

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
SEDE CALI**

FACULTAD DE HUMANIDADES

ESCUELA DE ESTUDIOS LITERARIOS

LICENCIATURA EN LITERATURA



**LA COLONIZACIÓN OCCIDENTAL DE JAPÓN EN EL SIGLO XX: UNA MIRADA
A LOS PROCESOS DE OCCIDENTALIZACIÓN EN LA LITERATURA JAPONESA.**

**Daniel Mauricio González Lalinde
Código 201823380**

**Trabajo de Grado para optar por el título de Licenciado en Literatura
Orientado por Daniel Felipe Zapata Villa**

Profesor Escuela de Estudios Literarios

Santiago de Cali, 2024

“Simplemente afirmo que desde la era Meiji, y debido al carácter peculiar de la sociedad japonesa, los jóvenes se han visto obligados a esforzarse denodadamente. Aunque todos sus esfuerzos no han sido suficientes para derribar los muros entre los cuales los ha encerrado la sociedad”

-Yukio Mishima

Índice

1.	Resumen	4
2.	Agradecimientos	6
	Introducción	7
3.	Japón sin fronteras: Encuentro con Occidente.	11
3.1.	Restauración Meiji	13
3.2.	Japón entre guerras	14
3.3.	Occidentalización y orientalismo	16
4.	La generación occidental: Haruo Sato	22
4.1.	<i>La casa del perro español</i> y <i>Una hermosa ciudad</i> : Escribir Occidente en Japón	25
4.2.	Crítica y <i>Crónica de Nonchalant</i>	36
5.	A las orillas del mundo: Yasunari Kawabata	43
5.1.	Enfrentarse a una nueva nación	46
5.2.	Japón y lo bello: Escribir Japón para Occidente.	49
6.	Kamikaze: Yukio Mishima	63
6.1.	<i>El pabellón de oro</i> : Escribir a Japón derrotado	68
6.2.	Bushido: Buscar la esencia de Japón	77
7.	Conclusiones	82
8.	Referencias	85

1. Resumen

Este trabajo analiza los procesos de occidentalización de Japón durante el siglo XX, los cuales incluyen la transformación e hibridación de su cultura con las corrientes artísticas, tecnológicas, literarias y políticas de la época de las naciones occidentales, en particular de Europa y Estados Unidos. Para ello, se hace un análisis de obras tres autores japoneses correspondientes a momentos históricos distintos durante el siglo XX, poniéndoles en contraste con otros autores tanto japoneses como occidentales, lo que permite descubrir una evolución progresiva de la occidentalización japonesa manifestada en obras literarias construidas desde puntos de vista políticos, culturales y sociales que tomaban a occidente y su influencia sobre Japón como un tópico que debía abordarse y enfrentarse. Los autores que conforman el corpus son Haruo Sato, Yasunari Kawabata y Yukio Mishima, con los cuales se logra evidenciar un proceso accidentado y separado en etapas fácilmente diferenciables.

Palabras clave

Occidentalización, Japón, literatura japonesa, americanización, Kawabata, Mishima, Sato

Abstract

This paper analyzes the westernization process of XX century Japan, which includes the transformations and hybridization of its culture with the artistic, tecnologic, literacy and politics currents of the moment that came from western nations, specially from Europe and the United States. To achieve this, this paper studies three japanese authors and focuses on one of its works for each one that corresponds to different historical moments throughout the XX century. They works are put in contrast with other authors, both japanese as western, which allows to discover a progressive evolution of the japaneses westernization that manifests in literary works written from politics, cultural and social points of view that took the West and its influence over Japan as a worrying topic that must have been faced. The authors that conform the corpus are Haruo Sato, Yasunari Kawabata and Yukio Mishima, all three which make evident an accidented westernization process that has multiple and differentiated stages

Keywords

Westernization, Japan, japanese literature, americanization , Kawabata, Mishima, Sato

2. Agradecimientos

Expreso mi profundo agradecimiento a los profesores que, con su dedicación, dejaron una huella profunda en mi formación: Alejandro José López, Ángela Rengifo, Edgar Collazos, Óscar Osorio y Hernando Urriago

A mis compañeros, en especial a Dayanna Arroyo , Tatiana Molina, Luisa Fernanda Rosales, Isabel Gómez y Wilmar Rivera, quienes con su amor y empatía hicieron posible superar todos los obstáculos, y hoy son más que amigos.

A mi familia, por su apoyo incondicional durante toda la carrera.

Al profesor Daniel Felipe Zapata, por su confianza, compromiso y apoyo total durante el desarrollo de este proyecto.

3. Introducción

Hablar del mundo occidental en el que vivimos en el siglo XXI es, necesariamente, hablar de un mundo transformado por Japón. Es casi innecesario nombrar las innovaciones de talla mundial que son producto de este país y que hoy hacen parte de la cotidianidad occidental. Empresas japonesas como Toyota, Honda, Mazda y Mitsubishi han revolucionado la industria automovilística, así como Sony y Nintendo lo han hecho en la industria de electrónica y de entretenimiento. Japón ha triunfado en exportar hacia el resto del mundo fragmentos de su cultura como el anime, el idioma, la pintura, la arquitectura y la música, estableciendo una clara estética japonesa que ha sido acogida a lo largo de América y Europa.

Sin embargo, la fascinación occidental por la cultura de Japón se ha quedado relegada a las artes visuales y audiovisuales. En Occidente, la indagación de la literatura asiática, y en particular la japonesa, es absolutamente de nicho. Es relativamente fácil encontrar a alguien que haya visto anime, escuchando música japonesa o conozca expresiones básicas japonesas, pero es más difícil encontrar quien haya leído o conozca autores japoneses más allá de ciertos académicos de la literatura. La literatura japonesa no hace parte de los conocimientos de cultura general que Occidente tiene sobre Japón.

A esto hay que añadirle que la sociedad occidental *cre*e tener conocimientos sobre el país nipón. Esto debido a la constante representación estereotipada y a veces reduccionista de la cultura japonesa en las piezas culturales producidas en Occidente. Este país milenario ofrece, en su historia, cultura y arte, mucho más que samuráis, ninjas, mafia y artes marciales. Esto no quiere decir que tales elementos no están insertos en la historia japonesa, sino que no constituyen la totalidad de la identidad cultural de esta nación y que existen tópicos literarios y visiones estéticas y filosóficas mucho más profundas que nos hablan de la condición

humana. Deshacerse del exotismo en la mirada indagadora permitirá descubrir los tesoros que la tierra del sol naciente guarda para la humanidad.

Hace algún tiempo se proyectó en los cines una película, El silencio de un hombre (en la versión francesa, Samurái) interpretada por Alain Delon; fue entonces cuando comprendí, no sin cierto fastidio, hasta que punto los japoneses hemos sido idealizados por los occidentales a causa de esta palabra. En Japón, creemos ilusamente que la cultura japonesa es conocida a la perfección en Europa y en América, y en cambio, en la mente de los occidentales el hombre japonés se identifica casi siempre con el samurái.

Si bien algunas de mis novelas se han publicado en el extranjero, siempre he tenido la impresión de que los occidentales se limitaban a acariciarme la cabeza como se hace con los niños, pensando con cierto estupor <<¡Pero mira! ¡Para pertenecer a un pueblo oriental tan remoto escribe cosas bastante interesantes!>> Jamás he tenido la impresión de haberlos conquistado realmente.

[...]

Entonces comprendí que lo que impresiona a los occidentales no es nuestra literatura sino nuestras espadas. Para los japoneses el samurai es la imagen de un antepasado. Para los occidentales es la figura de un noble salvaje. Y debemos sentirnos orgullosos de ser unos salvajes. (Mishima, 2006, pp. 81-82)

Si bien el trabajo de medio siglo del académico y profesor Donald Keene ha facilitado a Occidente una entrada guiada a la literatura japonesa de diversos géneros y épocas, es importante darle un lugar en el canon de la literatura universal. Continuar desconociendo su importancia es dejar en el olvido una fructífera tradición literaria que, al igual que otras

literaturas asiáticas y africanas, han sido relegadas y, por ello, desconocido la pertenencia de estas culturas a la tradición de la humanidad.

En la literatura japonesa existen varios puntos de interés. Por un lado, las formas de la lírica japonesa como el haiku (俳句), el tanka o waka y el renga, que sí gozan de popularidad en Occidente. Por otro lado, la tradición mitológica y sobrenatural, o los relatos del feudalismo japonés que dan cuenta de una intrincada y problemática sociedad dividida en clases - época a la cual pertenecen los samuráis. Sin embargo, tal vez el mayor punto de interés es la propia interacción de Japón con Occidente tras el suceso histórico de la restauración Meiji, a partir del cual la literatura japonesa alcanzó sus mayores números en producción literaria.

It may come as a surprise to some readers that this volume, devoted to the Japanese literature of the last eighty or so years, should be as long as my Anthology of Japanese Literature, which covers more than a thousand years. The disproportion is largely to be explained in terms of the amount of literature which has poured from the printing presses in recent times. All the literature which survives from, say, the thirteenth century can be hardly compared in bulk with what any single year now produces. But it is not only by mere numbers that modern Japanese literature earns the right to be heard; its quality is remarkably high, and compares with that written anywhere in the world. (Keene, 1960, p. 9)¹

Tal momento histórico en Japón derivó no sólo un mayor número de producciones literarias, sino obras con nuevas problemáticas que establecieron un diálogo continuo con Occidente, con diferentes posturas políticas e innovaciones técnicas narrativas. Lo cierto es

¹ “Puede parecer sorprendente para algunos lectores que este volumen, dedicado a la literatura japonesa de los últimos ochenta años, sea tan extenso como mi Anthology of Japanese Literature, la cual cubre mas de mil años. La desproporción es en gran parte debido a la cantidad de literatura que ha salido de las imprentas en los últimos tiempos. Toda la literatura que sobrevive de, por ejemplo, el siglo trece, es a duras penas comparable con el volumen de lo que se produce ahora anualmente. Pero no es solo debido al volumen que la literatura japonesa moderna se gana el derecho de ser escuchada; su calidad es notablemente alta, y se compara con lo que se escribe en cualquier parte del mundo.” Traducción propia,

que el encuentro con las culturas occidentales dio acceso a los escritores a una tradición escrita que antes desconocían, pero también los expuso a la modernización tecnológica y científica de su país, a rápidos cambios en los modelos políticos del país, a la expansión colonialista propia y a discursos de dominación occidental. El conjunto de estas situaciones por las que atravesó Japón en el siglo XX generaron un panorama fértil para la creación literaria, en muchos casos con tintes políticos respecto a la interacción con Occidente.

Esta investigación está interesada en indagar las interacciones de la literatura japonesa del siglo XX - tiempo en el que las relaciones con Europa y América ya estaban constituidas - con Occidente, en particular, con el fenómeno sociológico de la occidentalización que acaeció sobre Japón. Para ello, se estudiarán tres autores japoneses del siglo XX - Haruo Sato, Yasunari Kawabata y Yukio Mishima - que permitirán rastrear este proceso a lo largo del siglo y las repercusiones que significaron para la literatura del momento. Esto es especialmente interesante porque no existió una relación homogénea entre Occidente y Japón, sino que incluye posturas diferentes frente a América y Europa, procesos de transformación política, tecnológica y económica, y por supuesto, los enfrentamientos y consecuencias de las dos guerras mundiales.

Japón sin fronteras: Encuentro con Occidente.

Whatever happens in the country, whatever warfare harasses our land, we will never relinquish our hold on Western learning. As long as this school of ours stands, Japan remains a civilized nation of the world.²

-Yukichi Fukuzawa

Para iniciar esta investigación sobre la interacción de Occidente con Japón, y en particular su literatura, es necesario entender el contexto sociopolítico e histórico de la nación. Si bien cada apartado dedicado a los autores resaltarán las particularidades del momento en que los autores vivieron y produjeron sus obras, es importante mencionar los sucesos que ocurrieron en el siglo XIX y que llevaron a Japón a la coyuntura en la que se encontraba en el siglo XX, enfrentándose y aprendiendo de Occidente. Esto permitirá entender por qué las relaciones de Japón con Occidente se retrasaron hasta el siglo XIX y XX, el carácter conflictivo y bélico de tales interacciones y el motivo de su inevitable representación en la literatura nipona del siglo XX.

