras tan disimiles como *Hamlet con Viaje al Oeste* (西遊記). El mismo Natsume señala:

“What is called ‘literature’ in the realm of the Chinese classics and what is called ‘literature’ in the English must belong to different categories and cannot be subsumed under a single definition..... Facing this situation, I decided that I must, first of all, resolve the more essential question: What is literature? At the same time, I made up my mind to use my remaining year as a first stage in carrying out research on this problem.” (Natsume, 2009, 43-44)

Es de esta problematización que nace su *Teoría General de la Literatura* (*Bungakuron*) de 1908. Hoy en día esa obra es recordada como un gran fracaso en términos de su aportación a la teoría literaria, pero de un valor incuestionable a la hora de establecer una documentación teórica seria que involucrara la relación entre el pensamiento clásico chino y japonés con el pensamiento moderno de occidente, además de dar varias claves para comprender su posterior trabajo creativo. Esta teoría plantea que literatura está compuesta por la combinación de dos elementos: “la idea o elemento cognitivo y la emoción o elemento estético” (Tsurumi, 75). Estos elementos están profundamente arraigados en la conciencia colectiva de las naciones y que por ende se hacen presente de maneras distintas en cada tradición cultural. Por supuesto que señala que en oriente prima el elemento emocional, y que “el elemento cognitivo debería incorporarse mayormente a la literatura japonesa y así la literatura occidental podría influir en la sociedad japonesa”(Tsurumi, 75). Claramente esta es una obra temprana que debía cumplir hasta cierto punto con las expectativas del Gobierno, puesto que el pensamiento del Natsume más maduro (el autor de las obras cumbres) es bastante más rebelde, y a pesar de que absorbe muchos elementos del pensamiento y la literatura de Occidente, se muestra reacio frente a la acelerada transformación y el descuidado abandono de las raíces niponas. Esta decepción y predisposición depresiva frente a la modernidad redundaba en que el gobierno inglés lo devuelva a Japón acusando que estaba demente, todo apoyado por el propio gobierno japonés que buscó sacarlo rápidamente de escena. Natsume, con su habitual sentido del humor irónico y sagaz comenta de la siguiente manera ese hecho:

“Los ingleses decidieron que yo debía de haber sufrido una postración nerviosa. Un japonés escribió a mi casa diciendo que me había vuelto loco. Estoy seguro de que no había malas intenciones en lo que estas inteligentes personas decían. Sólo lamento haber fallado en expresarles mis gracias, y esto, por culpa de mi usual ineficiencia. Se informó que había quedado en un estado de postración nerviosa, incluso tras mi regreso a Japón, y que estaba totalmente fuera de mis casillas. En este punto coincidían hasta mis

parientes. Y si incluso ellos estaban convencidos, creo que yo, el tema de sus observaciones, no debería gastar saliva en discusiones. Sin embargo, cuando tomo conciencia de que, gracias a mi postración nerviosa y locura, he sido capaz de escribir *Yo soy un gato*; de publicar *Flotando en el espacio*, y de presentar *Jaula de codornices*, me parece que debo expresar una profunda gratitud a mi postración y a mi locura. Salvo una que otra circunstancia personal, imagino que éstas me acompañarán mientras viva. Espero publicar otros libros como los citados, a condición de que no se modifique mi estado, y fervientemente rezo para que mi postración nerviosa y mi locura no me abandonen durante largo tiempo.” (Soseki, 1994, 471)

Esta relación conflictiva con la modernidad se ve claramente en su literatura, en la que el reflejo crítico del Meiji tardío que tanto lo preocupan “va acompañado por un claro-oscuro en la narrativa, la cual se inicia con un tono humorístico para volverse desencantada, llena de agonías personales en medio de conflictos que surgen de vertiginosas modificaciones axiológicas” (Sato, 473). Así es como en sus obras tempranas como *Yo soy un gato* (*Wagahai wa neko de aru*) de 1905 o *Botchan*¹⁹ de (1906) son obras muy críticas del sistema pero que están repletas de humor y ternura. *Yo soy un gato* es un relato que relativiza las relaciones humanas al ser presentadas desde la óptica de un gato, mientras que *Botchan* presenta las tiernas anécdotas de un joven mimado y no muy brillante que decide hacerse profesor en una zona rural. En ambas, la ironía, el humor y sobre todo la ternura traspasan de punta a rabo las obras y nos entrega una visión, aunque muy crítica, optimista de la humanidad. Posteriormente encontramos obras como la célebre *Kokoro* de 1914 o *Y entonces* (*Sorekara*) de 1909, que son obras mucho más oscuras que “representan los padecimientos de los *enfermos de la civilización*, en triángulos amorosos en los que el sufrimiento ético llega a considerar al amor romántico un terrible daño en medio de un mundo emocional en crisis” (Sato, 473), y que por ende empuja la visión del autor desde el optimismo a un depresivo pesimismo que auguraba un terrible final al proceso de modernización nipón.

¹⁹ Botchan (坊っちゃん) es una palabra japonesa que se utiliza para referirse a un hijo o a un niño mimado, la palabra envuelve algo de ternura al mismo tiempo que irresponsabilidad. Hitomi Toyohara señala que “es la forma de dirigirse al hijo de otra familia en tono respetuoso, algo así como *señorito* en español”(57) Como no tiene traducción directa soy de la idea (al igual que las últimas traducciones) que conservarla en su original en japonés es mucho mejor.

Esta variación en la perspectiva va estrechamente relacionada con la transformación personal de Natsume. La oscuridad que invade progresivamente su prosa responde sin lugar a dudas a distintas miradas sobre un mismo proceso. Antes que todo hay que tener cuenta que Natsume es un hombre perteneciente al periodo histórico del Meiji tardío, esto se traduce en que Japón se encuentra en un estado en que el proceso de modernización ha ido tomando progresivamente tintes profundos y han comenzado a aparecer de manera sostenida fundamentalismo del amor por lo foráneo, la civilización angloamericana y la Constitución prusiana se erigen como los grandes modelos a seguir y el fin que todo pueblo debe perseguir. Esto dura hasta el final del Meiji, y podemos ver como este sentimiento con el comienzo de la Era Taisho²⁰ en 1912 empieza a cambiar primero entre los intelectuales y luego en el pueblo, siendo reemplazado por el japonismo (nacionalismo expansionista) que por supuesto es un movimiento de reacción contrario al occidentalismo. Es importante mencionar que Natsume bajo ningún punto de vista defiende el japonismo, ni tampoco es un defensor de las políticas expansionistas de los partidos Taisho. Natsume aboga en realidad por la no renuncia a las tradiciones y modos de vidas propios del Japón, y de hecho, lejos de oponerse al occidente, cree en la coexistencia entre ambos mundos, respetando siempre las esencias de ambas culturas.

Es necesario dejar en claro que Natsume no es un anti-occidental, sino que más bien es un crítico al modo en que los japoneses se han obsesionado con la imitación al occidente renunciando a todo lo propio, por ende no se trata esto de atacar al occidente ni a sus costumbres sino que al modo en que el Japón asumió un proceso de modernización en términos absolutamente imitativos y materialistas. Esta postura, y el modo en que fue evolucionando lo vemos claramente a través de su narrativa y de sus discursos. A continuación analizaremos los tópicos centrales de la poética de Natsume por medio de la

²⁰ La era Taisho (大正時代) o *Era de la gran rectitud* es el breve periodo (de 1912 a 1925) en el que reinó el Emperador Taisho, quien debido a su delicada salud cedió el control del país a los partidos políticos sin intervenir en absoluto en el rumbo de la nación. Esta era, también conocida como *la democracia Taisho*, se caracterizó por ser un periodo en el que Japón profundizó su sistema capitalista, superó una fuerte crisis económica gracias a la primera guerra mundial y se consolidó como una potencia industrial expansionista.

revisión de los elementos más importantes de las obras *Soy un gato* y *Botchan* (que son precisamente sobre las que se ha escrito en la prensa chilena).

En sus obras tempranas podemos ver cómo es por medio del humor que desliza las críticas ante la construcción social japonesa. Dentro de estas obras encontramos *Yo soy un gato* y *Botchan*. Las obras posteriores, como ya mencioné con anterioridad, responden a tramas más oscuras, personajes con mayor profundidad psicológica y en general una perspectiva claramente pesimista de la vida. No es aventurado afirmar que la tensión entre la modernidad occidental y el Japón tradicional es un tópico transversal a lo largo de toda la obra de Natsume, por medio del cual se entrecruzan distintas problemáticas. Por ende, podemos decir que Natsume fue un lector extremadamente lúcido de su época, época de transición que le permite ser un observador con el privilegio de tener un pie dentro de la modernidad y el otro afuera, por lo mismo, replicando las palabras de Ienaga Saburo:

“To me Soseki’s deeper historic meaning lies in the fact that he was a great religious thinker who pointed out the way to understand and overcome the permanent human crisis which is mediated to men by the *agony of the age* but always transcends it”(97).

Y esta es una de las particularidades del caso nipón, puesto que se trata de una nación que tuvo una modernización tan reciente, veloz y abrupta; que los sujetos que la protagonizaron fueron plenamente conscientes del proceso y de muchos de los traumas que éste dejó y del modo en cómo un proceso de cambio y de crisis tiene implicancias profundas en la historia de la humanidad.

2.1) *Soy un gato*.

Soy un gato es una novela escrita en código de comedia en la que un gato narra las costumbres humanas desde la observación de la vida de su amo, un profesor de lengua inglesa llamado Kushami, al que no tolera y crítica burlescamente durante toda la narración (de hecho, la única costumbre que alaba de Kushami es su hábito de acariciarle la cabeza mientras dormita), pero que en general la percepción del gato hacia su amo es negativa, ¿qué más se puede esperar de alguien que ni siquiera bautizó a su mascota? Se pregunta el gato que ni siquiera tiene nombre. La casa de Kushami suele ser un desfile de amigos del profesor, unos más excéntricos que otros, que demuestran los vicios

de la sociedad Meiji. De Kushami no sabemos mucho más que se supone que enseña inglés en una escuela y que suele pasar el tiempo en su estudio simulando que trabaja a la espera de que alguno de sus amigos lo visite. El gato se suele mofar de que los conocimientos de Kushami son inútiles, puesto que solo se reducen al conocimiento de un sinfín de autores ingleses relativamente desconocidos (claro dardo por parte de Natsume a sí mismo, a su carrera de literatura inglesa y a su periodo de lectura compulsiva de literatura inglesa en Londres). Sin embargo, las burlas no provienen solo del gato, sino que es la voz de Meitei, el único personaje por el que el gato siente agrado, la que se encarga en varias ocasiones de emitir las burlas sobre la sociedad japonesa, aprovechando de introducir cierto grado de humor absurdo que rompe las lógicas culturales impuestas por las sociedades modernas.

Es importante dentro de la configuración de esta crítica que realiza Natsume, comprender que la figura del gato en Japón escapa en muchos aspectos a la occidental, siendo un animal mitológico ligado a la fortuna y al mundo extra sensorial en general. En el sintoísmo existe el Kami Neko que es un dios gato, así como el Neko Musume que es una figura mitológica nipona, que también es un gato. El haber elegido un gato no solo es por la astucia que éstos representan en Occidente, sino que también porque el observador es un personaje arraigado a la tradición japonesa y conocedor de ella.

El estilo de escritura de *Soy un gato* es claramente de influencia moderna, “se trata de una extensa obra, muy divertida, muy verbosa, llena de detalles y de minuciosas descripciones” (Ibáñez, 10) De hecho, en uno de los episodios de *Soy un Gato*, Natsume incluye un personaje que pertenece a un grupo literario al que pertenecía el mismo, que dice lo siguiente:

“El otro día, un amigo llamado Soseki publicó un trabajo breve titulado *Una noche*. Cualquiera que lea esa obra, se quedará sin entender la mitad. Pues yo me vi con él y le pregunté expresamente el sentido de algunos pasajes. Me respondió que él no quería saber nada y me quedé tan a oscuras como antes”(Soseki, *Soy un gato*, 189).

Citas como esta indican que Natsume tenía clara conciencia de la influencia occidental en su estilo, y que de hecho se burla por medio de sí mismo, del intento de un escritor japonés de imitar el refinamiento occidental y ser leído por un público japonés.

Tal y como vemos en el ejemplo anterior, las burlas se hacen presente por medio de la sátira a lo largo de toda la obra, tanto con comentarios del gato como en conversaciones entre los personajes, como por ejemplo en el siguiente pasaje proferido por el gato al describir la vestimenta de los hombres burgueses: “tuvieron la genial ocurrencia de inventar un ridículo traje, al que llamaron frac, y cuyo mero lucimiento hacía que su dueño pareciera una enorme golondrina con piernas” (Soseki, *Soy un gato*, 47). Debemos comprender que los trajes occidentales ni siquiera se conocían 40 años antes de la novela. De hecho, podemos afirmar que 20 años atrás era solo para grandes comerciantes y burgueses adinerados, por ende en el Tokio de 1905 el frac tenía cierto aire de nuevo rico, de elegancia impostada. Obviamente Natsume es muy criterioso a la hora de utilizar la voz del gato en torno al lenguaje que éste utiliza. Un gato no puede hablar de temas muy complejos, sino que sencillamente se burla a partir de lo cotidiano que lo rodea utilizando comparaciones inocentes y que efectivamente un gato puede entender. Sin embargo, a ratos Natsume también le da la voz a personajes más cultos (como es el filósofo Dokusen, amigo de Kushami) que hacen un análisis frontal y directo, en un tono derechamente filosófico, sobre la situación transcultural de oriente y occidente:

“Tal vez la civilización occidental sea dinámica y progresista, pero está construida por hombres destinados a vivir con frustración. En la civilización japonesa, en cambio, uno no se procura comodidad mediante cambios externos; su gran diferencia con la occidental estriba en la creencia de que las cosas externas no pueden modificarse. Así, nosotros no intentamos, como los occidentales, cambiar la relación entre padres e hijos, simplemente porque no es de nuestro agrado. Tratamos de encontrar paz espiritual aceptando que las relaciones entre hijos y padres no pueden modificarse. Asimismo, aceptamos cómo son las relaciones entre esposos, amos y servidores, samuráis y plebeyos. Por esta razón tenemos una peculiar visión de la naturaleza. Si no podemos visitar una región vecina a causa de las montañas, en lugar de intentar moverlas, procuramos planificar nuestras vidas según el supuesto de que nunca podrán ser movidas. Cultivamos el estado mental que propone: "Aunque las montañas no pueden ser movidas, estaré satisfecho". La esencia de lo que digo está tomado de los zen y de los confucianistas” (Soseki, *Soy un gato*, 115).

En este párrafo podemos observar el modo frontal con que se aborda la problemática entre oriente y occidente desde un punto de vista plenamente oriental. Es relevante resaltar el hecho de que el intertexto que se propone es siempre con la tradición oriental, usando figuras clásicas de la literatura asiática,

como la montaña o las relaciones filiales, sumado a la influencia del zen y el confucionismo, nos encontramos ante un párrafo que para un lector occidental sin mucho conocimiento de la tradición de pensamiento asiático se puede antojar relativamente oscuro. En este parrado se puede observar la intención del autor de presentar a la cultura occidental como la foránea y de recordar al japonés que su raíz es nipona, y que a pesar de vestir frac o corbata, sigue siendo tan japonés como cuando nació. Este párrafo es especialmente interesante en el sentido que demuestra cómo la relación con Occidente es problematizada intentando comprender al otro, y no sencillamente atacándolo como hacían los teólogos de Meiji, o después hicieron los japonistas de Taisho y de Showa.²¹

Junto a esto, como vemos en muchos otros pasajes de *Soy un gato*, encontramos una crítica a las dinámicas económicas modernas europeas que ha ido adoptando presurosa e irreflexivamente Japón, las que se presentan como invasivas y que de algún modo u otro podían terminar por empujar a las sociedades a un desenlace poco deseado. Esto va muy de la mano con la opinión personal del autor, que la expresa en varios discursos dados a lo largo de su vida. Según Natsume, “A pesar de lo avanzado de la civilización, el grado de tranquilidad recibido a cambio es ínfimo, y considerada la preocupación que padecemos por la competencia y por otras causas, no hay variación entre el grado de felicidad respecto de los tiempos primitivos” (Soseki, *La civilización del Japón contemporáneo*, 501). El autor señala, cosa que se ve en *Soy un gato*, un futuro realmente desalentador para la sociedad japonesa, que presa de la fiebre de la productividad busca como sea el transformarse en una potencia, que llevará a la sociedad completa a un estado de neurosis, puesto que el sujeto japonés ya no busca el bienestar ni la felicidad como norte de la existencia, sino que está obsesionado con un progreso del que no sabe mucho, que no le nace desde sus deseos internos, pero que ve en los occidentales y que planea superarlos en su propio terreno. Natsume ya en el año 1912 tiene absolutamente claro que el concepto de civilización como es ordinariamente entendido deviene

²¹ La era Showa (昭和時代) o *Era de la paz ilustrada* es el periodo de la historia japonesa que abarca desde el 25 de diciembre de 1926 hasta el 7 de enero de 1989, que fue marcado por el reinado del Emperador Showa (Hiroito). Este largo periodo fue marcado por la crisis económica capitalista, el militarismo del *Taisei Yokusankai* (Asociación de Apoyo al Régimen Imperial) que llevó a la guerra de los 15 años, la rendición contra Estados Unidos y la posterior consolidación de Japón como potencia industrial y capitalista.

del poder. Señala que: “Criticamos con desprecio a quien es incapaz de manejar el tenedor o el cuchillo, y eso porque se trata de hábitos de una cultura más poderosa. Si fuéramos nosotros los verdaderamente fuertes los obligaríamos a imitarnos en nuestras costumbres y asumiríamos el protagonismo; pero como no es así, somos nosotros los imitadores” (Soseki, *La civilización del Japón contemporáneo*, 499). La crítica no es solo a la imitación irreflexiva, sino también al deseo desenfrenado que se tiene de ser más y más productivo, de derrotar a occidente, lo que según Natsume queda aún más en evidencia con el fervor existente en las esferas del poder tras la victoria de la guerra ruso-japonesa, y con el hecho de que en 1912 ya “no se escucha la voz que pregona a los extranjeros esa tontería de *en mi país está el monte Fuji*, sino la voz altanera que afirma que, después de la guerra, somos un país de primera” (Soseki, *La civilización del Japón contemporáneo*, 502). Esta crítica a la búsqueda de producción y la ambición (que se ven traducidas en una industrialización desmedida y el nacimiento del imperialismo)²² a cambio de cualquier costo es uno de los tópicos más importantes en la obra de Soseki, ya que plantea una y otra vez que la nación va directo a la autodestrucción por neurosis y demencia, si sigue en esa dirección. La historia sin lugar a dudas le dio la razón con la Gran Guerra de Asia Oriental²³.

Si bien, en *Soy un gato* podríamos llegar a pensar que existen pasajes contrarios a la cultura occidental, la verdad es que lo que critica y se burla Natsume es la adopción nipona de esa cultura occidental, ya que a lo largo de la obra no vemos ni un solo momento en el que se haga un llamado a atacar al Occidente, sino que siempre la sátira es de los mismos japoneses queriendo sentirse desarraigados de su cultura para ser modernos, pero que en el fondo no son más que tradicionales hombres japoneses vestidos de terno y con bigote.

a) *Botchan*

²² Natsume nos habla en su discurso *La civilización del Japón Contemporáneo* que un país que busca progresar en 10 años lo que los occidentales hicieron en 100 imitando exactamente sus mismos pasos va directo a la autodestrucción. En el fin del periodo Taisho Japón entró en una fuerte crisis capitalista por exceso de producción, lo que terminó derivando en una economía de carácter fascista y dirigido por el estado (que comienza en 1926), el cual para lograr dar entrada a sus productos y elevar la demanda, invadió China.

²³ Esta guerra que fue desde 1937 hasta 1945 incluye la segunda guerra sino-japonesa y la Segunda Guerra Mundial en la que Japón se enfrentó a la URSS y EEUU.