Desde el siglo XII, Japón adoptó una forma de gobierno militar llamada Shogunato. En ella, aunque existía la figura del emperador, el poder recaía sobre el Shogun, una especie de máximo general del ejército japonés. Aunque los shogunatos establecieron diferentes organismos administrativos, el Shogun tenía autoridad total sobre los asuntos internos y externos de la nación. Los shogunatos eran heredados a los miembros del clan, sin embargo, se generaron conflictos entre clanes para tomar el poder, por lo que un shogunato era

² “Pase lo que pase en el país, sea cual sea la guerra que asole nuestras tierras, nunca renunciaremos al aprendizaje occidental. Mientras nuestra escuela perdure, Japón se mantendrá como una nación civilizada del mundo”. Traducción propia,

derrocado para ser sustituido por otro clan. En total, existieron tres shogunatos entre 1192 y 1886.

Durante el Shogunato Tokugawa, el último de ellos, el Shogun Iemitsu Tokugawa instituyó la política del Sakoku en 1639, una medida que buscaba aislar a Japón del exterior. Tras los esfuerzos del Shogunato Tokugawa de calmar los enfrentamientos bélicos entre clanes y reunificar a Japón, percibían a los misioneros católicos provenientes de España y Portugal como una amenaza cultural y militar, pues ambos países europeos eran potencias militares con colonias en Asia. Por ello se instituyó el Sakoku, que si bien no prohibió totalmente el comercio con el exterior, sí estaba estrictamente controlado por el shogunato. Así mismo, estaba prohibida con pena de muerte la entrada o salida del país. Tras la institución del Sakoku, solo se mantuvo relaciones comerciales con los actuales países de China, Corea y Países Bajos, pero estas estaban limitadas a realizarse en remotas islas de acceso controlado.

Tal clausura del país nipón perduró, en efecto, hasta 1853, cuando la imponente flota estadounidense, liderada por el comodoro Matthew Perry, se presentó en Tokio, con una carta del presidente estadounidense dirigida al Shogun, exigiendo la apertura de las relaciones comerciales libres entre ambos países.

La flota de Perry era, en efecto, una declaración militar. El gran tamaño y avance tecnológico de la flota dejó perplejos a los japoneses, que tras más de seiscientos años de cierre hermético donde su único importe científico venía de los neerlandeses, no estaban cerca de tal poderío naval y les preocupaba un posible desenlace bélico. A esto se le sumaban los avances del imperialismo británico a través de Asia y que se acercaba a las tierras niponas. Ante tales amenazas, el Sakoku era insostenible. En 1854, el shogunato se vio obligado a dar una respuesta afirmativa a Perry, lo que dio fin al aislamiento. Sin embargo, no

sería hasta 1868, con la restauración Meiji, que Japón permitiría a sus habitantes salir del país y abriría sus fronteras al resto del mundo.

Restauración Meiji

Tras el contacto con la flota de Perry, también conocida como “la llegada de los barcos negros”, se hizo notoria la situación militar frágil de Japón. Esto llevó a que distintos clanes de clase aristócrata vieran necesaria la abolición del Shogunato, y buscaron en el emperador una figura que pudiera retomar el poder y llevar a la nación a un mejor estado. Si bien no todas los grandes clanes estuvieron de acuerdo, es importante resaltar que esta revolución fue liderada por aristócratas, por lo que no hubo un gran cambio en la estructura de clases, sino un cambio en la forma de gobierno y la figura de poder. Esto generó un enfrentamiento entre dos bandos que se enfrentaron en la Guerra Boshin y que culminó con la rendición del Shogunato, tras la que el emperador Meiji Tenno tomó el poder y se declaró el inicio de la era Meiji, que estaría caracterizada por hacer “culto a las reglas”.

El nuevo gobierno del emperador trajo consigo una gran cantidad de cambios políticos y administrativos que intentaban acercarse a una democracia con enfoque capitalista, sin duda influenciados por la reciente apertura comercial. Las tierras, antes propiedad de los grandes clanes, fueron entregadas al emperador, quien a su vez asignó a estos clanes el cargo de gobernadores. El sistema de castas fue simplificado, poniendo en igualdad a los campesinos, comerciantes y artesanos, pero manteniendo la distancia entre nobleza y clase común.

De este cambio en el sistema de castas salieron particularmente afectados los samuráis, quienes perdieron todo beneficio. El emperador instauró un ejército y un cuerpo de policía nacional, lo que dejó a los samuráis, que hasta entonces estaban al servicio de los

clanes, sin propósito alguno. Esto generó gran resentimiento y una revuelta militar, que terminaría con el emperador derrotando y disolviendo completamente la clase samurái.

A los cambios de la Restauración Meiji se le sumaron un gran crecimiento industrial y económico, reformas militares, agrarias, religiosas y educativas que empezaron a formar un país en mejor estado que durante el Shogunato, logrando grandes avances y convirtiendo a Japón en una potencia en tan pronto como cuatro décadas.

Estos avances agigantados son imposibles de entender sin asumir la influencia occidental en casi todos los ámbitos. En cuanto a enriquecimiento cultural y científico, fueron importantes las importaciones europeas, que ayudaron a constituir un crecimiento intelectual

Debido a esto, las primeras traducciones de idiomas europeos al japonés estuvieron relacionadas principalmente a textos políticos, económicos y de moral, a través de los cuales Japón pretendía hacer lo mismo que había hecho con sus anteriores influencias: tomar únicamente aquello que fuera útil a sus prácticas de vida. No obstante, la influencia occidental europea fue mayor y estos esfuerzos por preservar intacto el pensamiento tradicional fueron inútiles. (Paéz Áviles, 2018, p. 25)

Japón entre guerras

El rápido crecimiento militar de Japón, al igual que su comprensión del resto de potencias en el siglo XIX, le llevaron a emular el colonialismo que lideraban los países europeos. Esto inició con la primera guerra sino-japonesa, un enfrentamiento entre China y Japón en 1894 y 1895, que finalizó con la victoria de Japón y le permitió anexar a Taiwan y Corea como colonias, aunque esta última solo se consolidó cuando Japón salió vencedor en la Guerra ruso-japonesa.

La victoria sobre el imperio Ruso, una nación caucásica, generó gran prestigio y posicionó a Japón como una verdadera potencia en el sudeste asiático. Aunque le dejó mal

parado económicamente tras los gastos del conflicto bélico, el éxito sucesivo de las campañas militares japonesas afianzaron la confianza del país nipón y le motivaron a involucrarse en la Primera Guerra mundial, donde resultó ser un aliado valioso para los británicos, pues se prestó para interrumpir las operaciones de Alemania en el pacífico y en China. Como resultado de esta guerra, Japón continuó creciendo como potencia asiática, pues se adueñó de los territorios que el imperio Ruso y Alemania habían reclamado sobre China. Sin embargo, a pesar de su colaboración con los Aliados, Japón fue excluido del Tratado de Versalles y se rechazó la cláusula que proponía una apuesta hacia la igualdad racial. A esto se le sumó la formación de la Sociedad de Naciones como herramienta para perpetuar el poder colonial de Estados Unidos y Reino Unido, lo que creó un distanciamiento de Japón con estas naciones.

La tensión contra estas potencias llevó a la tierra del sol naciente a buscar apoyo internacional con otras naciones con intereses similares de oponerse al poderío occidental. En 1940, Alemania, Italia y Japón firmaron una alianza que los involucraría en la Segunda Guerra Mundial. La ubicación de Japón generó una participación aislada en la guerra en la que, en práctica, se enfrentó uno a uno con Estados Unidos, mientras sus aliados se enfrentaban en Europa.

El enfrentamiento con Estados Unidos inició con el conocido ataque a la base militar de Pearl Harbor en 1941 por parte de los nipones, y fue seguido por una gran serie de victorias japonesas, asegurando territorios como Hong Kong, Malasia, Filipinas y Singapur. Sin embargo, Estados Unidos no tardó en recuperarse y acumular victorias para sí. Para 1944, Japón ya estaba siendo sofocado por el poder militar americano, que había iniciado bombardeos sobre las ciudades japonesas. La presión bélica sobre Japón llegó a su punto álgido tras los ataques con bombas nucleares sobre las ciudades de Hiroshima y Nagasaki en agosto de 1945, lo que obligó a Japón a declarar su rendición, agravados por la amenaza de una invasión soviética.

La rendición de Japón tuvo como consecuencia la ocupación americana. Las condiciones que los estadounidenses establecieron para aceptar la derrota de Japón transformaron al país transversalmente. Japón fue desmilitarizado y desarmado, impidiendo que continuara siendo una potencia militar. Los territorios coloniales de Japón fueron repartidos entre la URSS, China y Estados Unidos. La nación japonesa se vio forzada a transicionar a un gobierno parlamentario y a adoptar una constitución impulsada por los norteamericanos, y, tal vez el cambio más impactante para la cultura japonesa, el emperador Hirohito fue obligado a reconocer su carácter humano y negar la descendencia divina, al igual que fue despojado de cualquier poder político y convertido en solo un símbolo. Las condiciones económicas de Japón durante la ocupación eran deplorables y la población fue afectada por la hambruna al igual que por la opresión, censura y violaciones sexuales por parte de las fuerzas de ocupación.

Si bien la ocupación americana perduraría oficialmente solo seis años, hasta 1951, las transformaciones en la nación eran irreversibles. Japón, que desde la restauración Meiji estaba tomando todo lo que encontraba valioso de la cultura, ciencia y tecnología occidental, en particular de Europa, ahora se encontraba, voluntaria o involuntariamente, bajo una completa influencia americana.

Occidentalización y orientalismo

Las transformaciones que sufrió Japón, y en general cualquier nación que atraviesa un periodo de colonialismo, a raíz de su contacto con naciones occidentales, es conocido como occidentalización. Dicho proceso puede iniciar de manera voluntaria, en un intento de modernización, o de manera involuntaria por una compleja dinámica de poderes e intereses en las naciones colonizadas.

La occidentalización se manifiesta de manera transversal en la mayoría de los aspectos de una nación que se embarca en este proceso. Si bien cada proceso es único y

atiende a variables culturales, cronológicas, geográficas y religiosas, es común que se dé lugar a un crecimiento exponencial en la economía, los avances tecnológicos y científicos y una renovación en la producción de piezas culturales como música, arte, teatro y literatura.

Sin embargo, esto no significa que la nación que está siendo occidentalizada se encontrara en un estancamiento cultural y sean las influencias occidentales las que entran en juego a darles un norte hacia lo que debe ser el arte y la cultura. Es en realidad el resultado de una nueva combinación de experiencias y acceso a una tradición cultural distinta la que permite la creación de piezas que dialogan, desde su propia cultura, con la cultura occidental. Con esto, es importante zafarse del mito de la total supremacía occidental. Es cierto que los procesos de modernización se originan de la interacción con naciones occidentales, pero es necesario entender el papel protagónico de la nación en cuestión. Las construcciones culturales, sociales y políticas que nacen a partir de estos procesos son, en todo caso, creaciones híbridas producto de esfuerzos propios en las que se toman elementos occidentales que funcionan dentro del país no occidental, pero se mantienen los rasgos elementales de su cultura. Así lo referencia Jon Thares Davidann en *The limits of westernization* (2019):

The well-worn arguments of American dominance, of the Japanese and Chinese as imitators of the United States, and the equally familiar notion that China and Japan are forever unchanging are still common assumptions that make the challenge of understanding the development of East Asia on its own terms a daunting enterprise.

³(Davidann, 2019, p. 2)

El caso de occidentalización de Japón es particular. El inicio de su contacto con Occidente se presentó a finales del siglo XIX con la restauración Meiji y continuaría siendo altamente influenciado por Occidente a lo largo del siglo XX. En esta modernización

³ “Los desgastados argumentos de la dominación americana, de los japoneses y chinos como imitadores de los Estados Unidos, y de la noción igualmente familiar de que China y Japón son eternamente inmutables siguen siendo asunciones comunes que dificultan más el desafío de entender el desarrollo de Asia Oriental en sus propios términos”. La traducción es mía

podemos evidenciar dos corrientes; un proceso de europeización, en la que la mayoría de sus influencias provenían de Europa y que perduró hasta el inicio de la Segunda Guerra mundial; y una segunda instancia de americanización, donde la ocupación americana fue la principal influencia.

Es claro que los procesos de occidentalización han ido acompañados de discursos que incitaron la participación activa y frecuentemente indeseada de Occidente en el desarrollo y modernización de otras naciones. En 1978, Edward Said publicó *Orientalism*, donde denunció la mirada reduccionista, colonizadora, de misticismo y dominación que Occidente sostiene sobre países orientales. Si bien su teoría se refería en un principio a las naciones árabes, africanas y de medio oriente, es fácilmente homologable con las naciones del este asiático. Said sostiene que si bien los países orientales han servido como pilares de la civilización humana, Occidente construyó el concepto de Oriente como figura del otro, lo que permitió perpetuar cadenas de dominación y colonialismo.

Unlike the Americans, the French and the British—less so the Germans, Russians, Spanish, Portuguese, Italians, and Swiss—have had a long tradition of what I shall be calling Orientalism, a way of coming to terms with the Orient that is based on the Orient's special place in European Western experience. The Orient is not only adjacent to Europe; it is also the place of Europe's greatest and richest and oldest colonies, the source of its civilizations and languages, its cultural contestant, and one of its deepest and most recurring images of the Other. In addition, the Orient has helped to define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience. Yet none of this Orient is merely imaginative. The Orient is an integral part of European material civilization and culture. Orientalism expresses and represents that part culturally and even ideologically as a mode of discourse with supporting

*institutions, vocabulary, scholarship, imagery, doctrines, even colonial bureaucracies and colonial styles.*⁴ (Said, 2003, p. 1-2)

Es cierto que el término orientalismo tiene varias definiciones, pero en el caso de lo propuesto por Said, se refiere a un conjunto de visiones y discursos en la que Occidente plasmó una idea estática y estereotipada de lo que eran los países orientales y con ello justificó posiciones políticas de dominación

*Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between "the Orient" and (most of the time) "the Occident." Thus a very large mass of writers, among whom are poets, novelists, philosophers, political theorists, economists, and imperial administrators, have accepted the basic distinction between East and West as the starting point for elaborate theories, epics, novels, social descriptions, and political accounts concerning the Orient, its people, customs, "mind," destiny, and so on*⁵. (Said, 2003, p. 2-3)

Estos discursos fueron replicados a lo largo de las colonizaciones de países africanos, árabes y asiáticos en el siglo XIX y XX. Para el caso de Japón, uno de los ejemplos de ello

⁴ “A diferencia de los americanos, los franceses y los británicos - aún un poco los alemanes, rusos, españoles, portugueses, italianos y suizos - han tenido una larga tradición de lo que llamaré Orientalismo, una forma de entender Oriente que está basada en el lugar especial que tiene en la experiencia de la Europa Occidental. Oriente no está únicamente adyacente a Europa; es también el hogar de las colonias más antiguas y ricas de Europa, la fuente de su civilización y su idioma, su adversario cultural, y una de las más recurrentes imágenes de ‘el otro’. Adicionalmente, Oriente ha ayudado a Europa (u Occidente) a definirse como su contraste en imagen, ideas, personalidad y experiencia. Y aún así, nada de este Oriente es meramente imaginativo. Oriente es una parte integral de la civilización material y de la cultura europea. El Orientalismo expresa y representa esa parte cultural e incluso ideológica a forma de discurso con instituciones, vocabulario, academia, doctrinas e incluso burocracia y estilos coloniales que apoyan este discurso”. Traducción propia,

⁵ “Orientalismo es un estilo de pensamiento basado en una diferenciación ontológica y epistemológica entre ‘Oriente’ y ‘Occidente’. Debido a esto, una gran cantidad de escritores, entre los que se encuentran poetas, novelistas, filósofos, teóricos políticos, economistas y administradores imperiales, han aceptado la distinción básica entre Oriente y Occidente como el punto de partida para teorías elaboradas, novelas, descripciones sociales y posturas políticas respecto a Oriente, su gente, sus costumbres, su ‘mente’, su destino, y demás.” Traducción propia,

fue *El crisantemo y la espada* (1946) de Ruth Benedict, que estableció de Japón para el gobierno estadounidense que luego se traduciría en la ocupación americana, a la vez que jugaría un papel importante en la autopercepción japonesa. Los discursos orientalistas posicionaron a Occidente y a los países orientales como opuestos totales, y, según Said, permitieron que estos se convirtieran en mitos, en discursos. (MacKenzie, 1995, p. 8)

*This process of comparative characterization tended to lead to the polarisation of distinctions between the two cultures, to the creation of what linguists call binary opposition. The West became more western, the East more eastern, the West rational, mature and normal, the East irrational, backward, depraved.*⁶ (MacKenzie, 1995, p. 9)

A la par de los discursos orientalistas, se propagaron discursos de occidentalismo, donde, de manera inversa, se construyó la imagen de Occidente. Aunque una vertiente de este occidentalismo se concentró en hacer una campaña anti-imperialista y de rechazo a Occidente, en especial en los países árabes, como se puede evidenciar en *Occidentalism: the west in the eye of the enemies* (Buruma y Margalit, 2006), otra vertiente dominante en el este asiático perpetuó a Occidente como la civilización objetivo a la que había que transicionar.

In the narratives of the Asian intellectuals, the West – an idealistic category with almost no significance to intellectuals of the West – is already there. Historically speaking, this idealistic category functions as the medium that pushes Asians into forming self-recognition. (Sun Ge, 2000, como se citó en Bonnett, 2004, p. 2)

En Japón, esta corriente de pensamiento se manifestó principalmente tras la restauración Meiji, pero prontamente sería puesto en hiatus durante la supremacía militar y colonialista de Japón en las primeras cuatro décadas del siglo XX, hasta que la ocupación

⁶ “El proceso de caracterización comparativa tendió a llevar a la polarización de las distinciones entre dos culturas, a la creación de lo que los lingüistas llaman oposición binaria. Occidente se volvió más occidental; Oriente, más oriental, Occidente más racional, maduro y normal, Oriente irracional, reverso, depravado.” Traducción propia.

americana reinstauró la visión occidentalista. Un ejemplo de ello se presentó con el político japonés Yukichi Fukuzawa, quien fue uno de los primeros japoneses en estudiar a Occidente. Fukuzawa planteó reiteradamente, en su obra *An Outline of a Theory of Civilisation* (1875), la necesidad de transformar Japón, adoptando elementos occidentales, construyendo una nación basada en la meritocracia y no en linaje, y sacrificando lo que hubiera que sacrificar de la cultura japonesa con el fin de lograr la modernización de la que Occidente hacía alarde.

*In An Outline of a Theory of Civilisation Fukuzawa identifies the West with civilisation and suggests that Japan must reinvent itself as Western for the sake of its own future. His message was uncompromising: merely copying the exterior or superficial aspects of Western civilisation was not enough*⁷. (Bonnet, 2004, p. 67)

Este discurso evolucionaría con el desarrollo de Japón en el siglo XIX, proclamando la superioridad de Japón sobre otras naciones asiáticas y la necesidad de tomar el papel de líder dentro de la región, de la misma forma que Occidente lo hacía.

La occidentalización japonesa y los discursos que la acompañaron produjeron diversas respuestas. Tanto la europeización como la americanización tuvieron partidarios y detractores por los cambios profundos que representaban para la sociedad japonesa, como los cambios de estructura social, el acercamiento al capitalismo, y por supuesto un nuevo gran insumo de ciencia, tecnología, arte y literatura. Una vez entendida esta dinámica de poderes entre Occidente y Japón durante el siglo XIX y XX, es posible centrarse en el análisis de la influencia de Occidente en las obras literarias de Japón y su reacción a la occidentalización, ya sea a favor, en contra o híbrida, en un contexto de complejas interacciones con Occidente.

⁷ “En *An Outline of a Theory of Civilization*, Fukuzawa empareja a Occidente con el concepto de civilización y sugiere que Japón debe reinventarse a sí misma como occidental por el bienestar de su propio futuro. Su mensaje fue intransigente: copiar meramente el exterior o los aspectos superficiales de la civilización Occidental no era suficiente”
Traducción propia.

La generación Occidental: Haruo Sato

*Pasado el luto,
¡Cuántos mares traen niebla
a cuantos mundos!*
-Ryunosuke Akutagawa

La aparición de Haruo Sato (1892 - 1964) en esta investigación puede parecer sorprendente, en especial para aquellos medianamente conocedores de la literatura japonesa, que notarán la falta de autores de más renombre, puesto que Sato es un escritor escasamente conocido fuera de Japón.

Sato logró forjar su nombre entre las décadas de los veinte y treinta en el panorama literario japonés. Sin embargo, es poco mencionado. No es frecuente encontrarle en antologías de literatura japonesa, la crítica literaria que le ha estudiado es escasa y su obra ha sido poco editada y exportada, siendo publicada en español por primera vez en 2018.

La ausencia de Sato en el canon se puede relacionar con una variedad de factores: el primero de ellos es la competencia de la época. Las obras más relevantes de Haruo Sato surgieron durante la era Taisho (1912 - 1926), en la que el panorama literario japonés estaba lleno de grandes autores, cada uno de los cuales destacó con las novedades de sus obras. Muchos de ellos lograron consolidarse en el canon literario, el cual puede resumirse en la antología *Modern Japanese Literature* (1960) de Donald Keene, en la que el autor no es mencionado. Sato tuvo que luchar por su puesto contra autores considerados piedras angulares de la literatura japonesa moderna: un incipiente Kawabata y autores ya consolidados como Nagai Kafu , Tsubouchi Shōyō , Mori Ogai, Ryūnosuke Akutagawa, Riichi Yokomitsu, Natsume Sōseki y Jun'ichirō Tanizaki.

De la relación con este último autor, Tanizaki, deriva otro de los factores que podría contribuir a la negligencia del canon para con Sato: el drama matrimonial entre ambos autores que generó una ruptura en el panorama literario.

Por aquel entonces sucedió el accidente más famoso de la vida del autor. Sato se convirtió en el confidente de Tanizaki Chiyo, esposa del famoso escritor, que en aquella época se dedicaba a cortejar a su cuñada, la actriz Ishikawa Seiko, estrella de su película Amateur Club. Mientras Tanizaki perseguía a Seiko, Sato empezó a pasar más y más tiempo en la residencia de los Tanizaki en Odawara (Kanagawa), y su relación con Chiyo se estrechó hasta que la situación se hizo insostenible para todos. Pese a que ya no tenía interés alguno por su esposa, Tanizaki se negó a divorciarse de ella, hecho que precipitó la ruptura de su amistad en un escándalo público catalogado como el «caso de Odawara». Ambos autores publicarían varias obras de ficción inspiradas directamente por estos hechos, y no fue hasta 1930, cuando finalmente Tanizaki accedió a que Chiyo contrajera matrimonio con Sato.

(Haruo, 2018, p. 11)

Es importante mencionar que Tanizaki fue quien impulsó la carrera temprana de Sato y le sirvió de mentor. Al romperse la relación entre ambos, la carrera literaria de Sato, todavía incipiente, se vio afectada, mientras que Tanizaki, quien estaba mejor constituido como autor, continuó floreciendo, por lo que hoy cuenta con mayor reconocimiento.

Finalmente, el destierro de Haruo Sato del canon se debe también a sus actividades literarias durante la guerra del Pacífico y la Segunda Guerra mundial, en las que el imperialismo japonés ocupó territorios de China, Filipinas, Malasia, Birmania y Hong Kong. Durante este periodo, Sato se dedicó a realizar reportajes y poemas pro militaristas, visitando los frentes de batalla. Con la derrota del imperio japonés en el final de la Segunda Guerra mundial, Sato fue severamente juzgado, lo que lo llevó a tomarse un periodo de distancia de

la actividad pública, hasta que en sus últimos años publicó principalmente biografías y traducciones.