En *Botchan* nos encontramos con una obra satírica de características profundamente distintas a *Soy un gato*, que presenta a lo largo de toda su historia las problemáticas que supone la estructura social asociada a la modernidad. La novela trata sobre cómo un chico problemático que no es muy apreciado por sus padres pero mimado por su criada, de carácter impulsivo y extremadamente poco reflexivo, decide transformarse en profesor de escuela y sobrellevar su primer año de docencia. La novela parte con un resumen de la vida del protagonista (cuyo nombre no sabemos nunca en la obra) desde la infancia a su adolescencia, siempre problemática debido a su despreocupado e irreflexivo carácter. No era especialmente querido por sus padres y llevaba una pésima relación con su hermano mayor, quien era mucho más aplicado pero de un carácter “afeminado y retorcido” (Soseki, *Botchan*, 31). La única persona que lo protegía, alababa y realmente quería, era la criada Kiyō, quien se encargó de su crianza tras la muerte de su madre. Sin que nadie le tuviese mucha confianza (ni él mismo), se transformó en profesor de matemáticas y física y tomó en un acto de impulsividad un trabajo en Shikoku, un pequeño pueblo a unos quinientos kilómetros de Tokio (puesto que el propio *Botchan* no pensaba ser profesor, solo pensó en estudiar la carrera). La vida en Shikoku es diametralmente distinta a Tokio, y su vida como profesor también es totalmente distinta a su vida de estudiante. En el colegio se encuentra con distintos profesores a quienes les pone un apodo, como le comenta a Kiyō en su primera carta: “...el director es el Mapache. El director de estudios es el Camisarroja²⁴. El profesor de inglés es el Calabaza, el de matemáticas el Puerco Espín y el de arte el Bufón” (Soseki, *Botchan*, 58). Es así cómo por medio de la relación entre estos personajes Soseki presenta una historia en que el novato *Botchan* tiene muchos problemas, pues sus alumnos se esfuerzan en hacerle la vida difícil y burlarse de él, los profesores tejen una trama de lucha interna, tanto amorosa como de poder, en la que *Botchan* se ve envuelto sin siquiera darse cuenta.

Estilísticamente *Botchan* es una novela que a diferencia de *Soy un gato*, presenta una prosa mucho más sencilla y que presenta una mixtura con una

²⁴ Esta manera tan particular de escribir “camisa roja” se debe a una búsqueda por parte del traductor de transmitir mejor la sonoridad del idioma original. Camisa es 赤(aka) mientras que rojo es シャツ(shatsu) y el apodo es 赤シャツ(Akashatsu), como el japonés es una lengua aglutinante, *Botchan* sencillamente mezcla ambas palabras en una a la hora de poner el apodo.

participación mucho más importante de las formas japonesas tradicionales. Es una novela mucho más minimalista, con un lenguaje que busca simplicidad antes que cualquier exuberancia del lenguaje, y que más recuerda a un grabado Ukiyo-e costumbrista que a una representación impresionista europea, esto lo podemos ver en el modo en que en *Botchan* se evitan las descripciones espaciales poniendo fuertemente el foco en los personajes. Esto está profundamente asociado a la tradición escritural clásica japonesa, que siempre busca el minimalismo, ya sea que se trate de obras serias o cómicas. El arte pictórico clásico japonés se caracteriza por el vago dibujo de fondos y los colores pálidos si es que no la ausencia de color, presentando los fondos a modo de insinuación entre el blanco y alguna leve tonalidad de gris, a diferencia de la pintura occidental en la que el lienzo está completamente pintado. Es bastante común leer apreciaciones de la crítica occidental que menciona que *Botchan* es “casi tan fascinante como el Holden Caulfield de *El guardián entre el Centeno*” (Ibáñez, 13), estableciendo una lectura como una obra ambientada en Japón pero de corte occidental, debido especialmente a la voz en primera persona en la que es narrada la historia (mezcla clara entre el yo narrativo moderno y el rakugo cómico tradicional japonés). En mi opinión, creo que *Botchan* no es tan fácilmente comparable con la *Huckleberry Finn* o *El guardián entre el centeno*, puesto que *Botchan* es una novela que es mixtura de dos tradiciones, y no solo una transposición de la novela occidental a nomenclatura nipona, sino que es una obra profundamente innovadora que debe tanto a *las novelas del mundo flotante* del Japón medieval llenas de humor como a la literatura moderna occidental de la que obtuvo, por ejemplo, la narración en primera persona. Es importante mencionar que a pesar de que varios autores occidentales (sobre todo prologuistas) digan que se trata de una obra occidental en código japonés que absorbe y adapta muy bien el humor británico de principios del siglo XX, *Botchan*, en mi opinión, es más bien una novela tradicional japonesa con influencia estilísticas y narrativas occidentales.

Esto se ve mucho más claro en la crítica de autores japoneses²⁵ y en japonistas expertos como Donald Keene y J. Scott Miller, que rescatan el interés

²⁵ Es importante que destacan varios japonistas occidentales como Donald Keene o J. Scott Miller, quienes concuerdan en que Soseki cultivó mucho de la literatura del Edo en sus obras.

que “mostró Soseki tanto en la narrativa del periodo Edo²⁶ de carácter realista y llenas de humor y sátira, como el cuento oral cómico rakugo, compuestos por anécdotas humorísticas unidas en forma de monólogo, muy similar a la picaresca inglesa y española” (Toyohara, 56)

Me gustaría detenerme especialmente en la fijación de Soseki por el rakugo, puesto que usualmente en los prólogos a las versiones de *Botchan* en español nos encontramos con comentarios del tipo que es una de las primeras novelas niponas de carácter occidental, o que la narración es poseedora de una modernidad innegable, afirmaciones bastante engañosas, pues al leer las traducciones, por su estructura estilística da la sensación de leer una novela europea del 1940, sin embargo esta ilusión se ve trastocada al momento de ojear el libro en el japonés original.²⁷ En el japonés original nos encontramos con una estructura que no es ni remotamente cercana al estilo narrativo indirecto libre de las traducciones, sino que más bien responde a un monólogo muy parecido al *rokugan* o a las comedias del periodo Edo. Esta ilusión de modernidad, a diferencia de *Soy un gato* que efectivamente era una novela de construcción moderna, sucede debido a que la narrativa japonesa anterior al Bakumatsu era sorprendentemente rica, al punto que el *Genji Monogatari* del año 1003 ha sido considerada la primera novela moderna (500 años antes que el Quijote) por Harold Bloom, más compleja que el Quijote por Borges, y que “nada se ha escrito mejor en ninguna literatura” según Marguerite Yourcenar. Remitiéndonos al pie de página 26, podemos ver la increíble riqueza de la tradición narrativa nipona

²⁶ La literatura del período Edo tiene un aire popular, incluso vulgar; abunda en el humor y la sátira con la trama de la vida cotidiana del pueblo. Hasta esa época, era corriente la obra en verso, que florece entre los nobles o los cortesanos, en forma de “waka” o “yamato uta”, que proviene de la poesía china. La literatura del periodo Edo se divide en dos partes: la primera parte (1688–1707) se desarrolla en la zona del oeste, especialmente en las provincias de Kyoto y Osaka. Se inventan varios tipos de textos nuevos: “ukiyo-zoushi”, historias que tratan de la vida cotidiana con un fuerte contenido sexual; “kanazoushi”, historias de entretenimiento y moralistas escritas con letras “kana”, que es uno de los silabarios del idioma japonés; “haiku”, que se forma de tres versos de 5–7–5 sílabas, no tienen rima y contiene siempre una palabra que indica una de las cuatro estaciones del año.; “joruri”, música con un instrumento de tres cuerdas y a veces con títeres, y “kabuki”, teatro que se caracteriza por su estilización y el uso de maquillajes elaborados en los actores. En la segunda parte (1804–1829) Edo (ahora, Tokyo) es el centro creativo más importante. Aparecen más ficciones populares y vulgares como el “senryu”, poema que consta de tres versos de 5–7–5 sílabas sin rima, y que trata de cosas vulgares con tono humorístico y sarcástico; el “kyouka”, poema de cinco versos de 5–7–5–7–7 sílabas de contenido humorístico y satírico; el “sharebon”, cuento gracioso sobre la vida cotidiana o el “ninjyobon”, cuento realista sobre el amor en la vida vulgar. Para todos ellos, véase Kato (2002)

²⁷ Lamentablemente mi conocimiento del idioma japonés es muy limitado, por lo que solo logré captar a grandes rasgos el estilo escritural y organizativo de la obra.

tan solo en el período Edo, por ende, no es aventurado ni arriesgado señalar que encasillar a *Botchan* como una novela de vertiente occidental en Japón es una afirmación por lo menos liviana. En términos estilísticos yo comparto la idea de Hitomi Toyohara de que *Botchan* responde primeramente a la tradición cómica del Edo, y secundariamente a la tradición pícara occidental, lo que se representa mediante una mixtura de técnicas narrativas tradicionales niponas con técnicas e ideas modernas europeas.

En términos argumentales, la trama de la novela es un constante enfrentamiento entre el carácter inocente y frontal del protagonista con las convenciones sociales y las transformaciones sociales que implica la modernidad que genera indefectiblemente situaciones cómicas que mantienen su sustrato hasta hoy (puesto que es una novela increíblemente actual, que nos recuerda cuantos esquemas sociales conservamos de esos años). Por ejemplo, esto lo vemos cuando *Botchan* llega a la escuela y conversa con el director (el Mapache), conversación que *Botchan* relata de esta manera: “me dijo que tenía que convertirme en un modelo para los estudiantes y que debía por tanto, comportarme en consonancia. También me dijo que un verdadero pedagogo es aquel que no solo imparte conocimientos sino que ejerce una influencia moral positiva en sus alumnos” (Soseki, *Botchan*, 51). La respuesta de *Botchan* a los dichos del Mapache es de una sinceridad tan profunda que provoca ternura:

“Todo aquello era más de lo que razonablemente se podía esperar de alguien tan imprudente como yo. ¿Pensaba realmente el director que un individuo como el que él estaba describiendo aceptaría venir a enseñar a semejante villorio por cuarenta míseros yenes al mes? (...) Si este trabajo exigía tantas cualidades, antes de contratarme habrían debido advertirme. No me gusta mentir, así que no me quedaban muchas salidas. Debía enfrentarme a la situación, aceptar que mi presencia allí se debía a un malentendido, presentar mi dimisión inmediata e irrenunciable y regresar a casa. Pero acababa de darle una propina de cinco yenes a los de la posada, y me quedaban solo nueve yenes y algo suelto ¡De ninguna forma suficiente para volver a Tokio! ¡Ojalá no hubiera dejado la propina! Me había comportado como un imbécil. Pero aún con solo nueve yenes, pensé, me las arreglaría para volver a casa. Y aún en el caso de que no pudiera hacerlo, cualquier cosa me parecía mejor que mentir” (Soseki, *Botchan*, 51).

Tras esta reflexión *Botchan* le dice al director que debe renunciar porque no cree poder estar a la altura de sus expectativas. El director lo miró descolocado y luego de un silencio breve se largó a reír, diciéndole que todo eso que le

acababa de decir no era más que un ideal y que no se preocupara por cumplirlo. Ese fue el primer choque de Botchan con la sociedad y sus costumbres como un hombre adulto fuera de un espacio de protección. Botchan en su sinceridad e inocencia no logra comprender los códigos sociales. Para él, el hecho de que a los profesores se le pague mal es consecuencia de que no buscan gente especialmente capaz, y no a una falla estructural del sistema educativo (se puede hacer una lectura paralela completamente desde el punto de vista de la crítica al sistema educacional en Botchan), por lo mismo a la hora de enfrentarse al discurso de que se esperaba de él un trabajo de primer nivel, sencillamente asumió que el Mapache estaba mal enfocado y simplemente no iba a conseguir lo que buscaba por cuarenta yenes al mes. Por su parte él no se prestaría para esta conjugación de errores y prefería renunciar, no estaba dispuesto a no ser el mismo y simular ser otra persona. Botchan es ajeno a los códigos de la vida moderna, y en ningún momento muestra interés por pertenecer a ella, comportándose de manera tosca frente a estos códigos. Este comportamiento (y esto es muy difícil de notar para un lector que no haya hecho una investigación previa), “es la forma de ser de los habitantes de Edo (ahora Tokio) de aquella época” (Toyohara, 58). El carácter de nuestro protagonista lo podemos asociar claramente a que fue criado principalmente por Kiyō, una mujer mayor proveniente de una familia feudal que perdió todo debido a las reformas de la era Meiji, por ende, la única persona en toda la novela que aplaude los arranques de frontalidad de Botchan, es precisamente una persona atada al pasado.

Este choque de caracteres se realza con el modo en que el Camisarroja va ganando relevancia como antagonista de la obra. Si Botchan representa al japonés ingenuo y terco del periodo anterior, el Camisarroja es el prototipo de japonés ultra europeizado. A medida que va progresando la lucha entre ambos, Botchan se va dando cuenta del modo en el que trabaja el Camisarroja, que representa el concepto de éxito que se inyectó en el Japón Meiji tras la rápida y forzada occidentalización, y prontamente toma postura en relación a esto:

“Camisarroja” se rio con un sonoro “¡Jo, jo, jo!”. Yo no recordaba haberle dado pie para semejante carcajada. Y hasta el día de hoy, que estoy escribiendo esto, mantengo la firme convicción de que, con aquello que dije, bastó. Una vez puesto a pensarlo, encuentro que en este mundo la mayoría de las personas se encargan de animar la degeneración de las demás. Al parecer, están en la idea de que si no se obra mal, no se puede triunfar en

sociedad. Cuando por excepción aparece alguien honrado e inocente, lo tildan de “ese chiquillo” o de “aprendicillo”, y lo desprecian [...] Esa risa de Camisarroja era una mofa de mi simplicidad. ¿Qué se puede hacer con un mundo donde la sencillez y la franqueza son objeto de burla? (Natsume, *Soseki, Botchan*: 87)

En esta obra vemos cómo Botchan lejos de dejarse llevar por las nuevas formas que ve en sus compañeros, lo que hace es confrontarlos manteniendo su esencia, esto se puede leer como una suerte de protesta frente a la irreflexiva europeización de la que hemos estado hablando. Esta esencia es el producto de una fuerte herencia correspondiente al sistema educativo moral del periodo Edo el cual respondía a dos vertientes de pensamiento: el confucionismo y el bushido. El confucionismo pregonaba una ética que, “en vez de partir de la reflexión crítica está basada en los más duraderos vínculos sociales, los del parentesco, así como en las costumbres” (Graham, 23), mientras que el bushido es el pensamiento proveniente de la tradición samurái (clase guerrera dominante durante el periodo Edo) que postula que los guerreros (modelo social) deben poseer siete virtudes, entre las que destaca la rectitud. Estas dos ideas, de respeto a la tradición y la búsqueda del virtuosismo lleva al concepto (que es crucial en *Botchan*) de *Kanzenchouaku* (勸善懲惡), bajo el que se guía toda la literatura Edo, que significa sencillamente que “los malvados son siempre vencidos por los bondadosos” (Toyohara, 59). Botchan claramente durante toda la obra se comporta como un personaje que cree sinceramente en el *Kanzenchouaku*²⁸, y que por ende queda desencajado frente a un mundo en el que ese pensamiento no es más que una idea pueril y anticuada, y establece una clásica lucha contra el Camisarroja muy similar a las obras clásicas de Kabuki, en la que el héroe derrota a los viles. Sin embargo Natsume nos presenta esto de modo satirizado, en el que el héroe incita a la risa, puesto que si bien el narrador, Botchan, responde a estas lógicas culturales, el narratario claramente está inscrito en la modernidad, y esa sin duda es una de las razones por la que *Botchan* es una obra que ha envejecido tan bien.

Curiosamente en el desenlace de la obra, la sátira desaparece y se nos presenta un fin en el que este personaje rústico y sincero resulta victorioso junto

²⁸ Hoy en día, en los shonen (género de manga japonés muy popular) sigue primando el principio de *Kanzenchouaku*, en el que los buenos siempre derrotarán a los viles, puesto que obtienen la fuerza precisamente de sus virtudes.

al Puercoespín, que es un personaje de una moralidad similar a Botchan, pero con una sagacidad propia de la modernidad²⁹. La obra finaliza con Botchan terminando su primer año de trabajo y volviendo a Tokio para vivir con Kiyō de muy buena gana. Este final feliz es un juego que hace el autor a la literatura Edo, un final feliz en el que el héroe virtuoso derrota a los malvados. Por ende, es fundamental entender la relevancia de la literatura Edo en esta obra, como una piedra referencial angular, tanto para el desarrollo interno de la obra como en términos de contenido y pensamiento tras esta. Botchan es una crítica poética mucho menos frontal que *Soy un gato*, pero mucho más decidida y menos occidentalizada que su predecesora.

3. ¿Qué nos dice *El Mercurio* sobre Natsume Soseki? Una llamativa ausencia.

De partida debemos revisar en qué consta el corpus de artículos de prensa que tenemos disponible. Para no generar falsas ilusiones al lector, debemos adelantar antes que todo, que se trata de un material bastante escaso en contraste con la fama y la cantidad de traducciones al español y ediciones que existen de la obra de Natsume Soseki. La lista de artículos que mencionan al autor entre 1999 y 2013 (fecha del último publicado) es de apenas ocho artículos. De éstos, dos tratan sobre autores japoneses, uno es una pequeña reseña de la sección *Lo qué hay que leer*, en otros tres textos Soseki es nombrado de manera incidental, y solamente tenemos dos artículos dedicados especialmente a obras del autor. El primero es *Los hombres según los gatos* de Pablo Guerrero en *Revista de Libros*, publicado el domingo 20 de Marzo de 2011. El segundo es *Botchan* de Rodrigo Pinto, publicado el sábado 7 de Marzo de 2009 en la revista *El Sábado* con motivo de la nueva edición de Impedimenta traída por Hueders de la novela del mismo nombre.

Es innegable que es poco el corpus de artículo a partir del cual podemos realizar una análisis de la postura de *El Mercurio* hacia la obra de Natsume Soseki, sin embargo, esto mismo es nuestro primer elemento a analizar: la

²⁹ Como opinión personal, me parece que es el Puercoespín quien resulta ser un sujeto modelo para Soseki, tal y como lo es Meitei en *Soy un gato*.

ausencia en el medio de un autor transversal y fundamental en la literatura universal que tiene un corpus de estudio profundo y un amplio número de ediciones y traducciones diferentes al español que van desde todas sus novelas hasta incluso su obra *Teoría Literaria*. Es más, incluso en los últimos 8 años (desde el lanzamiento de *Botchan* por Impedimenta) se ha vivido un verdadero boom en torno a la figura del autor en lengua española, al punto que desde esa fecha han salido más de 40 ediciones distintas³⁰ del trabajo de Soseki por distintas editoriales, y sin contar que las más vendidas han tenido hasta veintinueve reediciones, como es el caso de *Soy un gato* de Impedimenta.

Por supuesto que la primera hipótesis que podría catalogarse de válida para explicar la poca presencia del autor en *El Mercurio* es el sencillo descuido con el trabajo del japonés, sin embargo me parece que es una respuesta un poco simplista en el sentido que nos encontramos en un contexto en el que la cultura japonesa ha tenido una difusión enorme en Occidente en general y que la presencia del autor en distintos medios de prensa es mucho más extensa, sin embargo, no uniforme, dependiendo de la línea editorial de los medios. Es así como en los diarios de lineamiento socialista de centro izquierda, Natsume Soseki tiene una presencia notoriamente mayor que en los conservadores. Por ejemplo, el periódico *Le Monde* francés registra cincuenta y un artículos relacionados al autor, de los cuales treinta y cinco tratan directamente de alguna obra de él, de su pensamiento o sus discursos, o en el diario *The Guardian* de Reino Unido encontramos treinta y ocho artículos relacionados con el autor, de los cuales veintidós tratan directamente sobre él, ambos diarios de tendencia de centro izquierda. En la vereda conservadora de enfrente, tenemos por ejemplo al *Le Figaro* francés que en la última década tiene apenas un artículo sobre el autor, y en el *Telegraph* británico hay ocho menciones y ningún artículo que trate exclusivamente de él. La diferencia en las cifras es notoria, por ende, da para pensar que la poca atención que le brinda el medio chileno *El Mercurio* no es casual, sino que sencillamente Soseki no es de esos autores por los que se tenga especial interés de sumar al canon que el medio construye.

³⁰ En un rastreado realizado por internet he encontrado que entre 2008 y 2016 han salido 42 ediciones distintas de obras de Soseki en lengua española. Es muy probable que este número se quede corto si contabilizamos el trabajo de ediciones más pequeñas que tengan menor difusión.