Pese a sus simpatías socialistas y antiimperialistas de juventud, en sus años de madurez Sato participó de lleno en la cultura oficial del Japón militarista: durante la invasión de China y la guerra del Pacífico escribió numerosos poemas propagandísticos, y viajó a varios frentes para animar a las tropas con sus versos y describir sus victorias para el público japonés. Esta colaboración activa con el régimen imperial le pasaría factura tras la debacle de 1945, y, sin duda, afectó el reconocimiento posterior de su importancia para las letras japonesas modernas.
(Haruo, 2018, pp. 9 - 10)

Aún así, lo cierto es que la figura de Haruo Sato fue trascendental para la literatura japonesa del siglo XX. Las obras de Sato se posicionaron como hitos que marcaron la literatura posterior de la era Taisho y las indagaciones literarias específicas de la época. Entre las obras destacan los cuentos que trataremos a continuación y que hacen parte de la antología *El pájaro demoníaco* (Haruo, 2018) publicada por la editorial Satori; *La casa del perro español* (1917), *Una hermosa ciudad* (1917) y *Crónica de Nonchalant* (1929), además de ensayos como *Furyu* (1924) y la novela *Den'en no yuutsu* (1919) (en inglés *Gloom in the country / The sick rose*). El papel de Sato no se limitó solamente a la ficción y la poesía, sino que fue maestro directo de muchas figuras literarias como Dazai Osamu y Yoshiyuki Junnosuke, lo que le permitió auto catalogarse como *Montei Sanzenin* (Maestro de tres mil discípulos). A su vez, Sato se desempeñó como jurado del prestigioso premio literario Akutagawa desde su primera edición en 1935.

La plaza de Sato en esta investigación es hartamente merecida. Sus obras plantean búsquedas estéticas que se replicaron en toda la era Taisho, incluyendo la innegable influencia de las piezas culturales y artísticas de Europa, la escritura fantástica como

respuesta al naturalismo y realismo predominante, y una mirada crítica a la introducción del modelo consumista en Japón. Todas estas son relevantes en cuanto a la relación de la literatura japonesa del siglo XX y las influencias europeas, y por ello, relevante para esta investigación.

La casa del perro español y Una hermosa ciudad: escribir Occidente en Japón

La casa del perro español y *Una hermosa ciudad* son cuentos originalmente publicados en 1917 por Haruo Sato. Ambos se encuentran en la antología *El pájaro demoníaco* (2018) publicada por la editorial Satori. Aquello que une ambas narraciones puede pasar desapercibido al leerlos por primera vez, y, en cambio, se hacen muy notables las diferencias; un cuento es fantástico, mientras otro es realista; uno está ubicado en la ruralidad japonesa, mientras el otro se enfrasca en la urbanidad de Tokio en el siglo XX; *Una hermosa ciudad* dobla en extensión a *La casa del perro español*, pero este último es la obra más reconocida del autor. Esta diferencia tan drástica es confusa, teniendo en cuenta que comparten el mismo año de publicación.

Lo cierto es que ambos cuentos, que parecen antónimos, permiten vislumbrar una misma fijación del autor: la cultura occidental. En el momento de publicación de los cuentos, Japón llevaba menos de 50 años abierto a Occidente, periodo insuficiente para explorar más de dos milenios de tradición cultural occidental, además de las oleadas de arte y literatura que el siglo XX proveía a la par de la occidentalización japonesa. La fascinación de los japoneses por esta tradición cultural y por nuevas obras era todavía incipiente y marca profundamente estas obras de Sato.

El primero de los cuentos, *La casa del perro español*, relata en primera persona y en tiempo presente el encuentro curioso y fantástico del protagonista, quien sale una tarde a

pasear por un escenario rural japonés con su perro para evadir el aburrimiento, y permite que Frate, el perro, ande libremente y decida el camino. Frate lo conduce por un camino que no había explorado antes y termina inmerso en un bosque, donde distingue una casa de arquitectura occidental. Al acercarse, el protagonista descubre que la casa está sola, pero que recientemente su dueño estuvo en el lugar y que dentro de la casa aguarda un perro “español”, sin entrar en mayor descripción en la raza. Se decide a explorar la casa y a esperar a su dueño para preguntarle por la curiosa ubicación y las disposiciones de la casa (por ejemplo, un lavamanos a la altura de las rodillas del que emana agua constantemente). Tras esperar un rato, se rinde y decide marcharse, no sin antes echar un vistazo por la ventana y ver al perro español transformarse en un humano, aliviado de que el protagonista se marche.

Por otro lado, *Una hermosa ciudad* toma lugar en Tokio, donde el protagonista, un pintor, relata el encuentro con Kawasaki, su antiguo amigo de la infancia quien ha vuelto de América hecho millonario. Kawasaki le propone al protagonista que trabaje para él en la creación de un barrio o pequeña ciudad que ha soñado y que deberán de planear dentro de Tokio. Motivado por la visión de Kawasaki, el protagonista empieza la planeación de esta ciudad utópica junto a un arquitecto y el mismo Kawasaki, desarrollando planos para 100 casas, las reglas que sus habitantes deberán cumplir, eligiendo el terreno adecuado y haciendo una maqueta completa de esta. Después de tres años de trabajo en la preparación de la ciudad, finalmente se descubre que Kawasaki es un fraude y que no cuenta con el dinero para financiar el proyecto, lo que deja tanto al arquitecto como al protagonista profundamente decepcionados y añorando esa hermosa ciudad que nunca pudo ser.

Si bien las obras son muy distintas, en ambas las referencias a obras literarias occidentales como *Noticias de ninguna parte* (1890), *Rip van Winkle* (1819), *Fausto* (1808) y *Decamerón* (1353), al igual que las pinturas de James McNeill Whistler y elementos como la arquitectura o características de ciertos personajes, hablan del interés vivo del autor por las

novedades que trae el mundo occidental al país nipón del siglo XX. A excepción de la obra de William Morris, que tiene una particular relevancia en *Una hermosa ciudad*, las referencias insertas por Sato no tienen ningún papel importante en el desarrollo de las narraciones. Su presencia responde únicamente al interés del autor por destacarlas, reconocerlas y presentarlas frente al público japonés que aún las desconoce, presentándose además como un hombre culto y versado en el mundo occidental.

Así mismo, Sato describe una casa occidental - opuesta a la arquitectura japonesa - y una raza de perro perteneciente a un lejano país europeo, ambos protagonistas en el relato, insertos en la mitad de un bosque japonés. Esto puede considerarse una representación del mundo occidental que ya se estaba instalando lentamente en Japón y que despierta la fascinación de los japoneses. La presencia de estos elementos no es un simple capricho de Sato, sino que responde al fenómeno de modernización nipona, todavía reciente, y a la necesidad de presentar el universo occidental a un país que espera nutrirse de él, la necesidad de escribir Occidente en Japón. Podemos notar esto también en la novela de Sato, *Gloom in the country* (1918), sobre la que J. Thomas Rimer escribe:

The next generation, Sato's own, could now begin to assume a knowledge of and sympathy for such Western text as part of their own literacy background and, increasingly, as part of their reader's as well. The style of much of the verse included in Hagiwara's collection Howling at the moon might have been impossible to compose without the example of Baudelaire; yet the poetry stems altogether from the author's own special vision. Sato's lucid yet mysterious inner world glows with a special light refracted from poems of Blake and Goethe with which the authors find a special closeness. Reading the text Gloom in the Country seventy-odd years after its composition, the effect on the reader seems virtually seamless; the author inhabits the whole world of literature, East and West alike, and finds himself drawn, first in one

*direction and then in another; more by his modern sensibility than through his cultural status as a Japanese*⁸. (Haruo, 1993, p. 2)

De manera similar, *La casa del perro español* destaca precisamente por formar una unión entre el mundo japonés con el mundo occidental moderno, como lo afirma Charles Exley en el texto *Sato Haruo and Modern Japanese Literature* (2016) perteneciente a la serie Brill's Japanese studies library, citando además a Inoue Yasushi:

*"To describe the newness of 'The House of a Spanish Dog' in a word, it was the first time that a modern, Western work had been written in Japanese; it was also the first time in Japanese literary history that the internal landscape of a modern man was described in a work of literature." Inoue's remarks amount to high praise: the work is both an excellent example of stylistic invention in Japanese and a "modern, Western work." Equating "modern" and "Western" also suggests that translated works were an important index of "newness."*⁹

(Exley, 2016, p. 19)

⁸ "La generación siguiente, la de Sato, podría ahora empezar a asumir el conocimiento y simpatía por textos occidentales como parte de su propio trasfondo literario, y también de la de sus lectores. El estilo de muchos de los versos incluidos en la colección *Howling at the moon* de Hagiwara habrían sido imposibles de componer sin el modelo de Baudelaire; aún así, la poesía florece enteramente de la visión propia del autor. El mundo interior de Sato, lúcido y misterioso, brilla con una luz especial, refractada desde los poemas de Blake y Goethe, con quien el autor encontró una particular cercanía. Los efectos sobre el lector parecen indescifrables, aún al leer *Gloom in the Country* más de setenta años después de su composición; el autor habita el mundo entero de la literatura, Oriente y Occidente por igual, y se encuentra a sí mismo atraído primero en una dirección y luego en la otra, más por su sensibilidad moderna que por su estatus cultural como japonés." Traducción propia,

⁹ " 'Para describir la novedad de *La casa del perro español* en una palabra, era la primera vez que un trabajo moderno, occidental había sido escrito en Japonés. Era también la primera vez en la historia de la literatura japonesa que el interior de un hombre moderno era descrito en un trabajo literario". Las afirmaciones de Inoue son de gran halago: el texto es tanto un ejemplo excelente de invención estilística japonesa como de un 'trabajo moderno, occidental.' Equiparando 'moderno' y 'occidental' también sugiere que las obras traducidas eran un importante indicador de novedad" Traducción propia,

Esta actitud frente a la tradición cultural occidental no es exclusiva de Sato, sino que es propia de finales del siglo XIX y principios del siglo XX en Japón, abarcando tanto la era Meiji (1868-1912) como la Taisho (1912-1926) y principios de la Showa (1926-1989). Esto es constatable tanto en la literatura producida en el momento, como en estas obras de Sato, al igual que en el incesante trabajo de autores como Mori Ogai, Nagai Kafu, Jun'ichirō Tanizaki y el mismo Sato, entre otros, de traducir obras al japonés, de forma que la literatura occidental fuera accesible para Japón. En cuanto al papel de Sato como traductor, Exley afirma:

*As a translator he helped introduce one of the leading literary voices in China, Lu Xun, to Japan and reworked classical Chinese poetry into classical Japanese. From Western literature, Satō translated such works as Pinocchio, Edgar Allan Poe mystery tales, and Sacher-Masoch's Venus in Furs. As a result of this variety of literary production, in the words of Nakamura Shin'ichirō, Satō continues to be the "author whose position in literary history is the least settled."*¹⁰ (Exley, 2016, p. 12)

Las obras de muchos de los escritores de la era Taisho (1912 - 1926) y Showa (1926 -1989) se verían influenciadas por las traducciones de estas obras occidentales que se presentaron en un Japón en proceso de modernización, creando discusiones sobre las visiones de mundo tradicionales japonesas y las nuevas posturas que llegaban de occidente. En cuanto a las influencias en la obra temprana de Haruo Sato, Pau Pitarch Fernández afirma, en su texto *Art, labor and Utopia in the early fiction and criticism of Sato Haruo* (2019), que algunas de las preocupaciones estéticas de Sato, en especial en torno a la visión del arte y de

¹⁰ "Como traductor, ayudó a introducir en Japón a una de las voces literarias líderes en China, Lu Xun, y convirtió la poesía clásica china en clásica japonesa. De la literatura occidental, Sato tradujo obras como Pinocho, cuentos de misterio de Edgar Allan Poe y Venus in Furs de Sacher-Masoch. Como resultado de esta variedad de producción literaria, en las palabras de Nakamura Shinichiro, Sato continúa siendo el autor cuya posición en la historia literaria es la menos fija." La traducción es mía

la sociedad en sus obras tempranas, provienen de su interacción con el trabajo de escritores europeos y americanos:

Through his interactions with Kafū and Chōko, Satō would soon develop a deep interest in the works of Edgar Allan Poe (1809-1849) and Oscar Wilde (1854-1900). He felt comfortable enough with Wilde's oeuvre in particular that his first piece of published criticism was a scathing review and analysis of Honma Hisao's translation of Wilde's The Picture of Dorian Gray, that appeared in Japan under the title The Debaucher (Yūtōji, Shinchōsha, 1913). Satō's early theorizations of art show a strong resonance with the preoccupations of 19th-century thinkers associated with the British Aesthetic Movement, not only the aforementioned Wilde, but also Walter Pater (1839-1894) and William Morris (1834-1896). Satō shared with these authors a concern with the limitations placed upon artistic creativity by moralism and didacticism, that is, the idea that art's worth should be evaluated by how well it transmits a particular moral or educational content.¹¹ (Pitarch Fernandez, 2019, p. 224)