Como hemos visto en la sección 1.a de este capítulo, la obra de Soseki tiene un potente contenido social, sin llegar a ser socialista, claramente es un autor contrario al sistema de producción capitalista y a la modernidad europeizante en general. Estos elementos atentan claramente contra los intereses conservadores. Tal como vimos en el primer capítulo de este trabajo, la industria cultural selecciona inteligentemente lo que muestra y cómo lo muestra. Centrar excesivamente la atención en un autor como Natsume Soseki, que escribió hace más de cien años y que no envuelve en absoluto el beneficio de la novedad, en la suma y la resta pareciera ser un negocio con tendencia a los números rojos. Obras como *Soy un gato* o *Botchan* son claramente agresivas a los intereses de la industria, por ende es mejor desviar la atención de ellas. No deja de ser sorprendente que obras de una calidad tan alta recientemente editadas en lengua española no sean objetos de revisiones ni análisis por parte del medio más prestigioso del país. Los casos de *Soy un gato* y *Botchan* son realmente llamativos: se trata de obras escritas hace más de cien años que han despertado una curiosidad tan grande en el mundo hispano, que las ediciones de *Impedimenta* han logrado tener veintiún y trece reediciones respectivamente en menos de cinco años, en una cultura tan lejana a su contexto de producción como es la comunidad hispana del siglo XXI, fenómeno que solo es recogido por *El Mercurio* en un artículo por obra, lo que responde perfectamente al fenómeno descrito por Adorno y Horkheimer correspondiente a la censura positiva por asimilación, es decir, permitir la presencia del fenómeno como una curiosidad ideológicamente irrelevante, es decir, que la escueta presencia de éste en los medios, es la excepción que confirma la regla, absorbiendo y desarmando así a un autor que se caracteriza por atacar precisamente lo que estos medios defienden e imponen.

A continuación haremos una revisión en el modo en que ambos artículos dan cuenta de las obras recientemente analizadas. Las citas que presentaremos en el cuerpo del texto serán enfocadas en demostrar los fenómenos y sostener los argumentos que se trabajen. Los artículos completos pueden ser encontrados en la sección de Anexos, al final de este trabajo.

a) *Los hombres según los gatos: Una mirada apolítica y occidentalizadora de Soy un gato* de Natsume Soseki.

Partiremos por analizar *Los hombres según los gatos*, de Pedro Pablo Guerrero, especialista en cultura (y en especial literatura) y escritor estable de la *Revista de Libros* de *El Mercurio*, cuyos artículos suelen destacar por un alto grado de erudición en la materia pero que se suelen centrar de forma casi exclusiva en el apartado puramente estético de las obras a comentar, es decir, regularmente se abstiene de mencionar la dimensión política de los autores y las obras, omisión que en entrevistas radiales o en otros medios no comete (aunque de todas maneras es relevante mencionar que jamás hace análisis centrados en los aspectos ideológicos de una obra). A este autor lo volveremos a encontrar en este trabajo en el punto 2 de este capítulo sobre Yukio Mishima, sin embargo no es la norma que escriba sobre autores japoneses (a ciencia cierta, son excepciones), ya que su pluma versa principalmente sobre literatura chilena e hispanoamericana. Por eso mismo, obviamente no encontraremos una mirada de un japonista ni un experto en la tradición letrada nipona, sino más bien la de un literato profundamente culto que logra dar cuenta del fenómeno literario en el contexto nacional.

Entrando en el texto mismo encontramos que claramente desde el primer párrafo se hace una reescritura occidental de la obra *Soy un gato*:

“Animal literario por naturaleza, el gato ha sido la mascota favorita de numerosos escritores. Raymond Chandler los adoraba, igual que Teillier, quien tenía dieciséis. Cocteau dijo preferir los gatos a los perros porque no hay gatos policía. Es proverbial su conducta independiente, que nunca le ha permitido al hombre domesticarlo por completo. Kipling le dedicó un famoso cuento infantil y Poe uno de sus relatos más perturbadores. En Japón, la novela *Yo, el Gato*, de Natsume Soseki, es un clásico moderno.” (Guerrero, E10)

En este primer párrafo se ve el modo en que de inmediato la obra de Soseki se inscribe en términos paralelos a la tradición occidental. Esto se puede entender en el sentido de que el artículo está dirigido a un lector occidental que a priori no debería poseer mucho conocimiento sobre la tradición oriental, sin embargo es llamativo que este mismo tono se mantiene durante todo el artículo, es decir, Soseki aparece como la versión japonesa del gato occidental, y no se tiene en cuenta la importante tradición que tiene la figura del gato en el país del

sol naciente, lo que hace que el símbolo usado por Soseki escape en muchos aspectos a la idea occidental que se tiene del gato como un animal independiente, inteligente y discreto. En la tradición cultural japonesa el gato es un animal siempre relacionado con un conocimiento profundo de las cosas y en la tradición sintoísta los gatos son los que conectan el mundo de los vivos con el de los muertos. Tan relevante es la figura gatuna en Japón en la actualidad que existen los *Neko Cafe* (lugares donde se va a tomar café y a acariciar gatos) o la famosa Aoshima, la isla de los gatos, donde hay seis gatos por cada ser humano, y que es un destino turístico cada vez más popular. Con esto me interesa recalcar, que tal y como se dijo en el punto a.1, la figura del gato en la obra de Soseki no juega un rol puramente intelectual ni asociado al Occidente, como lo presenta Guerrero.

La invisibilización de la tradición nipona en torno a los gatos que se ve en el texto de Guerrero es fácilmente relacionable con el ideal de la industria cultural, del que nos habla Adorno, de establecer una identidad universal centrada en las necesidades económicas del mercado. Este establecimiento identitario, según Adorno, se realiza mediante la imposición de lógicas propias del sistema gobernante. En este caso vemos cómo Guerrero con el fin de familiarizar al lector occidental, termina atribuyendo cualidades propias de la intelectualidad occidental a la figura gatuna de Soseki, despojándolo de su identidad individual, sin siquiera hacer una alusión a la relevancia de la figura del gato en la tradición japonesa. De este modo ya en el primer párrafo tenemos un modo en el que existe una apropiación de la obra bajo los términos del medio de comunicación que publica el artículo, estableciendo una suerte de sentido universal al concepto de *intelectualidad*.

Siguiendo la misma tendencia de reescribir a código occidental la obra de Soseki nos encontramos con el trato que Guerrero le da al humor que utiliza el autor:

“Soseki aclimata en forma brillante el humor británico a la cultura japonesa. Contemporáneo de P. G. Wodehouse y precursor de Tom Sharpe, no teme abordar temas tan escabrosos como el suicidio, ni tan peliagudos como los límites de la propiedad privada o las reglas del juego de Go” (Guerrero, E10).

Sin lugar a dudas para cualquier conocedor de la obra de Soseki y del periodo Meiji está aseveración es por decir lo menos llamativa. Esta relación entre el humor británico y *Soy un gato* es un poco liviana en el sentido que no pareciera haber especial correlación entre los escritores mencionados y Soseki, de hecho el japonés es catorce años mayor que P.G Wodehouse, y la obra *Soy un gato* es un año anterior a *Amor entre pollos* de un nobel Wodehouse que no publicaría nada más hasta 11 años después en 1917, año en el que el japonés ya se encontraba muerto. Por ende, establecer una relación entre el humor de *Soy un gato* y el humor británico no es un hecho tan claro, sobre todo si se tiene en cuenta que *Soy un gato* presenta una serie de situaciones absurdas propias del humor nipón, por lo que llegar a afirmar que “gracias a (William Thackeray) el escritor nipón llegó a convertirse en un maestro de la sátira y modelo para nuevas generaciones” (Guerrero, E10), es por lo menos irrespetuoso para la tradición cómica del Edo que tan clara se ve en Soseki, siendo que Thackeray no pasa de ser un intertexto más, relevante, pero no único ni central en el imaginario intertextual de *Soy un gato*.

Del mismo modo, las temáticas que aborda Soseki no parece valido atribuir las completamente al humor británico, puesto que el suicidio por ejemplo es un tema más que común en la tradición japonesa. Desde la literatura del Heian hasta nuestros días, el suicidio es una temática propia y muy arraigada en el pensamiento japonés. De hecho, es extremadamente celebre el Seppuku o suicidio ritual³¹, proveniente de la tradición del bushido. En el texto de Guerrero se asume que los temas que son tabú y “peliagudos” en Occidente también lo son en el Japón de 1905, es decir, no existe ningún esfuerzo por posicionar al lector en el contexto de producción de la obra, dando a entender que la moral occidental actual es una suerte de moral universal, delimitando así el proceso de recepción.

Esta reescritura de la novela en códigos occidentales pareciera responder muy bien al fenómeno descrito por Debord en que el espectáculo no es realidad, sino representación que simula ser realidad. Lo que leemos en el artículo de Guerrero referente a la significación de la novela de Soseki responde a una

³¹ Conocido como *Harakiri* en occidente debido a que es la forma despectiva de referirse. Los soldados estadounidenses promovieron el término para desincentivarlo tras la ocupación de 1945.

representación, una reescritura de la obra bajo códigos que no necesariamente responden a la obra misma, sino que a un modelo civilizador que conquista la cotidianidad. Hagamos el ejercicio de imaginar que leemos la obra sabiendo únicamente lo que nos dice el artículo de Guerrero sobre ella. Sin lugar a dudas que pensaríamos que se trata de una entretenida y muy lúcida reinterpretación de la tradición occidental desde un país exótico como Japón. De este modo, el leer la obra como una “aclimatación” de la literatura occidental al Japón, la estamos desnudando de uno de sus elementos fundamentales, que es la problematización sobre la mixtura cultural entre ambas tradiciones culturales que dejó en jaque al Japón del Meiji. Recordemos que si bien *Soy un gato* es una obra que posee una influencia occidental y moderna mucho más fuerte que las obras posteriores de Soseki, no podemos perder la mira de que se trata de una obra que mezcla tradiciones, por lo que bajo ninguna perspectiva es una mera aclimatación ni una adaptación de la literatura occidental a un contexto nipón, de hecho, eso mismo es lo que la obra crítica, la adopción de las costumbres occidentales ciega y devota.

Pasando a la opinión sobre el contenido de la obra que nos presenta Guerrero, éste nos la presenta como una crítica a la intelectualidad haciendo apenas una pequeña mención a la mordaz crítica que se realiza a la modernidad y a los patrones de vida centrados en la producción y el consumo.

“La historia se inmiscuye en la novela de manera inevitable y, por intermedio de su protagonista no-humano -una especie de Cándido del siglo XX-, Soseki puede tomar distancia del optimismo modernizador que se había apoderado de sus contemporáneos.” (Guerrero, E10)

El tema central de *Soy un gato* es una disección crítica y bastante sarcástica sobre la vida moderna por medio de una burla sobre la intelectualidad y las nuevas maneras que tienen los intelectuales nipones de comportarse. Lejos de tratarse sencillamente de una toma de distancia, lo que hace Soseki es derechamente establecer un ataque frontal a estos modos de comportarse desde una cercanía de quien conoce el fenómeno de primera fuente. En el texto de Guerrero las menciones a las críticas de la obra siempre son centradas en términos más abstractos, específicamente contra el mundo intelectual y la humanidad en sentido amplio: “Yo, el Gato es, junto a *Opiniones del gato Murr*, de E.T.A. Hoffmann, una de las obras literarias más sarcásticas

que se han escrito sobre el mundo intelectual y la humanidad en general” (Guerrero E10). Nuevamente vemos en esta presentación parcial de los hechos una manera de reescribir la obra en términos convenientes para el espectáculo. La parcialidad en la presentación de la obra nos hace pensar que la lectura de *Soy un gato* como una crítica social, e incluso ideológica, termina siendo relativizada mezclándose con elementos que le son impropios, como es la comparación con *Opiniones del gato Murr*, una obra del 1819 de ideología claramente burguesa (anterior al nacimiento del socialismo incluso) que se centra en el contraste entre la vida del artista y el comerciante, que fuera de que el narrador es un gato, no encontramos muchos puntos de contacto con la obra de Soseki.

Esta relativización del contexto en el texto de Guerrero se logra en buena parte por medio de la eliminación del plano moral que presenta la sátira, que termina siendo planteado como un modo de análisis frío y objetivo de la nueva sociedad japonesa:

“La sociedad de su tiempo está sometida a cambios dramáticos y el autor disecciona algunos de los nuevos tipos humanos -estudiantes, profesores y comerciantes-, que reemplazan a los del samurái y su señor, el shogun. La aparición de la novela coincide con el apogeo de la era Meiji, que restauró el poder del emperador y puso término al feudalismo, colocando a Japón entre las nuevas potencias mundiales después de su victoria sobre el imperio ruso.” (Guerrero, E10)

En esta cita podemos ver cómo Guerrero señala que el autor *disecciona* algunos nuevos tipos humanos, más que criticarlos, burlarse o cuestionar los modos de vida que éstos llevan. En el artículo se da a entender que *Soy un gato* es una obra que responde al positivismo realista decimonónico, que la obra termina teniendo la estructura de un estudio sociológico novelado más que una sátira mordaz y virulenta contra la sociedad japonesa de la época. El contraste entre Occidente y Oriente, y el modo en que los japoneses sufren una fiebre por imitar a Occidente, que es un elemento central de la obra, es apenas mencionado por Guerrero, y de una manera neutral, como si *Soy un gato* solo diera cuenta del fenómeno y no tomara una postura clara sobre éste.

Este modo de presentar a la obra de Soseki calza perfectamente bien con la idea de Debord en torno a acabar con el concepto de devenir histórico,

ya que se plantea que la obra de Soseki al solo dar cuenta del conflicto y no tomar postura crítica lo que hace a la larga es demostrar solo un estadio anterior a la conformación del mundo actual, que es el definitivo. Según Debord, el exceso de información superficial repetida y que presenta un solo lado de la moneda es una estrategia para generar la sensación de que el mundo no avanza, de que ya no hay problemática social ni dialéctica posible. En este texto vemos cómo se presenta un sinfín de alusiones a autores occidentales que no presentan relación intertextual real con *Soy un gato*, como Poe, Chandler, E.T.A Hoffman e incluso Tellier, y evade cualquier mención a autores fuera del canon de *El Mercurio*. En lugar de eso pudo mencionar, aunque fuera brevemente, el intertexto con la tradición zen o confuciana que aparece claramente en el texto. En mi opinión personal (y esto efectivamente puede ser un poco aventurado), no creo que la omisión de estos elementos en un autor del nivel cultural de Pedro Guerrero (altísimo por cierto) sea por ignorancia o desconocimiento, sino que creo que se vislumbra una postura ideológica clara, y que su lectura somete a *Soy un gato* a esa postura ideológica, presentándola en definitiva, más que como una obra crítica al orden de mundo que tenemos ahora (que ya se gestaba en el Japón del Meiji), una obra que presenta los malos comportamientos humanos en general.

b) Botchan: Una propuesta de lectura que busca ser imparcial y objetiva.

Ahora hablaremos del artículo *Botchan* de Rodrigo Pinto, que fue publicado en la revista *El Sábado*, en una sección de recomendaciones literarias, por lo que a priori podemos establecer que se trata de un tipo de texto distinto a *Los hombres según los gatos*. *Botchan* de Rodrigo Pinto es un texto que busca ser poco denso y más que dar una visión y una opinión del texto es proponer ciertas claves de lectura que puedan guiar a un lector ocasional, por lo que las referencias literarias son bastante escuetas y no representan, a diferencia del texto recién analizado, un elemento extremadamente decidor para nuestra interpretación. Rodrigo Pinto es un crítico chileno que es permanente de la revista *El Sábado* de *El Mercurio* y de *Babelia* de *El País*. Sus textos se mueven por una gran amplitud de temáticas,

que no evaden tocar temas políticos ni ideológicos, pero sin dejar ver una postura clara frente a estos. No podríamos decir que Rodrigo Pinto es conservador, liberal ni socialista, solo podemos afirmar que es un crítico de literatura. Al igual que Pedro Pablo Guerrero, Pinto no es un nipólogo ni tampoco presenta habitualmente textos sobre literatura japonesa (de hecho, en *El Mercurio* su único artículo referente al tema es *Botchan*), por lo que no debemos esperar un conocimiento profundo de la tradición japonesa, lo que no quita que la refiera de manera suficiente en el artículo que analizaremos.

En el texto de Pinto no encontramos una tendencia occidentalizadora de la obra ni tampoco una abierta intensión de establecer patrones morales universales, al contrario, Pinto reconoce y destaca incluso la dificultad que tenemos como lectores occidentales de comprender una obra de una tradición tan distinta y de una época tan lejana, como vemos a continuación:

“Botchan, de Natsume Soseki, un clásico de la narrativa japonesa que ha sido comparado con Huckleberry Finn, de Mark Twain. Las comparaciones suelen cojear y más cuando se trata de universos culturales tan distintos. De hecho, cuando Soseki escribió Botchan a comienzos del siglo pasado, Japón llevaba menos de 50 años desde el fin del feudalismo y aún menos tiempo de exposición a la cultura occidental.” (Pinto, 34)

El autor desde un comienzo resalta que las comparaciones que se hagan siempre apuntan a una finalidad de acercar la obra a un lector occidental medio, es decir, existe un reconocimiento a la existencia de un largo y profundo universo cultural que es completamente distinto al nuestro. Sin embargo, a pesar de este reconocimiento a la tradición cultural japonesa, Pinto no da cuenta de la problematización entre Oriente y Occidente que se ve en la obra, sino que plantea en un tono extremadamente simplista que Soseki tras su paso por Occidente “volvió a Japón lleno de prevenciones en contra de Occidente, de modo que es muy difícil rastrear incluso influencias indirectas” (Pinto, 34). De este modo se da a entender que Botchan es una obra que realza los valores japoneses y ataca a los valores occidentales, presentando un universo intertextual exclusivamente vinculado a la tradición nipona, desechando así los elementos que Soseki toma de la literatura europea y asimila a su poética, por lo que se muestra solo parcializada la visión sobre el autor, poniendo

nuevamente en blanco y negro la relación entre Oriente y Occidente, generando una dualidad que confronta ambas realidades.

Esta dualidad entre Oriente y Occidente destaca en el texto de Pinto de manera especialmente llamativa el modo en que se describe al protagonista de la novela, tomando una postura hacia él y esgrimiendo algunos adjetivos que vale la pena analizar.

“Botchan tiene muchos significados en japonés, todos alrededor de los conceptos de niño y querido, pero también es mimado, chiquillo, señorito, y el protagonista cumple más o menos con todos ellos, aunque destaca sobre todo por su impresionante incapacidad de entender el humor y las retorcidas relaciones que se dan en el mundo adulto.” (Pinto, 34)

Como vemos en el párrafo recién citado, Botchan es descrito como un chiquillo algo mimado (cosa en la que todos concordamos) en el que destaca su “impresionante incapacidad”. Como vimos anteriormente, Botchan no es en absoluto incapaz de entender el mundo adulto, sino que sencillamente cuenta con su propia lógica de adultez heredada del periodo Edo. En el fondo vemos que Botchan efectivamente entiende las dinámicas del resto, pero que las reprueba y enfrenta. De hecho, Botchan se revela ante la idea de que el obrar sin maldad sea un rasgo de niñez, o de incapacidad. Podríamos decir que la lectura de Pinto no abre la opción de que *la niñez* del protagonista sea una cualidad más que un defecto en el desarrollo global del argumento, y que funcione como metáfora de lo extraña que puede resultar la moralidad occidental moderna.

El tono de la descripción de Pinto es bastante agresivo en realidad, sin abrir mucho espacio para la simpatía hacia el protagonista más que al final del texto. Por ejemplo podemos ver en la siguiente cita esa animadversión hacia el protagonista:

“Recién egresado de un instituto superior comienza a hacer clases en la provincia y todo y todos parecen confabularse contra él, contra su ingenuidad, contra su apostura de gallito de pelea, contra su porfiado estilo de entender todo de la manera más literal posible.” (Pinto, 34)

Como podemos leer, Pinto enumera los defectos de Botchan siempre como algo negativo, al punto que mezcla ingenuidad con porfía. Botchan no es a ciencia cierta un ingenuo, sino que es un testarudo. El progreso de la historia

nos demuestra como el personaje no es que no desconfíe del mundo, sino que es su moral la que le hace creer. Por ejemplo, ya de su hermano mayor muestra desconfianza desde la niñez, entonces, ¿cómo vamos a pensar que confía a ojos cerrados del Camisarroja? Lo que hace Botchan es ser testarudo y no variar su forma de ser a cambio de verse beneficiado, es decir, no es que sea ingenuo ni crea a pies juntillas todo lo que le dicen, sino que se niega a cambiar su paradigma, y por ende, lo enfrenta a este nuevo paradigma moderno avasallador que busca llevarse todo por delante.

Botchan en el fondo es un *outsider* y en palabras de Adorno y Horkheimer, el sujeto que evita ser parte del sistema debe ser demonizado. La descripción negativa del protagonista continúa a lo largo del texto:

“Por ahí se desliza otra de las características señaladas del texto, el humor, pero un humor más bien negro o mejor aún marcado por el desconcierto de asistir a una vida tan cegada por sus limitaciones de carácter.” (Pinto, 34)

El humor que se ve en Botchan no es en absoluto marcado por el desconcierto. De hecho en varios pasajes de la novela vemos cómo se nos presenta que Botchan con su porfía y su moral incorruptible es el que ve las cosas como son en realidad y no maquilladas de palabrería innecesaria, por ende, el afirmar que lleva una vida cegada por sus limitaciones de carácter es una forma de proponer que el modo de vida de Botchan lejos de ser una rebelión, es una rareza, es la forma en la que un niño hace las cosas sin entender el mundo de los adultos, pero como dijimos antes, Botchan está de hecho en el otro extremo del que no comprende, es quien comprende pero no acepta. Según el texto de Pinto podemos entender que el rechazo a aceptar y asimilar como naturales actitudes como las del Camisarroja es un acto de ceguera, es decir, que toda la trama urdida por este personaje es lo normal, y que es Botchan el ser extraño que se niega a aceptarlas sencillamente porque es incapaz de comprender. Botchan a lo largo de la obra demuestra comprender las actitudes del Camisarroja e incluso hacer un juicio de valor a partir de ellas: las rechaza, no entran en su código moral derivado del Kanzenchouaku, en que el bondadoso siempre gana, no es incapacidad lo que demuestra Botchan, es terquedad.

Es al final del texto de Pinto que se nos clarifica la postura desde la que habla: un hombre occidental que tiene absolutamente naturalizada la moral de la competitividad moderna, y que por lo mismo siente rechazo por Botchan que es quien se niega a participar del sistema:

“Lo más curioso es que, a pesar de que Botchan es uno de los personajes más antipáticos y poco carismáticos creados por la literatura, termina ganándose el cariño del lector, a punta de porfía, de ingenuidad y de ese valor irrepetible que nace de una radical incomprensión del mundo.” (Pinto, 34)

De partida define a uno de los personajes más queridos e importantes de la literatura asiática (hablar de Botchan en Japón es como hablar de Emma Bovary o de Gregorio Samsa en Occidente), como “uno de los personajes más antipáticos y poco carismáticos creados por la literatura” (Pinto, 34) Esa apreciación extremadamente subjetiva y antojadiza podría fácilmente haber salido de la boca del Camisarroja. Pinto describe a Botchan casi como un rival que termina siendo curiosamente querible porque a pesar de ser intelectualmente inferior y no lograr entender bien las reglas del juego, es un tipo bien intencionado. Pero bajo ninguna perspectiva abre un espacio para hacer causa común con el protagonista, mirándolo siempre como un bicho raro con tendencia al error. Esta postura, sin lugar a dudas, genera una sensación de distancia a priori con Botchan, y abre dos trincheras posicionadas de manera opuesta: el Occidente al que pertenece él y pertenecemos nosotros, sus lectores, y el exótico e inocentón Oriente al que pertenece Botchan. Como vimos anteriormente, Debord señala que la tendencia de los medios a abanderarse con el modelo de vida dominante va de la mano con la conquista de la cotidianeidad implantando siempre en los sujetos una mirada convencida de que el modo en que vivimos es el único plausible y, por lejos, la mejor forma posible que puede tomar la civilización.

Sería extremadamente aventurado de mi parte señalar que Rodrigo Pinto estableció esta dualidad de manera consciente o mal intencionada, sobre todo teniendo en cuenta que debe criticar un libro casi semanalmente. Sin embargo, creo que muestra claramente lo permeado que se encuentran los medios de comunicación en su discurso de alabanza al modelo de vida gobernante, alabanza que se presenta siempre de manera difusa. Este texto es un perfecto

ejemplo del espectáculo integrado del que nos habla Debord, en el sentido que existe una postura difusa del lado del modelo ideológico gobernante, que no se presenta de manera frontal sino que difuminada en la descripción superficial de un personaje que se rebela de manera sistemática pero simpática al sistema. Este texto, por ende, presenta una aparente lectura desideologizada de la obra de Soseki, al punto que toda la profundidad política a la que refiere la obra no es siquiera insinuada y la novela pasa a ser una aventura cómica que deja una que otra lección de vida. No se hace ni una sola mención al proceso de transición entre el mundo Edo y el Meiji, no se menciona ni un solo problema del sistema educativo del Meiji (pavorosamente parecido al chileno actual) que ocupa buena parte de la novela, y no hay siquiera un comentario relativo a la rebeldía de Botchan hacía el sistema.

Esta lectura de apariencia desideologizada es en efecto, de una ideología clara. Para darnos cuenta de ello, me gustaría hacer el ejercicio de imaginar cual sería nuestra opinión de la obra si leemos el texto de Rodrigo Pinto sin tener noción alguna de Botchan ni de Soseki. Para mí no pasaría de ser una suerte de aventura cómica con un personaje más menos parecido a Huckleberry Finn. Es decir, el texto de Pinto castra la obra de su poder significativo y de buena parte de su valor literario, que solo se denota en el prestigio que significa ser “un clásico de la narrativa japonesa” (Pinto, 34). Pero, ¿por qué es un clásico? La postura que da el autor en su breve crítica es que lo más probable es que nosotros como lectores occidentales sencillamente no estemos capacitados para entender su valor. Por ende, en el texto de Pinto podemos ver una postura difusa pero sostenida que se posiciona en contraste (e incluso oposición) al código moral del protagonista de la obra, estableciendo de inmediato distancia y diferencia con el ideario de Soseki.

Luego de revisar los textos de Guerrero y de Pinto vemos cómo en la crítica de prensa se dan señas y guiños que no necesariamente tienen que ver con el contenido ni el valor de la obra criticada. El crítico cumple un rol relevante a la hora de aportar a la conformación de un canon de lectura, y de cómo se lee ese canon. La escueta presencia de Soseki en los medios

conservadores de prensa no parece ser una casualidad, sobre todo tras contrastarlo con los medios progresistas.

La obra de Soseki, a pesar de tener más de un siglo de antigüedad, es problemática y portadora de un mensaje polémico frente a los valores hegemónicos del mundo neo liberal actual. Mensaje que se ve absolutamente ignorado en ambos textos analizados, que resaltan características superficiales sin nunca tocar la fibra ideológica de las novelas.

En ambos artículos vemos una clara estrategia de aceptación a la divergencia pero a modo de excepción, es decir, hablamos de Soseki, pero como algo curioso y exótico, y no como un pensador crítico de la modernidad y de la occidentalización unilateral de las culturas no-occidentales. Del mismo modo, vemos cómo se ignora en el primer artículo el devenir histórico mientras que en el segundo nos encontramos con una toma de postura difusa pero sólida en favor del modelo moral al que pertenecemos, rasgo característico del espectáculo integrado que según Debord, rige el universo cultural de las sociedades capitalistas desde la caída del muro de Berlín.

Es así como podemos percatarnos de la presencia de varios de los elementos vistos en el Capítulo I de nuestro trabajo en la crítica periodística sobre la obra de Natsume Soseki. Esto nos permite aventurar la existencia clara de una postura ideológica en el medio de prensa analizado, la cual concuerda con la corriente ideológica del modelo capitalista hegemónico. Esta concordancia es un indicio de que la ideología reinante ha permeado de manera silenciosa las diferentes capas de la sociedad.

Capítulo III

Entre el activismo y la fantasía literaria: Yukio Mishima y su polémica genialidad.

1. Las huellas del fascismo en la sociedad japonesa: Relato vivo en la novelística de Yukio Mishima.

Como vimos en el capítulo anterior, el Japón de Soseki se debatía entre la occidentalización irrestricta y el nacionalismo a ultranza, pero no es sino hasta la década de 1920 cuando los nacionalistas comienzan a tomar una dimensión política y a estructurarse como un movimiento derechista de base. Por esa época aparecieron varias asociaciones de derechas cuyo objetivo era contrarrestar ideológicamente los efectos de la Revolución rusa y el comunismo internacional por una parte, y por otro lado, contrarrestar las influencias de los movimientos democráticos dentro del país. Dichas asociaciones proponían la transformación del Estado en pos de alcanzar soluciones nuevas a los conflictos sociales (laborales o rurales) producto de la depresión económica internacional de la década de 1920, así como hacer frente a movimientos anti-japoneses como el Movimiento del primero de Marzo de 1919³², en su colonia Corea, y el Movimiento del cuatro de Mayo, en la económicamente dominada China. Desde entonces, y hasta el Incidente de Manchuria³³ en 1931, se extiende el primer periodo del fascismo japonés, caracterizado por la movilización de la derecha civil que influye en las decisiones de un Gobierno que se mueve entre la inserción en el capitalismo angloamericano o la rebelión nacionalista que respondiera al principio del *Kokutai*³⁴.

Como fuente de inspiración para esta derecha fascista encontramos la agrupación de intelectuales conocida como *La Sociedad de la Voluntad*

³² Este movimiento fue uno de las primeras resistencias que demostró el pueblo coreano a la opresión japonesa, que consistió en una declaración de independencia y múltiples protestas ciudadanas. La represión japonesa se calcula alrededor de las ocho mil víctimas, otras fuentes hablan de más de veinte mil. En Corea del Sur hasta el día de hoy, se celebra como uno de los días nacionales.

³³ El 18 de Septiembre de 1931 un tramo del *Ferrocarril del Sur de Manchuria*, de propiedad japonesa, fue dinamitado. Las autoridades japonesas culparon a los disidentes chinos de ello. Esto representó el *casus belli* que necesitaba Japón para poder declarar la guerra a China y anexarse la región de Manchuria.

³⁴ El *Kokutai* es un concepto que hace referencia en la construcción de una sociedad militarizada basada en la ética samurái y las ventajas de una sociedad industrializada, todo bajo la mística figura del emperador.

Perdurable (Yuzonsha), en la que destacaban Ookawa Shuumei, Mitsugawa Kametaro y Kita Ikki (gran pensador del fascismo japonés), que elaboró un documento que sentó las bases ideológicas de la derecha nacionalista japonesa³⁵. Esta primera asociación dio paso al nacimiento de muchas otras, como la *Asociación para la Aplicación de los Caminos Celestiales en la tierra*, *Asociación Tenno Dynmu*, *Partido de la espada divina*, entre varios otros. Todos estos movimientos estaban “orientados a acciones directas que incluían terrorismo. Sus principios, objetivos y programas fueron publicados en el órgano de la asociación, *El Grito (Otokebi)*, que comenzó a aparecer en Julio de 1920.” (Michitoshi/Knauth/Tanaka, 59). Es en el discurso de Ikki donde toma forma toda la ambición nacionalista y se comienza a construir un ideario propiamente fascista. Entre los puntos que menciona el texto fundacional de *La asociación de la Voluntad Perdurable* resaltan el deseo de construir un gran imperio revolucionario, ensalzar el espíritu nacional y una política exterior militarista que permita liberar Asia del yugo colonial al que la tenía sometida Occidente.

El segundo periodo corresponde a una época de pleno desarrollo del fascismo radical en el marco de la inestabilidad política, tanto interna como externa, producto del incidente de Manchuria y el consecuente retiro de Japón de la Liga de la Naciones en 1933. “Este periodo se caracteriza por actos terroristas y golpes de estado en los que la derecha civil y la oficialidad joven del sector militar actúan unidas” (Michitoshi/Knauth/Tanaka, 55). El movimiento fascista pasa de lo meramente ideológico a tener un carácter social al mismo tiempo que, debido a la desorganización de las bases, pasa a ser controlado por las cúpulas de poder. Es en este periodo en el que el fascismo pasa a ser conducido por los líderes militares y los representantes del Estado que se adscribían a él, y por ende, se transforma en la ideología oficial del Estado japonés.

³⁵ Ikki en un comienzo era socialista, pero tras verse decepcionado por la revolución China, hizo un giro hacia el socialismo nacionalista. Su postulado teórico se centraba en que Platón era más relevante que Marx, y que por ende Mencio, el Platón de oriente según sus palabras, debía ser el eje filosófico en torno al que debía girar el pensamiento de Oriente. Todo pasado bajo el cedazo del pensamiento confuciano, en especial la noción de autoridad de este.

Finalmente, el tercer periodo se inició con una depuración política motivada por el incidente del 26 de febrero³⁶ de 1936. Esta situación fue aprovechada por los generales de ejército para establecer una coalición hegemónica junto a viejos estadistas y poderosos empresarios y líderes de los partidos políticos de derecha. Es durante este periodo en el que se firma el pacto Berlín-Roma-Tokio y en el que Japón declara la guerra a las potencias de Occidente. Dicho periodo concluye con la rendición frente a los estadounidenses y la posterior renuncia a su carácter divino por parte del emperador Showa de 1945, lo que a nivel simbólico significó la demolición de un paradigma filosófico e ideológico profundo, dejando huérfana a toda una generación que creció con la idea de que el emperador era el eje central de toda la ideología, tanto en relación a la vida pública como a la vida privada de todos sus súbditos.

Es muy importante mencionar que en el plano ideológico el fascismo europeo propone ideas increíblemente cómodas y atractivas para la filosofía social japonesa, al punto que parece una ideología hecha a medida para la tradición cultural japonesa, lo que implicó un rápido arraigamiento en la cotidianidad social de la época. Como hemos visto, la formación histórica del carácter japonés siempre se ha visto marcada por patrones continuos que encajan muy bien con el ideal fascista europeo, como por ejemplo, el desprecio frente al individualismo y al liberalismo. El colectivo se ve corporizado en la figura del emperador y el destino les llama a gobernar el mundo bajo la guía divina del emperador. Por ende, se presenta una renuncia con desprecio al materialismo en pos de la "idealidad" y el "espiritualismo", lo que se traduce en sujetos dispuestos a cualquier sacrificio físico con tal de lograr la grandeza espiritual. La educación desde Meiji en adelante se encargó de formar ciudadanos para los que por sobre su vida estaban los valores y los ideales tradicionales; y que la única forma de llevarlos a cabo era sirviendo al emperador.

Esta formación se puede ver en los documentos de instrucción moral para el campo de batalla que se les hacía leer y recitar a los jóvenes en las escuelas³⁷,

³⁶ Levantamiento contra el gobierno Japonés protagonizado por oficiales jóvenes del ejército. Planteaban detener el avance en China, para fortificar el Estado de Manchuria de cara a la lucha contra el comunismo. Por supuesto que esta idea no fructificó.

³⁷ Yukio Mishima fue precisamente uno de estos jóvenes formado bajo el adoctrinamiento ideológico del militarismo japonés.

que son verdaderos manifiestos fascista tennooista. Interpelan a la base espiritual y a las fuerzas irracionales de los japoneses, junto con resucitar la moral guerrera samurai. Instrucciones que concluyen con las siguientes líneas:

“Lo anteriormente expuesto tiene su principio y su fin en el Edicto del Tennoo. Debe utilizarse en la práctica de la virtud moral en el campo de batalla y de allí debe esperarse la perfecta realización de la instrucción sagrada” (Michitoshi-Knauth-Tanaka, 174)

Como vemos en la cita anterior, el plano moral e intangible es el principal motor de adoctrinamiento, y esto se expande a toda la sociedad japonesa, al punto que, para defender las sagradas *instrucciones del Tennoo*, estaba dispuesta a llevar la guerra hasta el final, “hasta que muriera el último de los súbditos al Tennoo”³⁸ (Michitoshi-Knauth-Tanaka, 184). Esta entrega absoluta solo se vio frenada con la estocada mortal que significó para la ética japonesa la declaración del Tennoo del 14 de Agosto de 1945, en la que lejos de hacer un acto de “autoinmolación con honor” (*gyokusai*) informó la rendición absoluta y pidió al pueblo japonés la obediencia a los requisitos de los aliados. Esta declaración fue seguida por la del 1 de Enero de 1946, en la que el emperador renunció a su divinidad y se declaró humano, matando definitivamente el mito nacionalista fascista y todo lo que este conllevó en Japón.

2. La crítica académica y su mirada sobre el huracán literario llamado Yukio Mishima.

Ver la evolución del álbum fotográfico de Yukio Mishima, es ver la imagen del desarrollo de la historia del Japón hasta el final de la guerra del pacífico, personificada en la vida de una persona. Las primeras fotos de su niñez, en las que aparece con su madre y abuela (quienes le relataban las historias míticas tradicionales japonesas), se puede ver una evocación al primitivo Japón de las era Asuka y Nara. Luego encontramos una fotografía que retrata al escritor como un chico aplicado días antes de su graduación escolar evocando el periodo Heian donde Japón aprendió de China. Al dar vuelta la página nos encontramos con una foto de su época de eminente escritor donde luce con vestimentas muy

³⁸ Muerte que idealmente debía llegar en el campo de batalla, o con honor a través del suicidio ritual de origen samurai (Seppuku) Esto explica formas de combate suicidas como la de los famosos kamikazes.

occidentales haciendo una evocación al periodo Meiji. Ya con unos años en el cuerpo encontramos una fotografía en una sala de pesas, posando con su trabajado cuerpo, como si fuera samurái; recordando el periodo nacionalista militarista de la primera mitad de la era Showa, para terminar con una imagen de su cabeza degollada tras su *seppuku*, que nos recuerda al final de la guerra y el derrumbamiento del mito imperial y el sentimiento nacionalista japonés.

Mishima nació en el año 1925 y por consiguiente perteneció a la generación de los jóvenes educados durante la época de gobiernos militaristas en Japón. Ninguno de los jóvenes de esa generación recordaba al Japón de pre-guerra y sus primeras reminiscencias ya hablaban sobre el deber de proteger al *Tenno* por sobre todas las cosas, guiando así a su patria hacia el más brillante de los destinos. La única crítica que escucharon a la política de gobierno provenía de los grupos ultranacionalistas que no estaban satisfechos con la manera en que se conducía la guerra, como lo fue el incidente del 26 de febrero de 1936 contra el gobierno que buscaba proponer una expansión contra la Unión Soviética hacia el norte en lugar de atacar Shanghai hacia el sur.

Perteneció a una generación de jóvenes educados durante la guerra que estaban mentalmente preparados para luchar por la grandeza de un imperio majestuoso y universal, y en el caso contrario “unirse a los batallones suicidas y combatir a los aliados en la última etapa de la guerra” (Tsurumi, 52). Pero debido a su corta edad, y a que recién dos meses antes del final de la guerra se aprobó el reclutamiento de voluntarios, muchos de ellos nunca fueron reclutados y por lo mismo jamás pudieron experimentar el lado sórdido de una guerra, solo quedándose con el lado espiritual de la preparación del soldado. Así fue como esta camada de jóvenes poseedores y defensores de un ideal absolutamente destruido para los que la rendición incondicional frente a los aliados, y la declaración de humanidad por parte del *Tenno*, significó el más deshonroso de los finales para el proyecto de vida para el cual fueron formados. Los años venideros fueron complejos. El país bajo la ocupación estadounidense fue velozmente sometido a un régimen liberal, los intelectuales dieron enseguida la espalda a las derrotadas ideas fascistas y toda la sociedad japonesa se embarcó en un proceso de recuperación económica bajo el modelo impuesto por los vencedores.

Mishima representa una extraña mezcla entre el tradicionalismo nacional con la cultura de Occidente, que caracteriza perfectamente el desarrollo del Japón desde la revolución Meiji hasta el final de la guerra. Vemos cómo podía ser, por un lado, un refinado intelectual y hombre de letras que admiraba profundamente a escritores como Cocteau y Wilde, y por el otro, un ultranacionalista obsesionado con la pureza nacional y devoto fiel al Emperador. En el ideario de Mishima esto se percibe en la manera en que intenta conjugar la libertad de pensamiento con el deber frente al Emperador. Mishima aplaudía la liberación de la mujer, incluso daba espacio hasta para imaginar un Japón socialista, pero todo eso debía ocurrir siempre bajo la guía del Tenno. Es imposible tildar de *retrogrado* a Mishima, y muy por el contrario, nos encontramos con un pensamiento que jamás reniega de la libertad ni del progreso, pero que sí hace del vacío metafísico con que Occidente enfrenta al mundo, transformando su postura política en una suerte de *tennoísmo progresista*.