A pesar de que una gran cantidad de autores japoneses de la época estaban fascinados con las producciones literarias y artísticas que llegaban por primera vez a Japón, lo cierto es que la occidentalización representaba para ellos una preocupación. La instalación de un modelo capitalista basado en los modelos occidentales presentaba una considerable ruptura

¹¹ “A través de sus interacciones con Kafu y Choko, Sato pronto desarrollaría un profundo interés en las obras de Edgar Allan Poe (1809 -1849) y de Oscar Wilde (1854 -1900). Se sentía tan cómodo con la obra de Wilde que su primera pieza de crítica literaria publicada fue una dura reseña y análisis de la traducción hecha por Honma Hisao sobre El retrato de Dorian Gray, la cual se presentó en Japón bajo el título de Debaucher. La temprana teorización de Sato del arte muestra una fuerte resonancia con las preocupaciones de los pensadores del siglo XIX asociados al British Aesthetic Movement, no solo el ya mencionado Wilde, sino también Walter Pater y William Morris. Sato compartía con estos autores la preocupación por las limitaciones puestas sobre la creatividad artística por parte del moralismo y el didactismo, refiriéndose a la idea de que el valor del arte debe ser evaluado por que tan bien transmite una moral particular o un contenido educativo.” Traducción propia,

con las tradiciones japonesas , por lo que autores como Watsuji Tetsuro, buscaron una conciliación con la modernidad occidental sin desertar de su cultura clásica japonesa. En el caso de Sato, es visible en su ensayo *Furyu* (1924), sobre el que J. Thomas Rimer afirma: “The essay, certainly as read now in the 1990s, seems driven by an intent to explore the means by which the modern Japanese can repossess their own classical culture and so maintain a sense of wholeness and balance.” (Haruo, 1993, p. 10)

Una hermosa ciudad atiende a esta dinámica de unión entre lo occidental y lo japonés, creando una utopía de arquitectura occidental en el medio de Japón, pero al mismo tiempo poniendo un alto a la cultura de consumo capitalista y a las presiones modernistas. Es por ello que la “hermosa ciudad” tiene reglas específicas que, aunque podrían parecer arbitrarias o ridículas, atienden a la preocupación de Sato por el modernismo, empezando porque los residentes de esta ciudad no tendrán que pagar por sus hogares:

-(1) La gente a la que más le guste la casa que yo construya. (2) Parejas que se hayan elegido mutuamente, continúen casados en el primer año de matrimonio y tengan hijos. (3) Gente que haya elegido como profesión el trabajo que más les guste y, en consecuencia, domine perfectamente su profesión y viva de ello. (4) Ni comerciantes, ni funcionarios, ni militares. (5) Personas que prometan no llevar a cabo transacciones monetarias dentro de la ciudad, y dispuestos a aceptar los inconvenientes que esto supone. (...). (Haruo, 2018, pp. 49 - 50)

Estas reglas propuestas por Kawasaki para los residentes de su ciudad son un intento por crear un refugio del modernismo dentro de la urbe de Tokio. La “hermosa ciudad” reivindica las libertades que la modernización restringe por las presiones económicas, busca la felicidad y la tranquilidad de sus ciudadanos, la posibilidad de vivir y disfrutar el arte, la paz y el goce estético, valores que van en contravía de lo que el modelo capitalista incipiente planteaba en el Japón del siglo XX. Así lo afirma Pitarch:

It is extremely telling, as Stephen Dodd has pointed out, how violently this program clashes with the state-sponsored ideology of modernization. The very individuals thought of as the basis of society in the official world view are banned from the "Beautiful Town," as well as their main occupation: the production and circulation of money. Instead, Kawasaki would privilege individuals who have achieved a certain level of self-realization in their professional and personal lives (through a marriage born out of their own initiative)¹². (Pitarch Fernandez, 2019, p. 227)

Y luego agrega:

Against a system that sets the "useful" as its highest value, he pits an impossible plan, completely out of touch with the market and utterly devoid of funds. The "Beautiful Town" would be then an artistic interruption in the logic of capitalism that reduces human activity to a matter of investment, benefit and re-investment.¹³

(Pitarch Fernandez, 2019, p. 228)

No es extraño entonces que, al final del cuento, la utopía planteada sea inviable y no se construya, como símbolo de la imposibilidad de oponerse a este modelo, pero aún así, la "hermosa ciudad" perdura como una idea, como un sueño de un futuro mejor en las mentes de el pintor protagonista, del arquitecto, y por supuesto, de Sato y de los lectores.

Como ya se ha mencionado, Sato no es una excepción dentro de la generación de escritores japoneses de principios del siglo XX, sino un álgido representante de las

¹² "Es extremadamente diciente, como lo ha señalado Stephen Dodd, lo violento con lo que este programa choca con la ideología de modernización impulsada por el Estado. Los individuos pensados como indispensables para las bases de una sociedad en la visión oficial del mundo están baneados de "Una hermosa ciudad", al igual que su principal ocupación: La producción y circulación de dinero. En cambio, Kawasaki da privilegio a los individuos que han alcanzado un cierto nivel de autorrealización en su vida personal y profesional (a través de un matrimonio nacido de su propia iniciativa)." Traducción propia,

¹³ "Contra un sistema que pone lo útil como el valor más alto, él crea un plan imposible, completamente fuera de lugar con el mercado y sin fondos. La "hermosa ciudad" sería entonces una interrupción artística en la lógica el capitalismo que reduce la actividad humana a ser materia de inversión, ganancias y reinversión" Traducción propia,

motivaciones estéticas y preocupaciones políticas de la era Taisho frente a la modernización occidental. Para constatar estas preocupaciones como un asunto generacional, es posible revisar la obra de Nagai Kafu, de quien Sato fue discípulo, en particular en las *Returnee stories* (1909). Kafu escribe esta obra crítica de la restauración Meiji y de la modernización después de su regreso de un viaje por Europa, a principios del siglo XX. Este encuentro con occidente de primera mano lo hace entrar en conflicto con los intentos de modernización de Japón durante la era Meiji, que para él eran un intento fallido de imitar a Europa, dejándolos en un punto muerto: no eran ni la moderna Europa ni el bello Japón de la era Edo. Para él, Japón nunca podría concebir una modernización tal como la europea, no solo por su utilitarismo y su deseo de modernizarse destruyendo su pasado, sino por el hecho de ubicarse en Oriente, por vivir en tierra oriental. Sus críticas se concentran en la arquitectura, la música y el teatro, pero considera la era Meiji no como de restauración, sino de destrucción. De esta forma, Kafu se embarca en la misión de establecer la esencia japonesa como contraposición de lo occidental, haciendo uso del esencialismo para definir lo oriental, y , por contraposición, lo occidental. Así lo explica Rachel Hutchinson en su artículo *Occidentalism and critique of Meiji: the West in the returnee stories of Nagai Kafu* (2001):

Kafu's criticism of the Meiji state is unequivocal and even vitriolic in the works of 1909–10. The Returnee Stories show the development of a critical viewpoint which begins with dissatisfaction and a hatred of superficial Westernization, but which develops into a reasoned critique based upon the contrast of Japan with the Western Other in a challenge to Japan to find its own genuine cultural heritage. Kafu's works of this period deal primarily with the problem of denying the Japanese Self in relation to the world. By defining Japan through contrast with the West, Kafu constructs a

*system in which, finally, Japan could affirm its status as 'Self' in contrast to its 'Other'*¹⁴. (Hutchinson, 2001, p. 196)

Estas preocupaciones también se hacen evidentes, aunque desde otra perspectiva, en *La casa del perro español*. La formulación de este cuento fantástico tiene una trascendencia en cuanto a la escritura ficcional frente a la modernización. Japón tiene una gran tradición mitológica y de literatura fantástica, como puede constatarse en *Cuentos y tradiciones japonesas*. 1. *El mundo sobrenatural* (1993) de Luis Caeiro. Sin embargo, en 1908 Natsume Soseki publicó *Yume jūya*, (Diez noches de sueños), una obra fantástica que inauguró la literatura fantástica moderna japonesa, entre otros elementos, por la aparición conflictiva del pasado japonés y la modernización. Esta obra daría inicio a una gran corriente de fantasía en Japón, que si bien es más evidente en el cine por su mayor comercialización y perpetuidad a lo largo del siglo , con apariciones como *Akira* (1989), también ha tenido una gran cantidad de representantes en la literatura como Tanizaki, Miyazawa Kenji, Ryunosuke Akutagawa y Hisahi Inoue, entre otros. Esta corriente fantástica postula una mirada crítica más profunda de la modernización occidental, oponiéndose a la literatura mimética dominante en Europa como única forma de escritura, a pesar de que los autores japoneses cultivaron ambos géneros. La escritura fantástica moderna japonesa, en todo caso, reivindica la posibilidad de que Japón tenga sus propias creaciones. Susan J. Napier compara este fenómeno con el del realismo mágico en América Latina en su libro *The Fantastic in Modern Japanese Literature: the subversion of modernity* (1996):

¹⁴ La crítica de Kafu hacia el estado Meiji es clara en sus obras de 1909 - 1910. Las Returnee Stories muestran un desarrollo de un punto de vista crítico que empieza con disgusto y odio hacia una Occidentalización superficial, pero que evoluciona en una crítica razonable basada en el contraste de Japón con el 'otro occidental' en un desafío a Japón a encontrar su propia y genuina herencia cultural. La obra de Kafu se enfrenta principalmente al problema de negación de la identidad japonesa en relación con el mundo. Definiendo a Japón a través del contraste con Occidente, Kafu construye un sistema en el que , finalmente, Japón pudo afirmar su estatus de identidad en contraste con su opuesto." Traducción propia,

*For twentieth-century writers of both Japanese and Latin American literature, then, the decision to write in the fantastic mode was, almost inherently, a subversive one. It was a decision to choose an alternative, consciously non-Western way of representing the world.*¹⁵ (Napier, 1996, p. 24)

La casa del perro español obedece a esta corriente fantástica que plantea evaluar lo positivo y, más frecuentemente, lo negativo del modernismo. Si bien el cuento de Sato aparenta una visión mucho más inocente de la interacción con Occidente, lo cierto es que la escritura fantástica es en sí una manifestación política de un Japón modernizado y complejizado por las influencias occidentales que reaccionan a la institucionalización del modernismo y naturalismo postuladas como las únicas corrientes literarias posibles.

*What the fantastic is subverting in modern Japanese literature, then, is not so much "Westernization" as modernity itself, a modernity in which Japan has participated at least as fully and wholeheartedly as any Western country. To study the fantastic in modern Japanese literature is, therefore, to find a kind of mirror image of modern Japanese history, the reverse side of the myths of constant progress, economic miracle, and social harmony; stereotypes which have dominated the thinking not only of those outside Japan but among the Japanese themselves.*¹⁶ (Napier, 1996, p. 26)

Es posible concluir entonces que estos relatos permiten caracterizar a Haruo Sato, por lo menos en sus primeras etapas de escritura, como un autor fascinado por la cultura occidental que los japoneses recientemente estaban descubriendo. Al mismo tiempo, estos cuentos denotan una respuesta política a las transformaciones propias de la modernización

¹⁵ "Para los escritores del siglo XX tanto de Japón como de América Latina, la decisión de escribir en un modo fantástico era, casi inherentemente, una decisión subversiva. Fue una decisión consciente de escoger una forma alternativa, no occidental de representar el mundo." Traducción propia,

¹⁶ "A lo que lo fantástico se está sublevando en la literatura moderna japonesa no es tanto a la "Occidentalización" como a la modernización misma, una modernidad en la cual Japón Japón ha participado en la misma medida que cualquier otro país occidental. Estudiar lo fantástico en la literatura moderna Japonesa es, entonces, encontrar una especie de imagen que refleja la historia moderna japonesa, la contraparte de los mitos del progreso constante, milagros económicos y armonía social; estereotipos que han dominado el pensamiento no sólo de aquellos fuera de Japón, sino de los mismos japoneses." Traducción propia,

que atravesaba Japón durante el siglo XX. *La casa del perro español* y *Una hermosa ciudad* invitan a los lectores japoneses a visitar obras de autores americanos o europeos, a modo de guía de culturización para una sociedad que buscaba incorporar las obras occidentales a su horizonte de expectativas. De cierta forma, constituyen un discurso occidentalista en pro de la incorporación cultural occidental, a la vez que hacen una crítica a la institución del capitalismo en Japón y denuncian la pérdida de ciertas tradiciones japonesas y las presiones que la modernización ejerce sobre su sociedad.