La mezcla de tradiciones y posturas provoca que la estética de Mishima gire en torno al eje principal que toma su postura filosófica en cuanto a motor de su producción literaria. Este eje, según la crítica académica en general, se subdivide en otros dos: en primer lugar encontramos el valor del nihilismo y su relación con el cuerpo, y en segundo lugar, el lugar que ocupa la acción en relación al pensamiento moral y político del individuo. Es de este modo como en Mishima nos encontramos un autor en el que “Apart of the masterfully quality of his prose style, what most distinguishes Mishima’s work from that of other major Japanese novelists is its open engagement with philosophic ideas” (Starrs, 10). La capacidad que tiene Mishima de presentar argumentación directamente filosófica sin intervenir con la fluidez narrativa convirtiéndose así en el heredero directo de los autores de la generación anterior, como Natsume Soseki o Mori Ogai, por lo que es el continuador de la tradición discursiva del ensayo misceláneo (de la que hablamos en el capítulo anterior), diferenciándose así de sus contemporáneos como Kobo Abe. A continuación haremos una breve revisión de los elementos fundamentales que rigen la estética de Yukio Mishima.

a) Nihilismo como motor filosófico: Rompiendo máscaras.

Como todo en Mishima, su mirada sobre estos temas centrales en su ideario deriva de una óptica profundamente filosófica. Mishima “is linked in thought and action to various samurai moralists, nationalists’ scholars and neo-Confucian revolutionaries of the Tokugawa period” (Starrs, 72). Sin embargo, esta conexión no es puramente imitativa, sino que Mishima, como hombre del siglo XX, genera una mixtura de la tradición conservadora del Edo con su filósofo favorito, el alemán Friedrich Nietzsche, es decir “*Nietzscheanize* them all, presenting neo-Confucians revolutionaries and samurai moralist as manly active nihilist” (Starrs, 72). De este modo describe y explica las costumbres propias de la tradición japonesa del Edo como actos nihilistas (desde una perspectiva nietzscheana). Mishima lo que hace con esta asociación es *japonizar* el pensamiento nietzscheano, en lugar del habitual proceso de occidentalizar el pensamiento japonés. Para Mishima, a pesar de ser un nacionalista acérrimo, este proceso de mixtura con ideas extranjeras es absolutamente válido, puesto que se engarza con la tradición nipona de construir su identidad nacional por medio de la japonización de cualquier ideología foránea que calce con la personalidad del pueblo japonés. Si miramos la historia tenemos casos como:

“...as the thirteen-century religious leader Nichiren, who sought to marry the sun and the lotus, Japanese nationalism with the Buddhism; some Tokugawa period national scholars, who gave neo-Confucianism the same treatment; Uchimura Kanzo, likewise with Christianity; Nishida Kitaro and his Kyoto school, with German idealism” (Starrs, 72).

Este proceso de japonización, en el caso de Mishima, termina siendo un método de validación de las figuras occidentales que a él le parecen relevantes, estableciendo que muchos de los héroes tradicionales nipones son básicamente nihilistas y nietzscheanos antes que el mismo Nietzsche naciera. Es decir, para Mishima el nihilismo es propio de la tradición nacional japonesa, y por lo tanto no entra en la concepción de filosofía importada, como para él es el racionalismo y el liberalismo occidental, sino que es un pensamiento que es idóneo para estar al servicio del Nihonjinron (mito de la unicidad japonesa). Este esfuerzo por encontrar precedentes nihilistas en la tradición japonesa y china termina derivando en una interpretación anacrónica de ésta. Decir que Mishima fue un pensador occidental sería sin lugar a dudas algo demasiado aventurado. Sin

embargo, podemos decir que Mishima fue un pensador producto de la modernidad, es decir, en Mishima vemos cómo la implantación del paradigma moderno ya genera los mismos cuestionamientos que en el Occidente. Por lo tanto, me parece que lo más correcto en relación al nihilismo de Mishima es decir que no es un pensamiento completamente occidental, pero tampoco puramente japonés, sino que es una forma de ver el mundo producido por la implantación del modelo moderno occidental en el Japón. El nihilismo de Mishima nace de la mixtura de ambas tradiciones

En alguna ocasión fue el mismo Nietzsche quien describió su estilo iconoclasta como un intento de hacer filosofía con un martillo. Mishima hace algo muy similar con su literatura. Sus obras erigen personajes insertos en la sociedad, enmascarados y escondidos bajo rótulos (comerciantes, hombres de familia, militares) que son roles en la sociedad. Los clímax de las obras de Mishima llegan cuando este juego de roles se despedaza y las máscaras se quiebran, desnudando lo que hay detrás de esas apariencias. “This was Mishima’s real act of courage: the honesty with which, in his writings, he unmasked his fictional *alter egos* and revealed the void which gaped behind the mask” (Starrs, 7). Es la rotura de la máscara lo que nos presenta el nihilismo de Mishima. Tras la rotura de la máscara, el mundo moral, político, social y psicológico pierde el sentido que en apariencia tiene y deriva en una suerte de vacío o falta de sentido nihilista.

En el año 1937, con apenas 22 años, Mishima se une al famoso club literario de Gakushūin, transformándose rápidamente en el editor más joven de los cien años de historia del club. Este club fue una importante influencia en los primeros años de Mishima, en los que absorbió una fuerte filosofía romántica nacionalista, que en conjunción con sus ideales de infancia y posteriores influencias nietzscheanas crearon la base del corpus intelectual de la poética del autor. En su primera novela (*Sokampo*), que escribió a los 20 años, ya se ve una fuerte presencia de dos temáticas fundamentales: la homosexualidad y el nihilismo en un proceso de activación del sujeto, que pasa de un estado de nihilismo pasivo a uno activo movido por el poder de trascendencia que se encuentra en la sexualidad y en la muerte. Estas temáticas reaparecen con aún más fuerza y maduras en su primer éxito *Confesiones de una máscara*. En esta

novela encontramos un relato en primera persona con tintes autobiográficos que narra la vida íntima del protagonista desde su tierna infancia hasta los veintidós años. El protagonista explica cómo desde su infancia ha sentido atracción por lo viril y cómo desde su adolescencia tuvo que vivir su despertar sexual escondido tras una máscara. En la novela se ve cómo la vida burguesa heterosexual que todo el mundo espera que el protagonista lleve, en realidad es solo una apariencia que esconde una poderosa pulsión espiritual y fascinación por una estética homosexual, sádica y prohibida. El protagonista por ejemplo tiene una novia de la que se auto convence que ama, mientras que al mismo tiempo se masturba viendo imágenes de mártires católicos y piezas clásicas que presentaban desnudos masculinos (sobre todo *El martirio de San Sebastián* de Guido Reni, pieza que lo empuja al delirio). El interés de la novela pasa por el mundo interno del protagonista, ya que la vida social de éste, disimulando una falsa “normalidad”, se muestra opaca y aburrida. Es en el mundo interior donde se da rienda suelta a las pulsiones internas que sobrepasan la razón, donde está el verdadero color de la vida del narrador. Esto se puede interpretar como una fuerte crítica a la vida burguesa, tradicional y racional, que es carente de sentido y que subyuga a la energía vital de los sujetos a vivir tras una máscara.

La obra de Mishima sufre una evolución desde las primeras obras hasta su producción tardía. Junto a esta evolución narrativa y estilística, también evoluciona el trato que se le da al concepto de nihilismo. En las primeras obras del autor este concepto es representado como una condición principalmente emocional, visto comúnmente desde una óptica que mezclaba filosofía y psicología (como es el caso de *Confesiones de una máscara*). Por el contrario, en sus obras tardías (en especial de la década de 1960) vemos que el nihilismo escapa al tratamiento emocional e invade campos más pragmáticos como es el ideológico, el activismo político y la religiosidad. La incomodidad con respecto a la realidad burguesa trasciende el plano interno y comienza a traducirse en acciones que confrontan a la sociedad moderna, tanto a nivel intelectual como real. Por ejemplo en *Música* (1969) encontramos una crítica compleja a la estructura afectiva del sistema social por medio de una terapia psicoanalítica de una paciente que sufre de frigidez o en la tetralogía *El mar de la infertilidad* (1969-1971) se tratan temas como revolución política, reencarnación y

trascendencia de manera central. Esta evolución en la obra de Mishima según Robert Griffin se puede resumir como: “in the last fifteen years of his life Mishima added Dionysos to Apollo.” (Griffin, 5) Mishima en sus últimos años transformó su cuerpo y se adhirió a ideas cada vez más extremas. Estos cambios biográficos son claras señas de que le abrió la puerta a lo dionisiaco, entablando una lucha constante con los rasgos apolíneos de su carácter. Esta lucha se reflejó en su obra, que se movió desde un nihilismo pasivo a uno activo, en el que el espíritu, en lugar de esconderse tras la máscara de una vida común y corriente, se fortalece y se expresa transformando el cuerpo. En este sentido, las obras de Mishima van presentando cada vez protagonistas más y más fuertes, pasando de un sujeto que pasivamente acepta vivir en el engaño y el derrumbe del mundo cotidiano pasa más allá de su voluntad (es decir, nunca decide romper la máscara, esta se rompe por razones ajenas a su voluntad) en *Confesiones de una máscara*, a un espíritu salvaje e indomable que reencarna consecutivamente en cuatro jóvenes cuya intensidad termina por destruir rápida y fugazmente sus vidas, en *El mar de la infertilidad*. Mishima termina por defender la idea de que es por medio de la acción que se alcanza la belleza, y por ende, la plenitud y la trascendencia.

El nihilismo activo en Mishima toma dimensiones éticas y políticas que se traducen en una defensa desmedida de la figura imperial como figura espiritual central. Mishima, no logra soportar al materialismo, para él toda acción del humano debe ir cargada de un componente espiritual e ideal. De este culto a lo ideal, nace la obsesiva atracción de Mishima por la muerte y el esplendor del cuerpo, ya que cree que si el ideal no se alcanza en vida se debe alcanzar por medio de una muerte gloriosa, una muerte que dote de valor y sentido al ideal defendido, ya que la vida sin la consecución de éste es vacía y un sinsentido. Defiende el peso metafísico de la existencia por sobre la levedad materialista con que el liberalismo gobierna el mundo. Para Mishima:

“La prosperidad económica ha transformado a los japoneses en comerciantes y el espíritu de los samuráis se ha extinguido por completo. Ahora se considera anticuado arriesgar la vida para defender un ideal. Los ideales se han convertido en una especie de amuletos adecuados únicamente para proteger la vida de los peligros que la acechan.” (Mishima, 2006, 142)

Esta concepción social se transforma en una concepción metafísica. En *Introducción a la filosofía de la acción*, Mishima entrega una propuesta de alto valor filosófico, donde define varios términos claves para comprender las motivaciones de fondo que mueven la conformación de la ética recién representada. Encontramos ante todo el motivo de la *acción* que es una suerte de actividad física combativa orientada hacia un objetivo, es una expresión energética fugaz y espacial. El mismo Mishima la define de la siguiente forma:

“La acción tiene el misterioso poder de compendiar una larga vida en la explosión de un fuego de artificio. Se tiende a honrar a quien ha dedicado toda su vida a una única empresa, lo cual es justo, pero quien quema toda su vida en un fuego de artificio, que dura un instante, testimonia con mayor precisión y pureza los valores auténticos de la vida humana.” (Mishima, 2006, 164).

De esta forma, Mishima contrapone *acción a trabajo* (que sería definido como un esfuerzo humilde y constante) y forma una dicotomía con el *arte*, en el sentido de la consecución del ideal samurai sobre la correcta formación humana, el *bumburyodo* (el camino de la pluma y de la espada) que en Occidente nos sería familiar bajo la expresión "mens sana in corpore sano", aunque sin matices bélicos. Mishima define al arte como:

“... el arte pertenece a un sistema que siempre resulta inocente mientras que la acción política tiene como principio fundamental la responsabilidad. Y dado que la acción política se valora sobre todo a la vista de los resultados, es posible admitir en ella también una motivación egoísta e interesada, siempre que conduzca a buenos resultados; si, por el contrario, una acción inspirada en un principio altamente ético lleva hacia un resultado atroz, no exime de asumirlo a quien haya cumplido las responsabilidades que le correspondan.” (Mishima, 2006, 79).

El *bumburyodo* desemboca en el pensamiento de Mishima en el principio de la acción y la violencia, que es la lucha, y por consiguiente un rechazo duro a la *intelectualidad* liberal donde nos pasamos de libro en libro y de discurso en discurso, sin actuar ni emplear nuestras energías en un bello fuego de artificio. Esto explica el porqué de que Mishima gastara todos sus ingresos en la formación de la *Sociedad de los Escudos*, un ejército privado, compuesto por jóvenes estudiantes universitarios y el porqué de su célebre *seppuku* tras un fracasado (y en realidad ridículo) intento de sublevación militar contra el gobierno liberal en el año 1970.

b) Traducción estética de la filosofía de Mishima: Una estética de la acción.

La estética de Mishima responde completamente al modelo filosófico recién presentado. Partiendo desde el concepto de *bumburyodo* logra ligar el arte con la acción (y toda acción debe responder a un ideal). La concepción estética de Mishima es la puesta en escena de manera irresponsable de todas sus obsesiones e ideas, puesta en escena que con los años fue radicalizándose y subsumiéndose en sus ideas fascistas (al punto que se vio afectado en sus ventas), cosa que nos demuestra la completa libertad de la estética *alta*³⁹ de Mishima con respecto a las exigencias del mercado.

De este modo vemos una esmerada técnica en la representación de la vitalidad de los cuerpos que desemboca en la conjunción, contradictoria y tan propia del fascismo, entre la egomanía y la servidumbre. La representación provocativa y erótica de los cuerpos y las relaciones entre éstos aparece como la escenificación en la intimidad de la conjunción entre cuerpo sano y acción lo que desemboca en lo bello, mientras que en la vida pública esta belleza se alcanza a través del combate. En conclusión, es la acción en sí misma, ejecutada por seres gloriosos, la que es bella. Por ende para Mishima, la belleza solo se puede alcanzar a través de la acción, y la acción solo se puede realizar sustentada en un respaldo ético. Esta idea llegó a tal punto que en *Lecciones para los jóvenes Samurai* el escritor afirma: “Cuando pienso en mis últimos veinticinco años me maravillo de cuán vacíos han sido. No puedo decir que realmente he 'vivido'. Sólo los atravesé tapándome la nariz” (Mishima, 2006, 237)

La belleza para Mishima, y esto es un rasgo claramente fascista, se alcanza solo en la acción pura, y la más pura y enconada de las acciones es la muerte. En la obra de Mishima se puede rastrear, desde sus inicios, una obsesión por la muerte. Esto lo lleva a su fijación por la figura heroica del Samurai, la que representa a la perfección todo lo deseado por Mishima. Poderosos guerreros, que conocían de la escritura y la lectura, fieles ante todo a la figura del *Tenno* y cuyo acto final debía ser la muerte (ya fuese en el campo

³⁹ Recordemos que Mishima escribió más de sesenta novelas, de las cuales un buen número tenían objetivos comerciales.

de batalla o a través del *Seppuku*). No está de más mostrar que el valor de la muerte del Samurai radica en su fidelidad al *Tenno* y por ende, en que la muerte aporta al engrandecimiento del colectivo. Aquí también nos encontramos con el corporativismo, el cuerpo del *Tenno* representa al cuerpo del pueblo y viceversa, lo que le duela al pueblo le duele al *Tenno* y lo que duela al *Tenno* duele al pueblo. Así vemos como la representación no apunta a fines egoístas, sino que a la exacerbación del pueblo y al servicio del *Tenno*. Es de esta forma que Mishima logra inyectar la filosofía occidental en las figuras clásicas de la cultura nipona, presentando así las ideas foráneas como ideas universales que en Occidente se transformaron de manera más clara y concisa en palabras, mientras que en Japón se llevaron a la acción.

Nos encontramos con un proyecto estético que tiene al arte como la mitad del ideario humano, pues si bien trabaja con una representación idealista, plantea ese ideal como un proyecto mismo en la vida real. De esta forma vemos cómo en Mishima, se demarca una línea muy clara entre arte y vida. Para Mishima, lo que diferencia al arte de la realidad es la irresponsabilidad que embarga al primero a diferencia del segundo que es responsable y serio. En Mishima, el arte toma un rol de ensayo para la realidad, como lo vemos en su cuento y su posterior adaptación a cortometraje *El patriotismo*, en el que simula y representa a modo de práctica lo que sería su posterior y trágico final en la vida real. Es decir, para Mishima, la belleza se encuentra en el arte solo en potencia, es una suerte de ensayo para vivenciar la belleza (que solo se puede vivir en la acción real). La irresponsabilidad del arte es usada por Mishima para ensayar antes del momento de la responsabilidad. Es un complemento fundamental al entrenamiento con la espada. Esta idea la encontramos en la filosofía bushido, sobre todo en *El libro de los cinco anillos* de Miyamoto Musashi, quien señala que antes de ejecutar cualquier disciplina es muy importante pre visualizar todas las opciones, y sobre todo, cómo debería suceder la ejecución del acto.

Nuevamente llegamos a la trágica y espectacular muerte de Mishima como culminación de la propuesta. El seppuku de Mishima representó la culminación de la acción, la concreción del sentido de la existencia, mientras que toda la propuesta estética fue un juego de ensayo y error para llegar al

momento final, fueron pre visualizaciones del camino final que recorrería el autor.

3) La mirada de El Mercurio sobre Mishima: Un mártir excéntrico por sobre un filósofo profundo.

Sobre Mishima, en contraste con Soseki, nos encontramos con un amplio número de artículos centrados en él. Es más, es casi referencia obligada cuando se habla de arte japonés. En *El Mercurio* nos encontramos con 91 artículos que lo mencionan, y con 16 en el que él y su obra son el centro de la atención. La fama de Mishima pasa probablemente por su brutal seppuku, lo excéntrico de su comportamiento a nivel mediático y por la atracción que generó en reconocidos autores occidentales a nivel artístico. Por ejemplo, Marguerite Yourcenar (famosa intelectual francesa) escribió *Mishima o una visión sobre el vacío*, un libro centrado en la figura de Mishima que se construye a modo de una biografía ensayística, y es precisamente a nivel biográfico donde los intelectuales occidentales sienten atracción y fascinación por el autor, y es este sesgo el que predomina en los artículos que forman nuestro corpus.

Si bien es cierto la obra de Mishima es compleja de dividir entre lo biográfico y lo estético como vimos en el punto anterior, para hacer más claro el análisis dividiremos los artículos en dos grandes grupos: a) Los artículos de corte biográficos, y b) Los centrados en su obra. Esta división la realizaremos a partir de la pregunta ¿el texto nos habla de la vida del autor o de alguna obra de éste? Es decir, la diferencia radicará en la supuesta finalidad del artículo, si ésta es hablar de la vida del escritor y por eso se toca su obra, o bien, si la meta es hablar de la obra y por eso se toca la vida.

a) Los artículos biográficos: epistolarios e intimidades.

El año 2000 fue publicada en inglés la correspondencia que sostuvieron Yasunari Kawabata y Yukio Mishima entre 1945 y 1970; en 2005 fue la primera edición en español y en 2014 una nueva edición. Esta correspondencia se inicia con un joven Mishima dirigiéndose como una joven promesa a un maestro. En estas cartas el tono es bastante serio en un principio y progresivamente se vuelve más amistoso e íntimo. En general las cartas en sí mismas no tienen

mucho valor más allá de mostrar el estado anímico de los autores (sobre todo de Mishima que era quien más escribía) ya que eran mensajes por lo general cortos y que cumplían con la formalidades necesarias para enviar manuscritos y noticias breves, y que contaban trivialidades relacionadas al cotidiano de ambos escritores (como dónde iban a pasar las fiestas o qué tal estuvo algún viaje), exceptuando las del año 1969 y 1970 (que son unas pocas) en las que Mishima da a ver entre líneas sus planes suicidas, demostrando una admiración y respeto profundo por Kawabata al punto que lo cree capaz de comprender qué es lo que pasa por dentro suyo. A pesar del tono menor de estas cartas, es bastante llamativo que tenga nada menos que cuatro artículos en el periódico dedicados a ellas. *Dos escritores japoneses* (2005), *Epistolario entre gigantes* (2005), *El revelador epistolario de Kawabata y Mishima* (2014) y *Kawabata y Mishima la correspondencia de una amistad* (2014).

Dos escritores japoneses es una editorial muy breve que trata de manera muy superficial el parecido estético entre Kawabata y Mishima, centrándose en la obra de Kawabata *La casa de las bellas durmientes*. Este breve texto está lleno de imprecisiones bastante llamativas como por ejemplo:

“Kawabata, el primer japonés en ganar el Nobel de Literatura (en 1968), y su discípulo y luego confidente mantuvieron una correspondencia desde 1945, la que concluyó en 1970 con el suicidio de Mishima. Kawabata se suicidó dos años después.” (Editorial, 2005)

En las cartas Mishima se refiere a Kawabata como “Kawabata-sensei” (maestro Kawabata), lo que lleva a pensar que Kawabata era efectivamente su profesor, sin embargo, en Japón es muy común llamar a alguien destacado en alguna área con el honorífico “sensei”, sobre todo en ámbitos artísticos. La verdad es que Yasunari Kawabata, más allá que ser un lector asiduo de los manuscritos del joven Mishima y entregar sus opiniones y críticas comúnmente a la distancia, no cumplió precisamente el rol de maestro o mentor, sino que eran dos amigos (uno mayor que el otro) que se admiraban y respetaban profundamente a nivel artístico y personal, y precisamente por la distancia etaria se cree poco probable que existieran confianzas entre ambos –en el Japón de esos años las jerarquías eran aún más marcadas que ahora-. Esta relación queda clara a la hora de leer las cartas, cuyo contenido contrasta mucho con la idea generalizada en la prensa de que tenían una relación de mentor a discípulo. Por supuesto

existen muchas conversaciones privadas que para los investigadores son inaccesibles, sin embargo en la correspondencia no hay mayores indicios que hagan pensar que la relación era distinta a la recién descrita.

El texto también señala profundas similitudes entre ambos autores a nivel estético:

“El fino detallismo, casi preciosista, de la forma con que ambos autores tratan mundos y experiencias que a menudo caen en la morbosidad y la perversión” (Editorial, 2005).

Es importante mencionar que efectivamente encontramos ciertos patrones similares entre la estética de ambos autores, rasgos sumamente japoneses, pero que son presentados de distinta forma: Mishima representa la belleza activa mientras que Kawabata representa una belleza contemplativa. Los personajes de Mishima son todos hombres de acción, que hacen e interfieren en el mundo real, mientras que en Kawabata encontramos personajes que se dejan estar. En Mishima tenemos a un Isao Inuma que es el epítome de la virilidad masculina protagonizando una novela como *Caballos desbocados*, que contrasta hasta en el título con *La casa de las bellas durmientes* y sus ancianos impotentes, obra representativa de la estética de Kawabata. En el artículo nos encontramos con una suerte de uniformidad entre las obras de ambos autores, al punto que solo se termina hablando de *La casa de las bellas durmientes* como representativa de la estética de ambos autores, postura que contrasta fuertemente con la claridad y lucidez de *Epistolario entre dos gigantes* firmado por N.P., que a pesar de ser del mismo año y del mismo medio que *Dos escritores japoneses*, presenta un conocimiento mucho más acabado de ambos autores, estableciendo puntos comunes al mismo tiempo que grandes diferencias entre ambos:

“A pesar de las diferencias entre ambos autores, en el énfasis corporal de Mishima y en la introspección meditativa de Kawabata, la correspondencia revela esta mirada que linda en lo 'preciosista' y que identifica a una diversidad de narradores de esta nación.” (N.P, 2005)

Es a partir de este establecimiento entre diferencias y puntos de encuentro cuando el texto se centra en los aspectos biográficos de ambos autores:

“Una seguidilla de muertes deja a Kawabata despojado tempranamente de su familia, teniendo que vivir con un abuelo ciego que, más que un apoyo afectivo, se transforma en una responsabilidad con la que debe cargar, y Mishima vive la tragedia de la guerra y, luego de distorsiones familiares, cae bajo la vigilia de una abuela despótica. El deterioro senil parece marcarlos poderosamente, a la vez que unirlos en una determinada visión de la vida y la muerte. (Mishima se suicida en 1970 y Kawabata dos años después).” (N.P, 2005).

De este modo nuevamente opera la necesidad de establecer patrones filosóficos a partir de la biografía. En este texto en general encontramos una importante ausencia de comentarios literarios e incluso del contenido de las epístolas, centrándose en describir quiénes son ambos autores y por qué podría ser interesante leer las cartas entre ellos.

El artículo *Kawabata y Mishima, la correspondencia de una amistad* (2014) de Pablo Guerrero, muestra una admirable erudición y conocimiento del tema por parte del autor, evitando caer en lugares comunes y siendo preciso con la información entregada. Establece un contraste claro entre ambos autores y clarifica la existencia de puntos de encuentro que van más allá del mero preciosismo estético, pero siempre centrándose en lo que se ve en la correspondencia, demostrando una acabada lectura de las epístolas reseñadas, estableciendo una correcta contextualización de ambos autores a nivel biográfico y centrándose en el intercambio de ideas estéticas, anécdotas y premoniciones entre los autores, dejando de lado la faceta ideológica de las cartas. Este artículo es una muy buena primera aproximación a la perspectiva biográfica de ambos autores, pero llamativamente siempre exceptúa el plano ideológico y político de ambos. Por ejemplo, tenemos este pasaje que nos habla sobre el año 1970, pero jamás entra en detalles sobre de qué trataba esta preparación:

“su amigo escritor le confesaba que hacía cuatro años se dedicaba a preparar "lenta, pero firmemente, la llegada del año 1970". Le disgustaba que su idea pudiera ser juzgada como patética y admitía que las probabilidades de fracasar eran altas” (Guerrero, 2014)

En este pasaje vemos cómo se omite el hecho de que la preparación del año 1970 consistía en la formación de la sociedad del escudo, una fuerza paramilitar preparada para dar un golpe de estado reivindicatorio de la figura imperial, es decir, rebelde frente al gobierno liberal impuesto durante la

ocupación estadounidense. Este dato que se hace fundamental para la comprensión de la muerte de Mishima se encuentra ausente en todos los textos centrados en su biografía. Pareciera que se trata de un dato menor que no tiene relevancia alguna, ni siquiera mencionar, para lograr un entendimiento biográfico del autor.

Esta desideologización del sujeto es muy similar a lo que sucede con Natsume Soseki, sumergiendo la imagen del escritor en un mar de exotismo y belleza poética que a ratos luce desprovista de peso intelectual, pero que a diferencia de los textos sobre Soseki, esto se logra por medio de la focalización en la vida privada del autor. Por ejemplo, un subtítulo completo del artículo de Guerrero versa sobre una de las cartas menos relevantes para comprender la obra de Mishima, en la que habla sobre un viaje familiar que realizó a Disneylandia, y omite otras relevantes como en las que habla sobre la sociedad del escudo y explica el porqué de su génesis. Y por el contrario, se difumina la línea entre lo que es obra y vida, como en el siguiente pasaje:

“...y se hizo retratar por un conocido fotógrafo, caracterizado como San Sebastián, en la misma pose del cuadro de Guido Reni (1575-1642) que provocó su primera fantasía erótica en la adolescencia, según cuenta en *Confesiones de una máscara* (1949).” (Guerrero, 2014)

A ciencia cierta en *Confesiones de una máscara* no es Mishima quien nos habla, sino que es un personaje creado por Mishima. Ciertamente como escribe en una carta del 2 de Noviembre de 1948 en la que reconoce que se trata de una obra autobiográfica, no deja de ser literatura, por ende, en realidad debemos entender que es una obra de inspiración autobiográfica, o sea no es posible decir que porque la primera fantasía sexual del protagonista de *Confesiones de una máscara* fue con San Sebastián de Guido Reni, es que haya pasado eso con Mishima realmente, es decir, Mishima nunca declaró que eso le pasó a él. El artículo se centra en las intimidades del autor y evade casi completamente la dimensión política y filosófica del autor.

El hecho de centrarse en la farándula en torno a la vida del autor (que practican los artículos recién comentados) más que en la obra misma, una obra incómoda y que lanza dardos constantes contra el sistema social reinante, calza bastante bien con el concepto de Adorno que nos habla de transponer el arte a

la esfera del consumo sumergiéndolo en las lógicas de la industria, valorando por ejemplo *Confesiones de una máscara* como la biografía de un excéntrico por sobre una obra de arte en sí misma. Es decir, este movimiento que se hace de la literatura de Mishima al área de la biografía responde a una relectura y una acomodación de la obra del autor a las lógicas del mercado, transformándolo en una suerte de *amusement* más que en una obra crítica que pueda proponer y generar posturas (o imposturas) intelectuales al lector.

Al igual que sucede con Soseki, estos artículos desarticulan el periodo histórico de estas correspondencias. Por ejemplo, en ningún momento se menciona que las cartas de los primeros años tenían sellos de revisión y censura de las fuerzas de ocupación estadounidenses, o las opiniones sobre la constitución de 1947, y sobre todo relativas al artículo 9 que es el que obliga a renunciar a Japón a declarar la guerra. Al leer estos artículos es difícil tener una idea clara del periodo histórico por el que pasa Japón y en el que se desenvuelven los escritores, omitiendo así la idea del devenir histórico, propio del espectáculo integrado del que nos habla Debord, buscando desideologizar al autor transformándolo en un artista excéntrico delirante por la búsqueda de la belleza, y no en un sujeto crítico y políticamente activo, haciéndolo ver así como una celebridad más nacida en el seno de espectáculo. Siguiendo estos artículos biográficos bien podríamos estar hablando de Marilyn Monroe, Michael Jackson, o Yukio Mishima, y no notaríamos grandes diferencias, puesto que como dice Debord, las obras: “son seleccionadas y relativizadas según la conveniencia del espectáculo, (puesto que) no existe nada en la naturaleza o en la cultura que no haya sido transformado y polucionado según los intereses de la industria moderna” (1990, 7).

Junto a estos cuatro textos recién mencionados, encontramos otro artículo de tono biográfico: *Revista publica cartas de Yukio Mishima*, de 2002, a nombre de la editorial, sobre el epistolario que el autor mantuvo con Fumio Shimizu⁴⁰ entre 1941 y 1970. Este artículo lo analizaré por separado debido a que contrasta profundamente en la perspectiva, la forma y el contenido con los demás. Este artículo es bastante inusual debido a que habla de una serie de epístolas que

⁴⁰ Fumio Shimizu fue efectivamente un profesor y maestro de Mishima.

publicaran en una revista japonesa, ni siquiera se trata de una publicación en español. Por lo mismo no responde al modelo clásico de pre establecer patrones de lecturas específicos, sino que más bien es una suerte de introducción o presentación de Yukio Mishima para el lector chileno.

Fumio Shimizu fue efectivamente un maestro en el sentido que nosotros entendemos el término, y Mishima un discípulo propiamente tal:

“Las cartas que el emblemático literato japonés envió a Fumio Shimizu, el profesor que le abrió las puertas al mundo de las letras, serán recopiladas por la revista mensual Shincho. Fue su antiguo maestro Shimizu quien bautizó al joven Kimitake Hiraoka como Yukio Mishima, nombre con el que pasaría a la posteridad, para evitar que el padre de éste, contrario a que su hijo se dedicara a la literatura, descubriera la realidad del escritor” (Editorial, 2002).

Como podemos ver, Shimizu efectivamente cumplió un rol fundamental en la formación del escritor, alentándolo a trabajar, al punto que fue él quien ideó el seudónimo Yukio Mishima con el cual todos conocemos al escritor. Este artículo es curiosamente anterior a la época en que se comenzó a tratar a Kawabata como el maestro y mentor de Mishima aquí en Occidente, y es anterior a la publicación de la correspondencia entre ambos famosos escritores (publicación con la que se popularizó la idea de maestro-discípulo). Este artículo también se diferencia de los anteriores al establecer como piedra angular y propulsora del *seppuku* de Mishima la dimensión política, filosófica y la rabia que sentía frente a la sociedad moderna como demuestra la siguiente cita:

“Las cartas reflejan no sólo la personalidad de su autor sino también su resentimiento hacia la sociedad moderna japonesa, sobre todo a partir de la posguerra (1945) con la ocupación estadounidense.” (Editorial, 2002).

O en esta:

“Atraído por el sentimiento patriótico del Japón imperialista y el código de honor de los viejos samuráis, Mishima gritó, antes de morir, "¡Mil años de vida al Emperador!".

Así, a lo largo de las 60 cartas predominan la ira y la rabia hacia una sociedad, la suya, cuyos valores consideraba en decadencia.” (Editorial, 2002).

En los párrafos recién citados tenemos uno de los elementos claves sobre la poética de Mishima que extrañamos en los artículos analizados anteriormente:

menciones breves pero decidoras de la relación del autor con la sociedad a nivel ideológico e incluso emocional. En este texto se tiene completamente en cuenta la situación histórica de posguerra nipona, la postura anti capitalista y estadounidense del escritor y el nacionalismo fascista tennoísta que era el motor central de su quehacer previo al *seppuku*. Este artículo lejos de centrarse en intimidades del autor (que pueden ir desde las vacaciones a sus relaciones sentimentales), aquí el foco está en la obra del autor:

“Su prolífica bibliografía consta de 40 obras que abarcan casi todos los géneros, desde la poesía y la novela hasta el ensayo y el teatro japonés (...) Forman parte de su producción literaria *El rumor de las olas* (1954), *El pabellón de oro* (1956; Seix Barral, 1963 y 1985), *El marino que perdió la gracia del mar* (1963), *Nieve de primavera* (1966) y *Caballos desbocados* (1968). Su vida y obra han dado materia a la biografía de John Nathan, *Mishima* (Seix Barral, 1985) y al estudio de la literata Marguerite Yourcenar *Mishima o la visión del vacío*“ (Seix Barral, 1985).

Como podemos ver, este artículo no cumple con ninguno de los patrones de los otros tres recién analizados. No nos habla ni de la vida personal del autor, no lo compara ni lo iguala a ningún otro escritor y es frontal al hablar de la postura política e ideológica del autor. Ahora, cabe la pregunta: ¿por qué este artículo se diferencia tanto del resto? Obviamente no tengo una respuesta definitiva para esta pregunta (sería demasiado arriesgado aventurarla), pero podríamos tomar la idea de Adorno y Horkheimer que nos habla de una censura positiva, que el sistema en pos de su confirmación y validación permite excepciones. La otra idea que sugiere este artículo es que el filtro no es tan fino ni estricto como podría parecer, y que posiblemente ampliando el corpus nos encontraríamos con muchos más artículos que escapan a los patrones antes señalados, lo que de todos modos es parte de la censura positiva recién mencionada.

Es llamativo el contraste entre la relativa abundancia de los artículos biográficos en relación a la ausencia de artículos dedicados a importantes obras del autor, como la tetralogía *El Mar de la infertilidad*, que es la obra culmine, más grande y más ambiciosa del autor.

b) Los artículos sobre la obra: acechados por un autor demasiado atractivo.

Mishima siempre ha sido uno de los autores preferidos en Occidente, en parte por su fascinante personalidad, como ya hemos dicho, pero también debido a que el lector occidental siente una cierta cercanía con su obra y la asimila como literatura japonesa occidentalizada más que ideas occidentales japonizadas. Sin importar la perspectiva con la que se mire, el punto es que Mishima es innegablemente un puente de contacto entre las dos tradiciones, por lo que ya desde la década de 1980, los ojos de los críticos de Occidente han sido variados. En *El Mercurio* esto no se tradujo en un interés por su obra como el que despierta su biografía, encontrando solo tres artículos dedicados a su trabajo. En 1999 aparece el primer artículo sobre el autor en el periódico: *La música del amor* de Luís Vargas Saavedra. Luego debemos esperar hasta 2004 para encontrar *Relatos/La perla y otros cuentos/ Yukio Mishima*, de Carlos Iturra, y finalmente en 2016 *Mishima: El camino de la pluma y la espada* de Pedro Pablo Guerrero. En vista del escueto corpus que encontramos, haré un análisis pormenorizado de cada artículo.

b.1) *La música del amor* y la omisión del discurso filosófico.

Este artículo, centrado en la novela *Música* de 1968⁴¹, se inicia con una descripción biográfica de Mishima, ratificando una vez más lo atractiva que ésta resulta a ojos del medio de prensa, en los siguientes términos:

“MISHIMA Yukio nació en Tokio, en 1925, y allí se suicidó, a los 45 años, en 1970. Tal como Akutagawa y Kawabata optó por eliminarse, aunque por otras razones. No por nihilismo, tampoco por decadencia física. Había fracasado en su bizarro conato de provocar un neoimperialismo japonés. Inútil fue crear un pequeño ejército de discípulos, inútil tomar de rehén a un general para exigirle la convocación de sus soldados y luego arengarlos a resucitar un Japón pretérito” (Vargas).

Si analizamos con detención, podemos ver una afirmación fundamental que choca de frente con la postura de la crítica académica, que es el hecho de desvincular al nihilismo con el suicidio de Mishima, poniendo en jaque la armazón intelectual y filosófica que empujó las acciones de Mishima durante buena parte

⁴¹ Esta novela pertenece al periodo filosóficamente más radical de la carrera escritural de Mishima.

de su carrera artística y su vida privada. De hecho, el autor señala que fue la obsesión por la belleza la que empujó a Mishima a cometer el seppuku:

“Un bisexual neurótico, sadomasoquista de una complejidad morbosa, talló su cuerpo tal como su prosa, logrando una belleza que no quiso ver carcomerse por la vejez. La belleza de su prosa le sobrevive en una serie de cuentos, novelas, dramas y ensayos.” (Vargas)

Si bien es cierto que este párrafo funciona para introducir los comentarios sobre la obra, es ciertamente llamativo el modo en que encasilla el seppuku de Mishima dentro de uno de los tantos elementos de la filosofía del autor, omitiendo la profundidad filosófica del trabajo de Mishima, profundidad que según muchos críticos es la clave del trabajo del nipón. Es sumamente importante y revelador el modo en que el autor comienza a hablar de la literatura de Mishima: “No tan japonés (según sus compatriotas), europeizado en cuanto a lector de la literatura de Francia, sus tramas resultan más compatibles a nuestro voltaje.” (Vargas) De este modo genera un lazo inmediato entre el autor y la tradición occidental, y más específicamente con la tradición francesa. Este lazo a lo largo del artículo pasa a un encasillamiento, en el que las intertextualidades de la novela se enfocan en autores franceses y el psicoanálisis. La idea fuerza del artículo es demostrar cómo desde una perspectiva práctica y una visión objetiva Mishima logra transformar exitosamente en literatura la práctica del psicoanálisis. La novela se centra en las notas del doctor Kazunori Shiomi sobre el tratamiento de una paciente frígida, frigidez a la que la paciente metafóricamente se refiere como una incapacidad para oír la música.

“Mishima, a través de su doctor, expone el *deseinsanalyse*, una escuela de psicoanálisis que considera desde su visión existencialista, de la misma forma a un ser normal que a uno anormal en su común deseo de alcanzar el amor total. Y añade la censura que éste hace a tal sistema: Se aleja demasiado del riguroso y necesario positivismo científico. Este es un ejemplo del marginamiento de lo personal, en una obra que resulta así una hazaña de imparcialidad, de distanciamiento de la psiquis del autor, respecto de sus personajes.” (Vargas)

El análisis se centra particularmente en el aspecto narrativo y la genialidad de Mishima en términos *técnicos* dejando de lado la expresión filosófica que conlleva la obra. La relación entre el doctor y su paciente no es únicamente una exposición del *deseinsanalyse* a modo teórico, sino que por medio del psicoanálisis el autor explora las relaciones entre la vida moderna, las pulsiones

vitales, la voluntad y las aspiraciones humanas más allá de la mera existencia racional. La música es una metáfora que apunta a la trascendencia existencial, “superando la mentira, la verdad, las pequeñas preocupaciones... lo había superado todo.” (Mishima, 1993). La sordera de la mujer (su frigidez) es una metáfora que apunta hacia la vida vacua que se lleva dentro del sistema social, es decir, es una metáfora sobre una vida sin sentido, una vida vivida detrás de una máscara. Ciertamente la novela en un inicio se presenta a sí misma con el subtítulo *Una interpretación psicoanalítica de un caso de frigidez femenina* y da a entender en una prefacio del editor (ficticio por supuesto) que se trata sobre un estudio serio que evitará cualquier tipo de lenguaje metafórico, lo cierto es que este mismo prefacio ya es profundamente literario como vemos en la siguiente afirmación: “Si se tratase de una obra literaria, el sexo habría sido tratado de otra forma, como un objeto envuelto en un hermoso velo. Ese estilo sin duda hubiera estimulado la imaginación de los lectores, sin embargo, este trabajo carece de atenciones de ese tipo” (Mishima, 1993, 5). Vemos cómo claramente utiliza el lenguaje poético para simular un desarraigo del mismo, configurando una novela profundamente filosófica bajo la apariencia de un experimento.