Crítica y *Crónica de Nonchalant*

Si bien *Una hermosa ciudad* y *La casa del perro español* dan indicios, cada uno a su modo, de una crítica recepción del modernismo occidental, es *Crónica de Nonchalant* (1929) el cuento donde Sato muestra su preocupación de manera más aguda y directa.

Crónica de Nonchalant es un cuento futurista cercano a la ciencia ficción que retrata lo que Sato llamó una ‘inversión de la utopía’, concepto que tardaría unos años en popularizarse con la obra de Aldous Huxley *Un mundo feliz* (1932) y sólo hasta la década de los cincuenta se le daría el nombre de distopía. La obra de Huxley, al igual que otras distopía conocidas como *1984* (1949) de George Orwell y *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury presentaron sus preocupaciones por las tendencias sociales de su época, siendo una de las principales el consumismo y el control social. Es precisamente eso lo que Sato, adelantado a estos autores occidentales, evidencia y denuncia en este relato.

Esta obra de Sato destaca no solo por su crítica y su anticipación a las distopías, sino porque responde a las dinámicas y tendencias literarias del momento de Japón, donde las corrientes de la literatura proletaria, la literatura de masas y la literatura de la escuela *Shin kankaku-ha* (literatura influenciada por las vanguardias europeas) eran las únicas opciones viables en el mercado literario. Entre estas corrientes, Sato se abrió camino con *Crónica de*

Nonchalant, un relato que bebe de las posturas estéticas de las tres corrientes pero que forja su propia identidad, una obra del sinsentido (*nansensu*) marcada por las influencias europeas, la parodia de la división de clases y la oposición al realismo.

Thus, Nonchalant is both none and a mixture of all of the above. It is a chimera that combines recognizable features of literary genres and trends that came into vogue in the 1920s, but it also treats each recognizable part as an alien to attack.

*As a result it is a self-rejecting, self-loathing chimera engaged in an absurd dance to define its own form – a form marked by discontinuities and confusion in its narrative strategy and clashing imagery. This unabashed display of nonsense and grotesquery ironically places the story in the league of modernist literature, a mode of expression that inherits the absurdities and shocking effects of the avant-garde European expressions of Dadaism, Surrealism, and Futurism. Sato's absurdist text betrays a fascination with the erotic, grotesque and nonsensical, or *ero guro nansensu*, aspects of interwar culture that influenced and shaped the development of so-called modernist literature¹⁷. (Yiu, 2009, p. 52)*

El protagonista de *Crónica de Nonchalant* es un joven que ha despertado en el último nivel de una sociedad construida verticalmente, con la mayoría de los niveles bajo tierra. Esta sociedad separa las clases sociales en sus niveles, siendo el último piso el de la clase más baja. Así mismo, entre más bajo el nivel, más difícil es acceder al aire, luz, agua o gas

¹⁷ “Así, *Nonchalant* es al mismo tiempo ninguna y una mezcla de todas las anteriores. Es una quimera que combina características reconocibles de géneros literarios y tendencias que estaban en boga en la década de 1920, pero que también trata cada parte como un alien al cual atacar. Como resultado, es una quimera que se auto rechaza y se auto desprecia, comprometida en una danza absurda para definir su propia forma - una forma marcada por discontinuidades y confusiones en su estrategia narrativa y sus metáforas chocantes. Esta demostración desvergonzada de sinsentido e ironía grotesca ubica la historia en la liga de literatura moderna, una forma de expresión que hereda los absurdos y los efectos impactantes de las vanguardias europeas del Dadaísmo, Surrealismo y Futurismo. La absurda obra de Sato demuestra una fascinación con lo erótico, lo grotesco y el sinsentido o *ero guro nansensu*, aspectos de la cultura entreguerras que influenció y dio forma al desarrollo de la llamada literatura modernista.” Traducción propia.

comestible, el cuál es la única fuente de alimento de la mayoría de la población. Más adelante se explica en el relato que aquella ciudad, llamada *Nonchalant*, tiene unas estrictas leyes de control social respecto a la moda y la natalidad, además de estar diseñada para que nadie pueda escalar de clase social, solo descender como castigo por no seguir tales leyes.

Es precisamente por un castigo de estos, aunque uno bastante más grave, que el protagonista se encuentra en el último nivel. Tras ser atropellado por un vehículo y tomado por muerto, su cuerpo es desechado junto a otros, para luego ser rescatado por un anciano que tiene un escondite donde tiene acceso a agua y al gas comestible de manera gratuita. El anciano cuida de él un tiempo hasta que son descubiertos por agentes de policía y son separados. Como castigo, le dan a elegir entre perder la memoria o perder la capacidad de hablar, por lo que escoge la última opción y bebe un líquido transparente que le quita el habla para siempre. Luego es llevado al último nivel. Al despertar, unos días después, escucha a través de la radio que en la ciudad se realizará una celebración y se les permitirá a los habitantes de los sectores más bajos subir a la superficie y disfrutar de la luz solar por un breve momento. Esto genera una estampida de personas que intentan subir por las estrechas escaleras de caracol que conectan los pisos inferiores con los superiores. Tan solo en la subida, mucha gente fallece y el protagonista es testigo de cómo se lleva un contador de los muertos y sus cuerpos son dispuestos con poco pudor. A su vez, describe lo poco que alcanza a ver de la ciudad y los letreros incomprensibles de diversos locales.

El ascenso termina en una plaza donde los sobrevivientes toman algo de luz solar, hasta que un avión sobrevuela el lugar para dejar caer panfletos que promocionan la transformación de los seres humanos en plantas, asegurándoles luz, agua y la vida eterna en un nivel alto de la ciudad, solo sacrificando su capacidad de moverse y de hablar. Habiendo ya perdido esta última, el protagonista decide ser voluntario al proceso experimental, al igual que la mitad de las personas en la plaza. El protagonista es el primer sujeto de la prueba, en

la que le aplican una inyección y se transforma, de manera inmediata y exitosa, en un rosal con consciencia, vista y memoria. Los demás sujetos del tratamiento fueron un fracaso y se transformaron en hojas carnosas que conservaban la posibilidad de moverse.

Finalmente, el cuento narra las vivencias del rosal, siendo comprado en una subasta y puesto en una ventana de una tienda de arte como adorno, a varios pisos de altura sobre la superficie. Esta tienda de arte en realidad es una tienda donde se venden billetes falsos con diseños variados a los que se le denomina literatura, al igual que venden sensaciones a través de fármacos. En el apartado final, el rosal cae por la ventana tras un accidente involucrando a una de las hojas carnosas resultantes del experimento, que ataca a la mujer que cuidaba del rosal, provocando que esta cayera y le empujara.

Son varios los elementos que Sato incorpora en esta distopía que son producto de su cuestionamiento por la modernización en su nación. El primero de ellos es la preocupación por el espacio físico de las ciudades, temática que ya había planteado en *Una hermosa ciudad* (1917). En *Crónica de Nonchalant*, explora el conflicto por el espacio, consecuencia de la modernización, y la necesidad de expandirse en una tercera dimensión, lo que a su vez genera una ciudad congestionada de edificios y que no está pensada para peatones ni deja espacio para la plantas. Según Angela Yiu en *A new map of hell: Sato Haruo's dystopian fiction* (2009), esta es una preocupación compartida de varios escritores japoneses de ciencia ficción en la década de 1920:

On the level of spatial imagination, Sato's dystopian configurations betray a fascination with a complex urban space that features a vertiginous, over-built, future metropolis, environmental pollution and subterranean spatial confinement. This was an obsession common to the modernist writers who experimented with nansensu literature – essentially an urban genre – such as Yokomitsu Riichi and Kawabata Yasunari, as well as the many popular writers of Japanese SF in the second half of the

1920s, such as Kozakai Fuboku (1890–1929) and Edogawa Ranpo (1894–1965).¹⁸

(Yiu, 2009, p. 55)

Haruo Sato hace una crítica particular al consumismo proveniente de los modelos occidentales y se cuestiona por lo vano de una sociedad construida alrededor de este consumismo, dominada por la vanidad y la ignorancia. La muestra más evidente de esta crítica se encuentra en el cuarto apartado del relato, donde el protagonista observa el siguiente anuncio en una de las tiendas de la ciudad:

Comprar la mercancía más burda de nuestras tiendas y pavonearnos de nuevos ricos es una obligación que todos los ciudadanos que valoramos la justicia social no podemos olvidar. Esto se debe a que nuestros productos ofrecen la combinación perfecta de la felicidad de la ignorancia y la virtud de la irreflexión. ¡Alabado sea el gran espíritu de la vulgaridad! Ministros, generales y doctores prodigan y dan fe de la excelencia de nuestra fórmula. (Haruo, 2018, p. 207)

La “felicidad de la ignorancia y la virtud de la irreflexión” son características que reinan en esta ciudad. Es por ello que se llama *Nonchalant*, una palabra de origen francés e inglés que denota despreocupación o desinterés. El desinterés de esta ciudad por la muerte de sus habitantes y el hecho de que los humanos sean menos valiosos que plantas creadas solo para adornar o presumir son asuntos que preocupan a Sato como productos del consumismo.

Frente al consumismo, también surge para Sato un cuestionamiento por el futuro del arte. El autor teme que se convierta el arte en un *commodity*, una mercancía producida en masas, con valor comercial pero no artístico. Tal temor se puede evidenciar en varios

¹⁸ “En el nivel de imaginación espacial, la configuración de la distopía de Sato demuestra una fascinación con el complejo espacio urbano que se caracteriza por una metrópolis del futuro vertiginosa y sobre construida, contaminación ambiental y confinamiento en el espacio subterráneo. Esto era una obsesión común para los escritores modernistas que experimentaron con la literatura nansensu - esencialmente un género urbano - como Yokomitsu Riichi y Kawabata Yasunari. así como muchos escritores populares de ciencia ficción japonesa en la segunda mitad de la década de 1920, como Kozakai Fuboku (1890-1929) y Edogawa Ranpo (1894-1965).” Traducción propia,

escenarios de *Nonchalant*; la moda, utilizada como un mecanismo de control económico y social que esclaviza a los ciudadanos, teniendo que adoptar un nuevo uniforme cada día, sin espacio a la originalidad ni individualidad; la degradación de la literatura, convertida en billetes falsos coleccionables con diferentes diseños y vendidos como golosinas; y venta de sensaciones a través de fármacos, que han eliminado la función del arte de despertarlas.

*While Sato's reaction to mass literature remains ambivalent, his attack on art as commodity is relentless in Nonchalant, where the upper echelons of the vertical society consume art and fashion as dictated to them in an uncritical and mindless state. This is finally Sato's dystopian nightmare – not the chaos or ambivalence of many competing voices but the tyrannical silencing of all language and voices by the dictates of a consumer market that encourages the mass production and consumption of commodified art*¹⁹. (Yiu, 2009, p. 68)

La transformación del arte en un objeto comercial que es recibido sin ningún tipo de rigor, y por ello degradado en calidad, es una de las mayores tragedias para Sato. Esto responde al ambiente literario de Japón en la época, donde la literatura empezó a producirse en masa para satisfacer la demanda pero creando obras sin profundidad.