En el artículo el autor comenta que el interés de la novela reside en el éxito del experimento:

“¿Mishima, que sigue el método naturalista de imbuirse del mundo de sus personajes, catalogando la realidad en que hubieran vivido, aquí conduce esa técnica por dentro del ámbito del psicoanálisis? ¿Es, pues, un perfeccionamiento del positivismo científico de Flaubert y de Zola?” (Vargas).

El cruce con Zola y Flaubert a priori no tiene una razón clara más allá de una interpretación libre del autor del artículo. Funcionan como una suerte de punto de comparación entre novelas experimentales. Luís Vargas responde así a sus interrogantes:

“Toda esta novela está realizada, narrada, por ese personaje entrenado en la suma objetividad, de allí su lacónica eficacia de arte y vida, de realidad desplegada.”

Sin embargo, tras una lectura crítica y detallada de la propuesta estética de Mishima, ¿una novela experimental positivista juega algún rol dentro de su macro universo literario lleno de nihilismo, fascismo y de una complejidad metafórica

profunda? El discurso del doctor está repleto de adjetivaciones que escapan bastante a la objetividad. El fondo de la obra se distancia mucho en ser una representación objetiva de la progresión de una terapia psicoanalítica, sino más bien es una obra al servicio del programa filosófico del autor, en la que bajo una apariencia objetivista metaforiza las relaciones humanas, pone en tensión el *eros* y el *ethos* y a ciencia cierta, cuestiona las estructuras sociales en las que vivimos.

A lo largo del artículo de Vargas, no vemos desde ningún punto vista mención alguna a la carga filosófica ni al nihilismo en la obra de Mishima. El artículo se centra en la exquisita técnica narrativa del autor, más que en sus ideas y su postura existencial. En relación al pensamiento político de Mishima, fue expuesto en el inicio del texto brevemente como una excentricidad: “Había fracasado en su bizarro conato de provocar un neoimperialismo japonés.” De hecho, el autor señala en reiteradas ocasiones la maestría literaria de Mishima, y cierra su texto de esta forma:

“Si en otras obras barroquiza acaso por contagio europeo, aquí se sitúa en la intensa japoneidad de Akutagawa y de Kawabata: novela medicinal por tema y estilo, embutida en lo humano como la sangre en la vena, *Música* fortalece el pulso de Mishima.”

Este cierre insiste en la agraciada técnica escritural, en su maestría para escribir, y no en el componente filosófico de una obra escrita en 1968, en el periodo filosóficamente más radical, rebelde y activo políticamente del autor.

Este vaciamiento filosófico de la obra responde a una reescritura por parte del artículo de una lectura parcial de la obra, por ende, este artículo crea una copia hiperreal del original. Hagamos nuevamente el ejercicio de imaginarnos cómo entendería *Música* un lector que no tiene noción alguna sobre la obra de Mishima más que el artículo de Vargas: como un texto preciosista centrado en perfeccionar en pleno siglo XX el ejercicio objetivista decimonónico de los franceses Flaubert y Zola. Por ende, la lectura parcial crearía un discurso mucho más corto en sus alcances y pobre en su contenido, es decir, se podría entender como un duplicado del real. Ahora, por el contrario, imaginemos que un lector sin nociones previas de Mishima, lee *Música* con la idea de que fuera de un ejercicio literario brillante, se trata de una obra filosóficamente cargada: la lectura sería mucho más atenta en el discurso detrás de la metáfora que es la obra completa,

es decir, el entendimiento literal de la obra como un estudio objetivo sería solo un paso para dar paso a una interpretación metafórica de la obra. Por supuesto que el artículo recién analizado no da pie para eso.

b.2) *Relatos/La perla y otros cuentos/ Yukio Mishima y la presencia de dos Mishimas: El artista y el activista.*

Este artículo habla sobre *La perla y otros cuentos* de Yukio Mishima. A diferencia del artículo anterior, Carlos Iturra en lugar omitir la dimensión política e ideológica de Mishima, la reconoce pero la desliga de la obra literaria de este autor:

“Mishima estuvo involucrado hasta el extremo del suicidio en el devenir político de Japón, lo que es bien sabido, pero, para felicidad de sus lectores, no se convirtió en un ideólogo ni en un proselitista, de modo que el escritor no manipuló la obra para ponerla al servicio de sus convicciones, ni la forzó a demostrarlas.” (Iturra)

Para luego establecer como motor del trabajo escritural de Mishima la obsesión por la belleza, de manera completamente desconectada del componente ideológico, dividiendo así en dos dimensiones paralelas la literatura de la filosofía:

“Hay una prolijidad y una elegancia en estos textos, sin menoscabo de su naturalidad, que hace juego con la preocupación u obsesión por la belleza típica de Mishima, y perceptible aquí en los argumentos y en su desarrollo” (Iturra).

Este modo puramente estetizante de mirar la obra del japonés redundaba en un artículo centrado en las características técnicas de los relatos más que en las ideas tras ellos. De esta forma queda en entredicho el “hacer filosofía con la espada” que el mismo autor configuraba como el motor de su actividad escritural, entredicho que es bastante cuestionable si tenemos en cuenta la presencia de un relato como *El patriotismo*, relato por medio del cual ejemplificaremos la profunda carga ideológica que portan estos cuentos.

El patriotismo se trata de un relato ambientado en la sublevación de jóvenes militares del 26 de febrero de 1936, que exigían que el *Tenno* tuviera más atribuciones políticas. En este relato el protagonista es un joven y prometedor teniente de ejército recién casado al que sus camaradas dejaron fuera de la sublevación en consideración a su futuro prometedor. Al encontrarse en la

disyuntiva entre tener que atacar a sus camaradas sublevados o bien obedecer una orden militar superior, junto con su esposa deciden suicidarse juntos la misma noche.

Este relato es un ejemplo modélico de una representación estética de ideología fascista en el sentido que tiene un conflicto moral entre la individualidad y el colectivo. La forma en que se describe el cuerpo y de lo vivo está violentamente idealizada (mostrando una tensión entre la juventud y el deber marcial). Finalmente nos encontramos con el típicamente fascista triunfo de la voluntad, expresado en el *seppuku* del protagonista y el *jigai*⁴² de su esposa. La belleza no es introducida a partir de meramente un gusto preciosista por ella, sino que en el texto de Mishima es la finalidad de un camino ético, el suicidio de Shinji y Reiko son la concreción a través de la acción de toda la ética de Mishima. Es a través de la muerte que se logra representar en un objeto estético, irresponsablemente y a modo de ensayo, la forma en que se debería alcanzar la belleza y el ideal en la existencia humana.

El texto de Iturra dice que la representación de la belleza en *La Perla* nace pura y exclusivamente a partir de la búsqueda de una perfección estilística absoluta y no de un compromiso estético con un ideario ético como recién vimos en *El Patriotismo*. La belleza en el texto de Iturra es un elemento más en el universo estilístico del autor, un “Ingrediente fundamental de todos estos cuentos, la belleza seduce y aterriza” (Iturra), y no como un medio para algo superior. Iturra en su artículo despoja a la belleza del papel fundamental que juega en el universo poético de Mishima, solo reconociendo el rol que juega para hacer *La Perla* una obra literaria formalmente perfecta:

“Algunas de estas historias alcanzan lo estremecedor. Tienen belleza y sed de belleza, en un sentido contrapuesto a lo "bonito": una belleza fría, incluso cruel, que matiza con su dejo amargo el deleite causado por la perfección de la escritura.” (Iturra)

Sin embargo, en los mismos relatos Mishima nos da una temprana demostración de las claves de su producción estética y el rol primordial que tiene la belleza en su imaginario. El relato *El sacerdote y su amor*, es una narración simple, despojada del elaborado preciosismo que destaca al autor, muestra cómo la hermosura de una mujer es el catalizador para que un sacerdote, que

⁴² Una modalidad de suicidio que consiste en cortarse la garganta con una daga de doble filo.

había renunciado al mundo, alcance la belleza verdadera que conlleva la iluminación búdica. Esta relato nos da a entender que para Mishima la belleza no es necesariamente lo que se entiende tradicionalmente como belleza. No es la hermosura de un cuerpo o de lo material, sino que es el modo en que ésta es inundada por la voluntad. El preciosismo estético de Mishima busca ser un catalizador para simular un estado en que se alcanza la belleza real, que es la belleza a la que se llega por medio de la voluntad, ética y estética que dan sentido a la existencia.

Por otra parte, en el artículo de Mishima encontramos una cierta relativización de la relevancia histórica en los relatos:

“No es clara la preferencia de Mishima por el pasado. Tanto por su factura como por la vida que muestran, estos cuentos remiten a un país antiguo pero ya intensamente actualizado, vuelto del todo hacia la cultura occidental y sin más raíces que unas pocas, secas, hundidas en el recuerdo de un ayer no menos inolvidable que irrecuperable.” (Iturra)

Este párrafo se desentiende de un buen número de relatos ambientados en el pasado, como *El sacerdote y su amor*, y al mismo tiempo se desentiende de la relación conflictiva que tuvo Mishima con la historia del Japón y lo mucho que lo obsesionó a lo largo de su vida. Iturra insiste reiteradamente en que Mishima no toma postura en relación al proceso en el que se encontraba el Japón tras la guerra y que se conforma solo con describirlo de manera lucida: “La tensión de una sociedad compleja en acelerado proceso de puesta al día se refleja con nitidez en estos cuentos que no cometen el error de añorar el ayer o de execrar el ahora.” (Iturra) Sin embargo, Mishima constantemente execra del presente burgués. En *La Perla* por ejemplo, se hace una crítica vehemente a los valores que gobiernan a la sociedad moderna y *El Patriotismo* se puede entender fácilmente como un llamado a las armas y a recuperar los valores de antaño. En mi opinión, descontextualizar la relación tirante de Mishima con la historicidad roza el peligro de transformar su narrativa en algo bellamente superficial.

Según la lectura de Iturra, los relatos de Mishima no responden a una propuesta ética, estética e ideológica compleja, sino que más bien son obras estremecedoramente bellas en términos estéticos pero que no obedecen a ningún patrón filosófico determinado. Este concepto lo refuerza con la idea de que los relatos de Mishima se centran en lo micro despreocupándose de lo macro:

“Pero en todo caso no es un drama nacional lo que aquí destaca, sino los dramas personales: un matrimonio joven que pierde dos de sus tres hijos, un actor de roles femeninos que se enamora del hombre equivocado, unas señoras que viven para el té y las intrigas, un niño que nace sin más pañal que unas hojas de diario y una madre que se sacrifica con veinte años de anticipación...” (Iturra).

Se desprende de esta cita que *La perla y otros cuentos* es una serie de relatos intimistas que destacan por su hermosa hechura y por su calidad narrativa. Sin embargo, en todos los relatos encontramos apelaciones a lo macro. *El Patriotismo* es una apelación clara al deber cívico y moral de los súbditos del *tenno*; en *El sacerdote y su amor* encontramos desde su inicio una exposición de la concepción de mundo del Budismo Jōdo; en *Dojoji* hay una sátira clara sobre la vida del burgués contemporáneo; en *La Perla* hay una cómica y terrible descripción de la complejidad social de la burguesía nipona llena de hipocresía y formas falsas. Y así podríamos seguir enumerando uno por uno cada relato y estableciendo relaciones con aspectos de gran embergadura. Mishima nos presenta dramas personales siempre apuntando hacia lo universal. La filosofía de Mishima es grandilocuente, busca descifrar el sentido de la trascendencia y la voluntad, por ende, los dramas personales en este narrador declarado ampliamente por la crítica como filosófica, deben ser siempre mirados con sospecha, buscando la quinta pata al gato, cosa que el texto de Carlos Iturra no hace. El texto de Iturra se centra en la belleza estilística y derechamente descarta la dimensión filosófica, ética e ideológica de los relatos.

Más allá de si Carlos Iturra desecha la dimensión ideológica de los relatos respondiendo a una estrategia del espectáculo o si sencillamente es una postura personal que responde a su interés en la técnica narrativa y estilística (recordemos que él mismo es escritor), en este texto opera de manera brillante el espectáculo integrado y su capacidad para reescribir los textos ya existentes. Lo que vemos aquí es una reescritura de los relatos entregando pautas para que en la recepción el lector haga una relectura determinada por los puntos que se destacan en el artículo, es decir, haciendo énfasis en la dimensión estilística y dando a priori por descontado el plano ideológico. Esta reconstrucción de los relatos apunta a una manipulación del mundo y recrea una obra que transita por la historia pero sin cuestionarla ni criticarla, solo presentándola tras un hálito de pre-

ciosismo estilístico. Ya sea de manera intencionada o no intencionada, no tenemos como saberlo, este artículo nos hace ver un Mishima preciosista y no a un filósofo, *katana* en mano, dispuesto a cercenar el mundo moderno como lo describen la mayoría de los críticos que se han dedicado a estudiar su figura.

Tanto en las teorías de Debord como de Baudrillard, esta interpretación responde perfectamente a una falsificación del mundo por parte del sistema reinante, puesto que como todo escrito crítico da directrices para reescribir en la lectura el texto, puntos que calzan precisamente con los intereses del sistema descritos en el primer capítulo: despojar de ideología y relativizar el devenir histórico.

b.3) *Mishima: El camino de la pluma y la espada: Una precisa y certera presentación del filósofo de la espada.*

Este artículo de Pedro Pablo Guerrero nos habla de *Las Últimas Palabras de Yukio Mishima*, publicado en español en 2015 por Alianza Editorial. Este libro son dos entrevistas, una que dio a los 32 años y otra que hizo días antes de su muerte. Según Guerrero, la entrevista que se roba la atención es la que le dio a Takashi Furubayashi en 1970 rozando lo magistral. La entrevista que hizo Hideo Kobayashi por el contrario, según Guerrero, es muy inferior, centrada en devaneos teóricos entre dos nacionalistas muy cercanos en pensamiento.

Este texto de Guerrero se presenta como el más lúcido de los analizados ya que da cuenta de una manera mucho más holística de la figura de Mishima, tanto en su dimensión humana, filosófica, artística e incluso, en menor grado, política. El comienzo del texto comenta la muerte de Mishima, pero a diferencia de los otros artículos, la pone en relación inmediatamente con la obra del autor, relacionándola conceptualmente con la quema del pabellón de oro por parte del joven novicio Mizoguchi en la novela *El Pabellón de oro*. Esta relación con la que comienza el artículo es una clara referencia a la idea de que la vida y el arte en Mishima van unidas por vínculo indisoluble. Esta idea Guerrero la afirma ya no como una relación, sino que por medio de una afirmación:

“Tanto Mishima como sus críticos han advertido en su obra la persistencia del romanticismo europeo. Este libro aporta pruebas contundentes, sobre todo en su afán de unir arte y vida.” (Guerrero)

De este modo vemos cómo se reconoce en Mishima a un autor que establece un compromiso entre su arte y la filosofía y no un mero esteta como se ha dicho en los anteriores artículos. Siguiendo esta línea, Guerrero habla de la relación con Nietzsche y Bataille que tiene el pensamiento del escritor, y como Mishima establece que el pensamiento de estos autores ya se encontraba en Japón, pero con otro nombre y racionalizado de manera distinta. Guerrero señala que Mishima siente gran atracción por cómo Bataille trata “la íntima relación entre muerte y erotismo, así como sus nociones de la «prohibición» y de la «rutina liberada por la prohibición»” (Guerrero), y cómo en Japón esta relación ya era conocida como “los conceptos de «pureza» e «impureza»” (Guerrero). A partir de estas relaciones Guerrero establece un paralelismo entre el pensamiento del francés y la etimología nipona clásica: “De esta manera, igual que sin pureza no hay impureza, y viceversa, sin prohibición no hay rutina liberada por ésta” (Guerrero). Finalmente Guerrero señala que es la falta de pureza la que provoca en Mishima el repudio por la sociedad nipona de posguerra, señalando que para el escritor, es la existencia del relativismo ético del pensamiento liberal lo que ensucia toda posibilidad de pureza.

En la misma línea de japonizar el pensamiento occidental, Guerrero menciona la atracción que sentía Mishima por el catolicismo a nivel formal: en sus prácticas y su iconografía (siempre aclarando que a nivel moral sentía un rechazo profundo). Para Mishima la belleza del catolicismo se encuentra en la búsqueda del absoluto. La religión tiene mandamientos severos cuya violación constituye el pecado, y a priori el pecado es el alejamiento de Dios. Sin embargo, Mishima encuentra al erotismo como la capacidad de conocer a Dios por medio del pecado. Pero el erotismo debe ser absoluto, puesto que debe apuntar a la búsqueda del placer hasta la muerte, sin detenciones ni miramientos. Para Mishima es el modo de tocar el absoluto pero al revés, bajando en lugar de elevándose. Esta lectura que hace Mishima de la tradición católica es sin lugar a dudas una adecuación a su propia filosofía del imaginario católico, ya que de la moral de esta religión no recoge nada, llegando incluso a despreciarla.

Esta apropiación del pensamiento de Bataille y de la estética católica de la que habla Guerrero la encontramos en la idea de Starr sobre la capacidad de Mishima de japonizar las ideas de los filósofos occidentales y no sencillamente adoptarlas como propias u occidentalizar el pensamiento japonés.

El artículo de Guerrero asocia la postura política de Mishima con su pensamiento filosófico y sus planteamientos estéticos. Lejos de omitir alguna dimensión las interrelaciona de manera activa incentivando a una lectura mucho más prolija de la obra del autor. Guerrero desde el inicio del texto destaca la importancia de la postura ideológica de Mishima:

“A pesar de la admiración que siente por la obra literaria de su interlocutor, Furubayashi discrepa abiertamente de sus posturas radicales, que no pocos han calificado de fascistas” (Guerrero).

Y se encarga en ir entrelazando todas las ideas comentadas con su ideología nacionalista, como por ejemplo en el siguiente párrafo:

“Sin embargo, el autor toma del catolicismo solo su estética, no su ética. Cuando su entrevistador le pregunta dónde quedan los sentimientos de compasión y solidaridad, Mishima responde: «Siempre habrá alguien dispuesto a ayudar a los débiles. Es decir, a la debilidad hay que dejarla tal como está. Más bien, se puede afirmar que actualmente vivimos en una época en la cual es la fuerza la que es maltratada. Sí: debido a los denuestos que en nuestros días merece la fuerza, se desprecia la ética de los que aspiran a ser fuertes. Por eso no puedo pensar en otra cosa que no sea el renacimiento de la fuerza» " (Guerrero).

Como podemos ver en el párrafo recién citado, Pablo Guerrero por medio de la cita de pasajes claves que son profundamente esclarecedores del pensamiento de Mishima hace una apelación a una postura de lineamientos fascistas que responde muy bien al ideario estético de la obra del autor. Además, por ejemplo, la asociación entre los elementos destacados del catolicismo, pero puestos en contrapunto de la ideología católica y al servicio de la ideología personal de Mishima, responde con una llamativa precisión al discurso dominante en la crítica especializada sobre el autor. Claramente, Guerrero toma como hoja de ruta en este artículo el trabajo académico generado en torno al autor.