Crónica de Nonchalant definitivamente no es una de esas obras sin profundidad. Es una manifestación de las preocupaciones de Sato frente al modernismo y occidentalización de Japón, tanto en el ámbito social como en el literario. Es un relato extenso que innova doblemente, al lograr atender las problemáticas de un modelo de sociedad que tardaría varios

¹⁹ "Mientras la reacción de Sato a la literatura de masas permanece ambivalente, sus ataques hacia el arte como un bien comerciable es implacable en *Nonchalant*, donde las posiciones superiores de la sociedad vertical consumen el arte y la moda como les es dictado. Esta es la mayor pesadilla distópica para Sato - No el caos o la ambivalencia de muchas voces en competencia, sino el silencio tiránico de todos los lenguajes y voces por el dictado de un mercado de consumo que incita a la producción en masa y al consumo del arte como un objeto." Traducción propia,

años en ser tratado por autores occidentales, a la vez que crea un híbrido entre las corrientes literarias del momento.

Este relato une y expande los planteamientos que Sato desarrolla en *Una hermosa ciudad* y *La casa del perro español*. Por un lado, la crítica al modernismo es clara. La ciudad de Nonchalant está regida por una sociedad superflua, cruel y clasista producto de un modernismo y capitalismo llevado a su extremo. La banalización del arte, la limitación en las libertades individuales, el control excesivo del gobierno, la estructuralización de clases sociales intransgredibles y en especial la limitación del espacio físico para ciudades con crecimiento exponencial son problemáticas que Sato denunció en *Crónica de Nonchalant* y *Una hermosa ciudad* y que temía que dominase la sociedad japonesa moderna. Por otro lado, las innovaciones en el mundo literario japonés del siglo XX destacan en este relato y en *La casa del perro español*, donde la escritura fantástica o la unificación de las corrientes literarias del momento se oponen a la estipulación de un solo tipo de literatura viable.

A modo de conclusión, Harou Sato se posiciona como un escritor representativo de la era Taisho, que une la exploración de las piezas culturales occidentales que se estaban insertando en Japón con las críticas del modernismo incipiente que generaron transformaciones drásticas en la sociedad japonesa. Sato destaca, además, por el tratamiento literario disidente que da a aquellos tópicos y por ser pionero en estos planteamientos.

A las orillas del mundo: Yasunari Kawabata

*I have received the baptism of modern Western literature and I have myself imitated it,
but basically I am an oriental, and for fifteen years I have never lost sight of my
bearings*²⁰

- Yasunari Kawabata

-

Una discusión sobre literatura japonesa no puede estar completa sin la mención de Yasunari Kawabata. Es uno de los autores nipones más relevantes, no solo del siglo XX, sino de la historia de su país. Kawabata fue el primer japonés galardonado con el premio nobel de literatura, que recibió en 1968, exactamente un siglo después de la restauración Meiji y la apertura de Japón a Occidente.

Los temas más recurrentes en su obra son la belleza y la muerte, los cuales tienen una estrecha relación con su vida. Nacido en Osaka en 1899 y huérfano desde los cuatro años, fue adoptado por sus abuelos paternos y separado de su hermana mayor, quien moriría a los once años. Para 1914, cuando tenía quince años, se vio obligado a mudarse con sus abuelos maternos, tras la muerte de los paternos. Sin embargo, tan solo dos años después pasó a vivir en una pensión cercana a su escuela, de la cual se graduó en 1917 para proceder a estudiar en la Universidad de Tokyo en 1920. Inicialmente ingresó al programa de literatura inglesa, pero no pasó más de un año antes de que se trasladara al de literatura japonesa.

El paso de Kawabata por la universidad lo acercó a un conjunto de intelectuales que formarían el panorama literario japonés posterior a la era Taisho (1912 -1926), abarcando casi la totalidad de la era Showa (1926 -1989). Junto con Riichi Yokomitsu, lideró la escuela

²⁰ "He recibido el bautismo de la literatura moderna occidental y yo mismo la he imitado, pero básicamente soy un oriental, y por quince años nunca he perdido de vista mis raíces"
Traducción propia,

literaria *Shinkankaku-ha* (Escuela nueva sensacionalista o escuela de las nuevas sensaciones), que se agrupaba alrededor de la revista *Bungei-jidai* (Edad literaria), fundada también por Kawabata y Yokomitsu.

El movimiento nuevo-sensacionalista concentraba sus propuestas estéticas en reaccionar y oponerse al realismo como única corriente, de forma que bebieron de las corrientes modernistas europeas que surgieron tras la primera guerra mundial. Yokomitsu explica, en el primer número de *Bungei-jidai*, que la novedad o propuesta del movimiento nuevo-sensacionalista radica en la aparición de la subjetividad en la representación objetiva de los objetos o de la realidad, es decir, la subjetividad aparece, directamente y por encima de los factores externos, para representar la realidad moderna, adoptando además la presentación de imágenes propia de la fotografía o la cinematografía.

The difference between sensation and new sensation is this: that the objectivity of the object that bursts into life is not purely objective, but is rather the representation of that emotional cognition which has broken away from subjective objectivity, incorporating as it does both a formal appearance and also the generalized consciousness within it. And it is this that the new sensationist method is able to appear in a more dynamic form to the understanding than the sensationist method by the virtue of the fact that it gives a more material representation of an emotional apprehension²¹. (Keene, 1987, p. 644)

De esta forma, la escuela *Shinkankaku-ha* se constituyó como el punto de quiebre de la literatura japonesa a partir del cual se considera el inicio del modernismo japonés. En torno

²¹ “La diferencia entre sensación y la nueva sensación es esta: que la objetividad del objeto que emerge a la vida no es puramente objetiva, es en cambio una representación de la cognición emocional que ha escapado de la objetividad subjetiva, incorporando a la vez una apariencia formal pero también la conciencia generalizada de su interior. Y es esto lo que da al método nuevo sensacionalista la capacidad de mostrarse más dinámico para el entendimiento que el método sensacionalista por la virtud del hecho de que brinda una representación más material de la aprehensión emocional” Traducción propia.

a este movimiento, Kawabata construyó la mayoría de sus obras. *La bailarina de Izu* (1927) es la novela con la que debutó como escritor, a la que prontamente se le unieron *La pandilla de Akasuka* (1930) y *Sobre pájaros y animales* (1933). En 1937 publicaría la primera edición de *Snow Country*, novela que lo consagró como escritor relevante en el panorama literario, aunque continuó editando y agregando capítulos hasta su edición final en 1948. El periodo de postguerra fue el más prolífico del autor y donde se encuentran sus obras más destacadas como *Mil grullas* (1952), *El rumor de la montaña* (1954) y *La casa de las bellas durmientes* (1961), entre otras.

La relevancia de Kawabata radica, no solo en su liderazgo en una nueva apuesta papel trascendental que ocupó, sirviendo como puente entre la literatura japonesa y la occidental. Kawabata se desempeñó como cuarto presidente del PEN Club de Japón durante casi dieciocho años, entre 1947 y 1965. Su trabajo permitió establecer una conexión con los círculos de escritores de otros países, además de facilitar que Donald Keene realizara su antología *Modern Japanese Literature* (1956), labor que generó las primeras exportaciones considerables de la literatura japonesa hacia Occidente.

A su vez, dedicó gran parte de su vida a realizar crítica y divulgación literaria a través de diversas revistas, jactándose incluso de que ningún otro autor estaba afiliado a tantas como él. Su trabajo como divulgador y crítico tuvo un alto impacto en la aceptación de las obras y autores. Así lo plantea Donald Keen en *Dawn to west: Japanese literature of the modern era* (1987):

For many years he also published monthly reviews of recently published fiction, and his praise or condemnation often determined the reputation of a fledgling author. After the war he served for seventeen years as the president of the Japanese P.E.N. Club. Toward the end of his career he took an active part in the election campaigns of two candidates for public office. Yet despite the evidence of his considerable

involvement in the literary (and even the political) world, Kawabata seemed to remain largely unaffected by the developments in the society surrounding him. ²²(Keene, 1987, p. 787)

El rol indispensable que Kawabata asumió, permitiendo encuentros comunes entre cultura occidental y japonesa, permite cuestionar el proceso de occidentalización y modernización propio de su época y como se refleja en sus obras. Los siguientes apartados intentarán responder a las interrogantes sobre las apuestas estéticas, las intenciones, los temas y las influencias propias de su obra, y rastrear su relación con Occidente. Así mismo, es importante indagar en la relación con otros autores de este periodo con el fin de caracterizar o no tales elementos y posturas como una respuesta generacional que contraste con la generación anterior.

Enfrentarse a una nueva nación

Las obras de Kawabata, al igual que la del resto de escritores japoneses de la época, se vieron afectadas por la Segunda Guerra Mundial y la posterior derrota de Japón. Esto tuvo un especial efecto en Kawabata, quien por ese periodo atravesó por la pérdida de amigos cercanos, incluido Riichi Yokomitsu, lo que lo llevó a considerar este como el momento más bajo de su vida:

If Japan's defeat and fall in the war covers my fiftieth year, my fiftieth year rep-

²² “Por muchos años, también publicó mensualmente reseñas de obras de ficción recientemente publicadas, y sus alabanzas o condenas muchas veces determinaban la reputación de un autor incipiente. Tras la guerra sirvió durante diecisiete años como presidente del club P.E.N de Japón. Al final de su carrera tomó un rol activo en las campañas de elección de dos candidatos para cargos públicos. Aún tras la evidencia de su considerable papel en el mundo literario (e incluso el político), Kawabata parece permanecer inmutado por la evolución de la sociedad que lo rodeaba” Traducción propia.

*resented the end of my life. Considering that my friends Kataoka [Teppei, 1894–1944] and Yokomitsu and my mentor Kikuchi passed away in my fiftieth year, my fiftieth year was the valley of my life.*²³ (Kawabata, 1980, como se citó en Suzuki, 2018, p. 86)

Sin embargo, fue tras la derrota de Japón y la muerte de su rival literario que Kawabata produjo sus obras más célebres: *Mil grullas* (1952), *El rumor de la montaña* (1954), *El maestro de Go* (1954), *El lago* (1954) y *La casa de las bellas durmientes* (1961), *Kioto* (1962) y *Lo bello y lo triste* (1965), además de la edición final de *Snow Country* (1948). Que el grueso de su producción literaria se encuentre en el periodo de posguerra (sus últimos 25 años) se explica por la coyuntura nacional por la que atravesaba y por la cual consolidó su visión estética.

Producto de la derrota en la guerra, Japón se convirtió en una nación bajo el control estadounidense, el cual implementó reformas que repercutieron en todos los ámbitos de la vida japonesa. La identidad japonesa se vio amenazada, desde su lenguaje y sus costumbres hasta los valores de su sociedad y la vida cotidiana. Como respuesta, las obras literarias de Kawabata tomaron las tradiciones japonesas como elementos insignias de su estilo con la intención de superar la crisis cultural.

La empresa de combatir la ocupación cultural y enfrentarse a una nación nueva, americanizada y derrotada, fue compartida por una diversidad de autores de posguerra, aunque cada autor lo hiciera desde un estilo diferente. Por ejemplo, es posible encontrar esta similitud en Mishima, como lo afirma Roberth Anthony Siegel en *The breeze in the ink painting* (2013):

After the war, the idea of a defeat as a threat to traditional Japanese culture was the link that connected him to the much younger novelist Mishima Yukio, whose career he

²³ “Si la derrota de Japón y la caída en la guerra cubren mi año número cincuenta, mi año número cincuenta representa el final de mi vida. Considerando que mis amigos Kataoka y Yokomitsu, y mi mentor Kikuchi fallecieron en mi año cincuenta, mi año cincuenta fue el valle de mi vida.” Traducción propia.

*helped foster in the postwar years. The two men were opposites as personalities and as writers; Mishima was an extrovert who liked celebrity, and his fiction is loaded with the kind of polemic and theorizing that Kawabata avoided in his own work. But they shared a vision of Japan's defeat as a crisis of meaning, and they both loathed the consumerist culture that was taking over the country.*²⁴ (Siegel, 2013, p. 173)

Aun así, como se puede observar en su estilo modernista, la respuesta de Kawabata ante las transformaciones no fue exclusivamente opositora. En noviembre de 1946, el gobierno japonés publicó una lista de kanjis para el uso diario que reducía los caracteres del idioma, a la vez que impulsaron decretos para la adopción de los alfabetos kana modernos, todo esto bajo influencia de la ocupación estadounidense en un intento de simplificar el japonés y hacerlo más accesible a los occidentales.