Finalmente, en contraste con el resto del artículo, al momento en que Guerrero hace su reflexión personal, en lugar de rescatar algunas ideas políticas que hasta el día de hoy han logrado resistir el paso del tiempo (en especial las críticas al mundo moderno), decide desecharlas por completo rescatando únicamente el valor estético de la obra, como vemos a continuación:

“Si el valiosísimo libro *Últimas palabras* de Yukio Mishima nos revela que muchas ideas políticas de Mishima no han resistido el paso del tiempo, novelas como *El pabellón de oro*, *Confesiones de una máscara* y *El marino que perdió la gracia del mar*, más una docena de relatos, le han asegurado un lugar incuestionable en la posteridad.” (Guerrero)

Si bien es cierto, es una opinión sumamente respetable, podemos decir, sin temor a equivocarnos, que esta opinión está en concordancia con la postura generalizada de despojar del valor ideológico a las obras de un autor que es profundamente político y crítico al capitalismo de raíz anglo. Fuera de esta opinión, el resto del texto responde con fascinante erudición a los elementos fundamentales de la ética y la estética de Mishima. Al tratarse de un libro que contiene entrevistas, Guerrero en lugar de evadir la densidad de éstas, las enfrenta, y entrega un artículo que sirve como un apronte a una lectura crítica y bien informada. La única omisión de este artículo es la del profundo desprecio por el estilo de vida burgués del que habla Mishima reiteradamente (sobre todo hacia 1970), pero que sin lugar a dudas al leer el libro *Las Últimas Palabras de Yukio Mishima*, aparecerán de manera frontal sin esconderse detrás de ninguna metáfora ni alusión que haga a un artículo crítico capaz de apartar del foco de lectura hacia otra dimensión. En *Mishima: El camino de la pluma y la espada* nos encontramos con un artículo que se descuelga de las omisiones y las representaciones parciales que se hacen sobre la obra de Mishima en el resto de los artículos analizados en este trabajo, que podemos encasillarlo sin temor y al igual que *Revista pública las cartas de Yukio Mishima* en el grupo de los pocos textos que escapan de la postura dominante y establecen una excepción que confirma y valida la regla por medio de la censura positiva de la que hablan Adorno y Horkheimer.

Conclusiones generales

I. La construcción de un marco teórico aplicable al análisis práctico.

La primera gran dificultad que presentó este trabajo fue crear un marco teórico capaz de tener una unicidad temática y una progresión argumental sin deshacerse en medio de contradicciones entre el pensamiento de autores y teorías diversas, tanto en su formación como en su contexto de producción. Este primer problema, en mi opinión, fue superado con éxito en el sentido que logré reunir de forma complementaria diversas teorías relativas a la manipulación de

las masas por medio del control del universo simbólico de las sociedades capitalistas (en específico los medios de comunicación de masas), estableciendo como ideas fuerza a la industria cultural de Adorno y Horkheimer, el espectáculo de Debord y la hiperrealidad de Baudrillard como diversos estratagemas que persiguen el mismo fin. Creo que la complementariedad teórica que encontré en estas tres teorías descansa en que los tres contemplan al capitalismo como un sistema inteligente para el que el control de las masas es un elemento fundamental tanto a nivel productivo como político en la construcción de un devenir histórico de acuerdo a sus principios, por lo mismo, las tres toman como idea fuerza que el sistema ejerce acciones con el fin de construir una realidad que mueva a los sujetos a actuar de determinadas formas.

Luego de superar ese problema, se me hizo presente la pregunta en relación a cómo puedo establecer en términos prácticos los modos en que estos estratagemas actúan en la literatura por medio de la prensa escrita. La prensa escrita al ser texto, es un objeto al que se le pueden aplicar los conceptos de la teoría de la recepción, por lo que la revisión de Iser y Fish entregaron herramientas fundamentales para poder sustentar la afirmación de que es por medio del control del modo en que se lee (más que en lo que se lee) donde se establece el control efectivo en los sujetos. De este modo, logramos comprender cómo las ideas sostenidas por Adorno, Horkheimer, Debord y Baudrillard se llevan a cabo en la manipulación del acto de lectura, y por ende, en la concreción del discurso literario a través de los medios de prestigio, sin intervenir ni censurar elemento alguno de las obras en cuestión. Por medio de Jauss comprendimos cómo opera internamente en el discurso el acto de la lectura, mientras que con Fish pudimos establecer cómo se pueden generar colectivamente ciertos parámetros y márgenes de lectura que empujan a la generalización de determinadas formas posibles de entender un texto a nivel social, estableciendo el ejercicio lector como un acto tanto individual como social.

Finalmente, la última dificultad teórica era establecer los elementos propios del medio a analizar (todos los textos sobre Soseki y Mishima publicados por *El Mercurio*) para poder contemplar sus particularidades a la hora de realizar los análisis necesarios. Para ello el trabajo descriptivo y analítico de la crítica literaria de prensa en Chile realizado por Leonidas Morales fue crucial en el sen-

tido de que me permitió entender el devenir histórico de los medios conservadores desde el fin de la dictadura de Pinochet hasta la década del 2000, entendiendo cómo el capitalismo tardío y sus lógicas demarcan la hoja de ruta que deben seguir los medios de prensa serviciales al sistema. Este análisis nos sirve de sustento para nuestra teoría, y nos da el pie para poder avanzar en dirección a un análisis práctico del fenómeno descrito.

A modo de primera conclusión general, puedo afirmar que es plausible en términos teóricos sostener que los artículos de crítica literaria en prensa presentes en *El Mercurio* ejercen control sobre el cómo leer obras literarias, alentando lecturas serviciales en torno al poder; y que este control reemplaza a la censura clásica (que derechamente oculta o elimina) para expulsar las ideas incómodas al sistema de textos literarios. Es decir, que en lugar de quemar libros, es mejor integrarlos y reescribirlos desde la cabeza de los lectores.

II. La construcción de un corpus para un análisis efectivo.

La construcción del corpus representó un problema relevante, debido principalmente a la relativa ausencia de artículos referentes a la tradición japonesa en *El Mercurio*. Lo que en un principio resultó un problema finalmente terminó siendo una oportunidad de análisis útil. La elección de Natsume Soseki y Yukio Mishima como autores para el análisis radicó principalmente en la relevancia que tienen estos autores a nivel internacional en las letras niponas, y a que sus textos son profundamente críticos al sistema de vida capitalista y moderno. La primera sorpresa que me lleve en la recopilación de corpus sobre Natsume Soseki, es que apenas se habla de él, con apenas dos artículos dedicados a su obra. La segunda sorpresa es que a pesar de que Yukio Mishima tiene una presencia mucho mayor en el medio, la mayoría de los artículos al respecto se centran casi puramente en aspectos biográficos, su seppuku y en las reinterpretaciones de los artistas occidentales sobre su obra y su figura, evitando mayormente hablar de manera seria y directa sobre las obras mismas del autor.

A modo de conclusión, me parece que siguen siendo tratados como autores lejanos y exóticos, a pesar de que la literatura japonesa está en boga en los últimos quince años entre las editoriales en lengua española. Además cabe

concluir que su presencia en el medio es más bien por deber cultural que por interés real en la difusión de su trabajo.

III. Resultados relevantes del análisis de los artículos.

Tras hacer una revisión crítica de los autores y establecer las ideas principales a partir de las cuales la crítica académica constituye los puntos relevantes de cada autor procedimos a contrastarlas con el contenido de los artículos de prensa publicados en *El Mercurio*. En este análisis encontramos varios elementos, algunos más esperados que otros, pero que redundan en ratificar nuestra sospecha inicial. Estos elementos llamativamente son comunes para ambos autores y dan cuenta por medio de dos fenómenos principales de cómo se busca encaminar ciertas lecturas específicas de las obras.

Existe una clara postura europeizante frente a las obras. Esto lo podemos ver tanto en los artículos sobre Soseki como los que se centran en Mishima. Es en relación a la obra de Soseki cuando se hace más notoria esta postura, ya que en Mishima efectivamente existe un sincretismo mucho más profundo entre Oriente y Occidente, por lo que es bastante plausible a nivel teórico e interpretativo que en una simplificación se trate a Mishima como un escritor occidentalizado. En el caso de Soseki la occidentalización es impuesta por la crítica, puesto que se trata de un autor de raigambre oriental. Esta occidentalización llega al punto de tratar a *Botchan* como una versión japonesa de obras incluso posteriores, o de afirmar que el humor presente tanto en *Soy un gato* como en *Botchan* es una japonización del humor inglés, desconociendo toda la influencia que ejerce tanto el pasado directo del periodo Edo como la literatura clásica china y japonesa en las obras de Soseki.

En esta misma línea, la omisión de que *Botchan* es una obra que confronta el pasado Edo con el presente Meiji, y que el autor claramente toma parte por el pasado anterior a la modernización, es en mi opinión, un modo de descartar modos alternativos de vivir, presentando como única posibilidad histórica el modo de vida moderno capitalista. Esta europeización es una forma de hegemonizar el mundo y suprimir la diversidad histórica, presentando el modo de vida actual como el único posible, restando así el poder crítico y el llamado al cuestionamiento que tiene la obra de Soseki, presentándola como sátiras del mundo

intelectual más que como complejas sátiras del mundo moderno en términos generales.

La desideologización se hace presente en la gran mayoría de los artículos analizados, que nos presentan a las obras desde posturas sobre todo estetizantes y que las rescatan como obras narrativas que persisten gracias a su brillante técnica más que a la complejidad argumental y a la puesta en jaque que hacen de las sociedades modernas. Es muy llamativo que tratándose de dos autores tan profundamente críticos al sistema capitalista, esta faceta se omita y se propongan lecturas puramente cómicas, intimistas o preciosistas (dependiendo del caso). Tanto en Mishima como en Soseki encontramos obras de una profundidad ideológica y un cuestionamiento al mundo que llegan a ser el eje argumental de las obras. Por ejemplo encontramos en los artículos sobre Soseki nula mención al odio que éste sentía por la occidentalización y al modo en que rechazaba la cultura occidental presentándose como un melancólico de la literatura y la cultura tradicional nipona, llegando a generar teorías que buscaran aunar de manera ecuánime ambos mundos. El rechazo al burgués de cuello y corbata, la burla al académico que imitaba a los occidentales hasta en el modo de hablar, o la crítica al nuevo burgués inmoral, ambicioso y despiadado no aparecen en ningún artículo. Del mismo modo, se omiten problematizaciones sumamente actuales, como la cuestión de la educación pública fundamental en *Botchan* o las diferencias de clases.

En el caso de Mishima la desideologización de su obra es aún más llamativa, al punto de que se llega a afirmar que la literatura de Mishima no tiene fines ideológicos o que sus obras están centradas en la belleza como fin, eludiendo de este modo el complejo entramado filosófico a las que estas obras responden. Por supuesto que el trato biográfico que recibe no se distancia de esto, atribuyendo por ejemplo su suicidio ritual a excentricidad, temor a la vejez e incluso aclarando que no se debe a nihilismo alguno. Mishima es a ciencia cierta un autor de novelas filosóficas, no siempre en el sentido clásico que los personajes se sientan a conversar mientras filosofan (aunque en varias obras eso es así), por lo que el hecho de que estos artículos omitan esta dimensión e incluso algunos lleguen a negarla es clara señal de la existencia de un discurso

medido, que aporta a que se realicen lecturas sumamente parcializadas del autor por parte de los lectores no especializados. De este modo, castra a la obra de una de sus dimensiones más relevantes.

A partir de estos elementos comunes a la gran mayoría de los artículos, me atrevo a concluir que efectivamente el medio de prensa responde a una intención de guiar y controlar la lectura de las obras recién mencionadas. Me parece que el análisis es capaz de demostrar las ideas planteadas en el marco teórico, es decir, que existe una línea editorial en los artículos de crítica literaria de prensa escrita en *El Mercurio* que responden al acto de establecer y manipular el proceso de lectura de ciertas obras literarias potencialmente peligrosas o contrarias al sistema capitalista imperante. En este sentido, esta investigación responde a la necesidad de establecer un patrón de comportamiento y construir un modelo teórico que permita realizar un análisis que explique y ejemplifique en términos prácticos la forma en que se puede intervenir en el modo en que los lectores leen, estableciendo el control ya no solo en la conformación del canon literario, sino que también en el modo en que ese canon es concretado en el acto de lectura.

No hay duda de que este trabajo es una primera aproximación al fenómeno y que es perfectible en muchos puntos, sin embargo me parece interesante destacar que la base de este marco teórico puede ser funcional para una gran variedad de textos de medios de comunicación masivos, y que, profundizando la investigación según la necesidad de cada caso de análisis, podría llegar a ser de algún aporte a la comprensión de la influencia que tienen los medios masivos de comunicación en el acto de lectura y comprensión del mundo de sus lectores.

Bibliografía

- Adorno, Theodor-Horkheimer, Max. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid-España: Akal, 2007.
- Agamben, Giorgio. *Glosas marginales sobre la sociedad del espectáculo*. Ensayos críticos de teoría política. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009. 153-178.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 2008.
- Bellah, Robert Neelly. *Imagining Japan: The Japanese Tradition and Its Modern*. California: University of California Press, 2003.
- Bobbio, Norberto. *Diccionario de política*. México D.F: Siglo XXI Editores. 2005.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Wisconsin: Gedisa, 1992.
- Collingwood, R.G. *Historia, Metafísica y Política. Ensayos e Interpretaciones*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Santiago: Ediciones Naufragio, 1995.
- Debord, Guy. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Madrid: Anagrama, 2003.
- Dunn Charles J. *Everyday Life in Traditional Japan*. Kanagawa, Japón: Tuttle Shokai Inc, 2008.
- Eagleton, Terry. *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Editorial. "Revista publica cartas de Yukio Mishima." El Mercurio 22 de Diciembre de 2002: <http://diario.elmercurio.com/>. El Mercurio S.A.P. 20 de Marzo de 2016. <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={06c91714-9f9a-485f-8354-fe189c92fd20}>.
- Falero, Alfonso. *El pensamiento filosófico japonés (modernidad)*. Historia Universal del pensamiento filosófico. Biskaia, España: Liber Distribuciones Educativas, 2007. 125-155.

- Falero, Alfonso. *Política y cultura en la historia del Japón*. Revista de Estudios Políticos (Nueva Época) Julio-Septiembre 2000: 303-315.
- Fish, Stanley. *¿Hay un texto en esta clase?* <http://documents.mx>. 2012. documents.mx. 15 de Junio de 2016 <http://documents.mx/documents/stanley-fish-hay-un-texto-en-esta-clase.html>.
- Fukuyama, Francis. *El fin de la historia y el último hombre*. Madrid: Planeta, 1992.
- Furubayashi Takashi-Kobayashi Hideo-Mishima Yukio. *Últimas palabras de Yukio Mishima*. Madrid: Alianza Editorial, 2015.
- Graham, Angus. *El dao en disputa*. D.F México: Fondo de cultura económica, 2012.
- Gomis, Lorenzo. *Teoría del periodismo: Cómo se forma el presente*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Gowen, Herbert H. *Historia del Japón desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago: Ediciones Arcilla, 1943
- Griffin, Robert. *Mishima*. "<http://www.robertsgriffin.com>. 2014. [robertsgriffin.com](http://www.robertsgriffin.com). 24 de Septiembre de 2017 <http://www.robertsgriffin.com/Mishima.pdf>.
- Guerrero, Pedro Pablo. "Los hombres según los gatos." El Mercurio 20 de Marzo de 2011: <http://diario.elmercurio.com/>. El Mercurio S.A.P. 15 de Marzo de 2016 <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={f99e190a-8da0-4d94-a9dc-3b6c84ce89ab}>.
- Guerrero, Pedro Pablo. "Kawabata y Mishima la correspondencia de una amistad." El Mercurio 23 de Noviembre de 2014: <http://diario.elmercurio.com>. El Mercurio S.A.P. 24 de Marzo de 2016 <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={60e8d609-63b3-4697-95ff-69d0bf77c883}>.
- Guerrero, Pedro Pablo. "Mishima: El camino de la pluma y la espada." El Mercurio 3 de Enero de 2016: <http://diario.elmercurio.com>. El Mercurio S.A.P. 25

de Marzo de 2016 <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={4db47f1f-7e5a-4751-9332-7df4d2cd7f64}>.

- Hitomi Toyohara. *La picaresca y el pensamiento de la época Edo en Botchan, de Natsume Soseki*. <http://docplayer.es/>. 2016. docplayer. 27 de Julio de 2016 <http://docplayer.es/20528573-La-picaresca-y-el-pensamiento-de-la-epoca-de-edo-en-botchan-de-soseki-natsume-hitomi-toyohara-toyo-hito-hotmail-co-jp.html>.

-Ibáñez, Andrés. *Introducción: Desdichas de un niño Mimado*. Botchan. Madrid: Impedimenta, 2008. 9-15

- Ienaga Saburo. *Japanese Art: A Cultural Appreciation*. Universidad de Michigan: Weatherhill, 1979

-Iturra, Carlos. "Relatos/ La perla y otros cuentos/ Yukio Mishima." El Mercurio 24 de Diciembre de 2004: <http://diario.elmercurio.com>. El Mercurio S.A.P. 23 de Marzo de 2016 <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={8d383d80-16cd-404f-80b0-78109c6544aa}>.

-Jameson, Fredrick. *Posmodernismo o la Lógica Cultural del Capitalismo Tardío*. Estados Unidos: Ediciones Paidós Ibérica, 2007.

- Jauss, Hans Robert. *La historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria*. En busca del texto. Teoría de la recepción literaria. Ciudad de México: UNAM, 1987. 137-193.

-Jofré, Manuel. *Literatura chilena actual: cinco estudios : (narrativa, poesía, crítica, ensayo y testimonio)*. Santiago: Universidad Católica Blas Cañas, 1995.

-Kawabata, Yasunari/ Mishima, Yukio. *Correspondencia (1945-1970)*. Buenos Aires: Emecé. 2003

-Keene, Donald. *La literatura Japonesa*. D.F México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

-Kojin, Karatani. *Origins of Modern Japanese Literature*. Durham EEUU: Duke University Press, 1998.

-Marius B. Jansen. *The Making of Modern Japan*. Cambridge, Mass., United States: HARVARD UNIVERSITY PRESS, 2002

- Mayorga Rojel, Alberto Javier, Nitrihual Valdebenito, Luis. *La crítica literaria en los orígenes del periodismo*. Convergencia 17 2010/12: 175-198.
- Michitoshi, Takabatake/ Knauth, Lothar/ Tanaka, Michiko. *Política y pensamiento político en Japón*. D.F México: El colegio de México, 1987
- Miller, J., Scott: *Adaptations of Western literature in Meiji*, New York, 2003
- Mishima, Yukio. *Lecciones espirituales para los jóvenes Samurai*. Madrid: Palmyra, La esfera de los libros. 2006
- Mishima, Yukio. *Música*. Alianza Editorial: Grupo Anaya Comercial, 2012.
- Mishima, Yukio. *La perla y otros cuentos*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.
- Morales, Leónidas. *La escritura de al lado*. Santiago: Cuarto Propio , 2001.
- Nitrihual Luis. *La crítica literaria de la Revista de Libros del diario chileno El Mercurio, entre los años 2002-2004*. Revista Palabra Clave 2007: 135-145.
- Pidgeot, Jacqueline. *El Japón y sus épocas literarias*. D.F México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Pinto, Rodrigo. "Botchan." El Mercurio7 de Marzo de 2009: <http://diario.elmercurio.com/>. El Mercurio S.A.P. 15 de Marzo de 2016 <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={c6051797-a53b-4259-80c8-61acdad459fe}>.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *De la Estética de la Recepción a una estética de la participación*. Ciudad de México: UNAM, 2005.
- Santa María, Luisa- Casals, Carro. *La opinión periodística. Argumentos y géneros para la persuasión*. Madrid: Fragua, 2000.
- Soseki, Natsume. *Introducción: Sato, Amalia. El discurso de Natsume Soseki, "civilización del Japón contemporáneo" de 1912 y sus advertencias sobre la modernización del Japón*. Estudios de Asia y África Volumen 29-2 Septiembre-Diciembre 1994: 469-502.
- Soseki, Natsume. *Theory of Literature and Other Critical Writings*. Folkestone, UK: Global Oriental, 2000.

- Soseki, Natsume. *Botchan*. Madrid: Impedimenta, 2008
- Soseki, Natsume. *Soy un gato*. Madrid: Impedimenta, 2012. Palgrave, 2001.
- Starr, Roy. *Deadly Dialectics: Sex, Violence and Nihilism in the World of Yukio Mishima*. Honolulu, Hi, EEUU: University of Hawai'i Press, 1994.
- Takahachi, Kohachiro. *Del feudalismo al capitalismo. Problemas de la transición*. Barcelona: Crítica. 1986.
- Tsurumi, Shunsuke. *Ideología y literatura en el Japón*. D.F México: El Colegio de México, 1980.
- Vargas Saavedra, Luís. "La música del amor." *El Mercurio*. 4 de Septiembre de 1999: <http://diario.elmercurio.com>. El Mercurio S.A.P. 23 de Marzo de 2016 <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={f12f1954-85d6-49f4-b987-b3ee5134e9a3}>.