Frente a estos cambios, Kawabata tuvo una reacción más positiva, aunque un poco ambigua. Desde su paso por la Universidad de Tokio, a la par que sus producciones y reseñas literarias, Kawabata escribió ensayos críticos sobre la escritura y el lenguaje japonés en busca de una reforma del estilo coloquial moderno (Suzuki, 2018,). Es por ello que ante el cambio impuesto por el gobierno, que fue duramente recibido y criticado, se mostró abierto, asegurando que el conservadurismo podría llevarlos a un estancamiento o muerte del idioma, no sin dejar su mirada crítica de la influencia política occidental sobre los decretos:

With regard to the recent issue of the adoption of a new kana orthography and a reduction of kanji, we cannot easily negate or accept these if there had been

²⁴ “Tras la guerra, la idea de una derrota como una amenaza a la cultura tradicional japonesa fue el vínculo que le conectó al mucho más joven novelista Mishima Yukio, cuya carrera ayudó a florecer en los años de posguerra. Los dos hombres eran opuestos tanto como escritores como en personalidad; Mishima era un extrovertido que disfrutaba ser una celebridad, y su ficción está plagada con la clase de polémicas y teorización que Kawabata evitaba en su propio trabajo. Pero compartían una visión de la derrota de Japón como una crisis de significado, y ambos odiaban la cultura consumista que se expandía en el país.” Traducción propia.

*no political pressure. Vain conservatism and nostalgia for the past are as harmful as inconsiderate regulations in desiccating the living language.*²⁵ (Kawabata, 1980, como se citó en Suzuki, 2018, p. 87)

Es así como, debido a la situación política y social de Japón después de 1945, tras la derrota en la guerra y la ocupación estadounidense, se gestaron cambios importantes en el país que influyeron en la educación, economía e idiosincrasia japonesa, además de en el idioma. Tales transformaciones propiciaron las condiciones adecuadas para la gestación de innovaciones literarias de distintos autores que intentaron rescatar las costumbres y elementos en la temática de sus obras y bebieron de las tradiciones literarias niponas y, particularmente Kawabata, logró unir las a técnicas narrativas modernistas que se explicarán a continuación. La formación de estos nuevos estilos narrativos dentro de Japón solo fue posible mediante la interacción con Occidente, en particular con Estados Unidos, que generaron en el país una sensación de incomodidad respecto a la ocupación y propició un lenguaje modernizado apto para crear obras críticas, modernas y fácilmente transmisibles. Yasunari Kawabata tomó la coyuntura nacional e internacional para forjar un nuevo estilo narrativo que hizo frente a la nación transformada, las influencias europeas y americanas, el idioma reestructurado, la tradición literaria japonesa y las costumbres y elementos nipones.

Japón y lo bello: Escribir Japón para Occidente.

En diciembre de 1968, Kawabata recibió el premio nobel de literatura, frente al que después pronunciaría su discurso *Japón, lo bello y yo*, en el que hablaría a profundidad sobre poemas de los monjes japoneses Dogen, Myoe y Ryokan. Refiriéndose a uno de esos poemas, Kawabata resalta:

²⁵ “Respecto a la reciente publicación de la adopción de una nueva ortografía kana y una reducción de los kanji, no podemos fácilmente negar o aceptar estas si no ha habido una presión política. El conservacionismo vano y la nostalgia por el pasado son tan dañinos como las regulaciones sin consideración que disecan un lenguaje vivo.” Traducción propia.

El motivo para elegir ese primer poema cuando se me pide una muestra de mi caligrafía tiene que ver con su notable ternura y delicadeza. Luna de invierno que entras y sales de las nubes iluminando mis pasos cuando voy a la sala de meditación y que cuando desciendo haces que no tema al lobo: ¿no sientes que el viento te penetra? ¿No sientes la nieve? ¿No sientes frío? Escojo ese poema por su calidez, por su enorme y delicada compasión, porque es un poema que representa la profunda serenidad del espíritu japonés. (Kawabata, 1968)

No es vano que Kawabata dedicara su discurso de aceptación del premio a estos poetas, que destacan la belleza natural de Japón y, para él, representan “la profunda serenidad del espíritu japonés”, esta es también su propia apuesta estética. Yukio Mishima, su colega, amigo y discípulo lo resume de la siguiente manera en su carta de recomendación a la Academia Sueca para el premio nobel en 1961:

Para muchos escritores del Japón moderno, los imperativos de la tradición y el deseo de crear una nueva literatura se mostraron casi inconciliables. El señor Kawabata, sin embargo, con su intuición de poeta, ha superado esta contradicción para convertirla en una síntesis. En todos sus escritos, desde su juventud hasta nuestros días, se encuentra, como una obsesión, el mismo tema: el contraste entre la soledad fundamental del hombre y la inalterable belleza que se aprehende intermitentemente en las fulguraciones del amor, como un rayo que de pronto pudiera revelar, en el corazón de la noche, las ramas de un árbol en plena floración. (Mishima, 2018)

Kawabata destaca por su sensibilidad. Comprometido con la visión literaria de la *Shinkankaku-ha*, sus obras intentan capturar las percepciones, lo que lo llevó a escribir descripciones sensoriales, en especial las referentes a la naturaleza, las cuales, influenciadas por el haiku y el Zen, encapsulan momentos efímeros con elementos como la nieve, los cerezos, la luna y el mar, elementos que tradicionalmente se perciben como bellos, o a través

de ceremonias, tradiciones, rituales o costumbres exclusivamente japonesas.

En el zen, el cual atraviesa la obra de Kawabata y es clave para su literatura y su sensibilidad, destacan cuatro pilares estéticos; *Mono no aware*, *Yugen*, *Wabi*, y *Sabi*. El primero de estos, *Mono no aware*, puede entenderse como la conciencia del carácter efímero del mundo, de sus elementos y del propio ser. Aún los elementos que superen la existencia del humano, como los ríos o la luna, son eventualmente pasajeros y dejarán de existir. Ser consciente de ello permite encontrar valor y belleza en los objetos, la naturaleza y las personas, y conmoverse de haber coincidido con ellos.

El concepto de *Yugen* es tal vez el más difícil de definir. Se refiere a la belleza profunda que solo se percibe a través de la reflexión, la gracia que alberga lo misterioso y lo elusivo. En general, se refiere a la profundidad y complejidad del mundo incomprensible al que solo se puede intentar interpretar con ayuda de la imaginación.

Como opuesto a este, está el *Wabi*, la elegancia en la simplicidad, la moderación y la imperfección. El *Wabi* invita a apreciar lo bello en aquello que podría, en un principio, verse como plano y sin valor. Bajo este principio se propone que la luna es digna de ser admirada aun cuando está menguante, las flores son bellas aunque no hayan florecido completamente, lo simple y moderado tiene más valor que lo magnífico.

Finalmente, *Sabi* se refiere a la belleza otorgada por el paso del tiempo o por la antigüedad de las cosas. El *Sabi* valora lo antiguo porque permite conectar con la naturaleza y con el pasado y transmite una sensación de calma.

Los cuatro pilares mantienen una estrecha relación entre sí: la disposición de encontrar la belleza de lo antiguo en el *Sabi* solo es posible al comprender la enseñanza del *mono no aware* y valorar lo pasajero del mundo. Así, se forma una cadena de valores interconectados en los que no es posible comprender un eslabón sin los demás: lo efímero, lo duradero y antiguo, lo sencillo y modesto, lo complejo y misterioso.

Es a través de estos principios del zen que la sensibilidad Kawabata construye atmósferas de belleza. Los cuatro pilares le permiten detectar y plasmar elementos que con otros ojos podrían ser irrelevantes. Un ejemplo de la sensibilidad de Kawabata, orientado por estos principios zen, puede ser encontrado en el primer capítulo de *La casa de las bellas durmientes* (1961), durante la primera visita de Eguchi a la casa, cuando se encuentra todavía inseguro sobre acceder a los servicios de las bellas durmientes:

—¿Dónde quiere desnudarse? —La mujer parecía dispuesta a ayudarlo. Él guardó silencio—. Escuche las olas. Y el viento.

—¿Olas?

—Buenas noches —la mujer le dejó. Una vez solo, Eguchi contempló la habitación, desnuda y sin artilugios. Su mirada se posó en la puerta de la habitación contigua. Era de cedro, de un metro de anchura. Parecía haber sido añadida después de la construcción de la casa. También la pared, si se examinaba bien, parecía un antiguo tabique corredizo, ahora tapado para formar la cámara secreta de las «bellas durmientes». El color era igual que el de las otras paredes, pero parecía más reciente. Eguchi cogió la llave. Después de hacerlo, debería haberse dirigido a la otra habitación; pero permaneció sentado. Lo que había dicho la mujer era cierto: las olas sonaban con violencia. Era como si se rompieran contra un alto acantilado, y como si la pequeña casa estuviera en el mismo borde. El viento traía el sonido del invierno inminente, tal vez debido a la casa misma, tal vez debido a algo que había en el viejo Eguchi. No obstante, el calor del único brasero resultaba suficiente. El distrito era cálido. El viento no parecía barrer las hojas. Al haber llegado tarde, Eguchi no había visto en qué clase de paisaje se asentaba la casa; pero se notaba el olor del mar. El jardín era grande en relación con el tamaño de la casa, y contenía un número considerable de grandes pinos y arces. Las agujas de los pinos se perfilaban

con fuerza contra el cielo. Probablemente la casa había sido una villa campestre.

(Kawabata, 2004, p. 10)

En este fragmento, el *mono no aware* se manifiesta en el actuar de Eguchi, quien decide detenerse y permanecer sentado, sin más motivo que contemplar su entorno, pues este le suscita emociones. El *Wabi* aparece en la habitación sencilla, la pared con un color más reciente que las otras y la calidez del brasero, un ambiente desconocido pero acogedor en el que Eguchi encuentra reposo antes de enfrentarse a la habitación siguiente. El *Sabi* está en los pinos y arces antiguos, las puertas de cedro y los pequeños detalles que delatan que es una antigua casa rural con la que Eguchi hace un símil de sí mismo por su avanzada edad. Aunque el fragmento pueda parecer una descripción poco notable, la sensibilidad de Kawabata condensa estos elementos para formar una atmósfera que revela poco a poco la situación emocional y psicológica del personaje y crea una narrativa elusiva e implícita de soledad e incertidumbre, donde se manifiesta el *Yugen*.

A través de la sensibilidad a la belleza que le otorgan los principios del Zen, Kawabata recoge elementos de la naturaleza o de la tradición japonesa, no sólo como objetos estéticos, sino como herramientas narrativas que corresponden al espíritu y constructo colectivo de los japoneses. Así lo señala Daniela Paéz Áviles en *La naturaleza como espejo sagrado de la realidad en El rumor de la montaña de Yasunari Kawabata* (2018):

Ciertamente la sensibilidad es una de las características esenciales en la obra literaria de Kawabata, no obstante, emplear arbitrariamente como único calificativo de su obra podría ser un error. Lo que se ha percibido como “sensible” desde Occidente ha resultado ser, la mayoría de las veces, una interpretación superficial de los símbolos culturales japoneses presentes que los relega a simples adornos exóticos en la obra del autor. (Paéz Áviles, 2018, p. 29)

Ahora, es importante anotar que estas descripciones producto de su sensibilidad, aún si fueron tomadas como “adornos exóticos”, le permitieron dibujar en sus obras a su nación, tanto en sus raíces tradicionales como en sus características modernizadas. Esto es especialmente relevante debido a la acogida internacional que tuvo la obra de Kawabata. Sus obras fueron traducidas y exportadas a Europa relativamente rápido, donde tuvieron un considerable éxito, por lo menos en comparación con cualquier otro autor japonés de la época. En contraste con Sato y otros autores de esa generación, Kawabata dio inicio a un fenómeno de exportación literaria en la que no intentó escribir sobre Occidente, más bien, escribía sobre Japón y sus elementos desde una estética sensible que fuera apetecible y comprensible por Occidente.

Después de todo, esta apuesta estética de la sensibilidad y la belleza de lo japonés fue lo que le valió la distinción del Nobel. La Academia Sueca justificó su elección así: “por su maestría narrativa en la que con gran sensibilidad expresa la esencia de la mente japonesa”.

Es en la “maestría narrativa” en la que entran en juego las grandes influencias occidentales dentro de la literatura de Kawabata. En sus obras destaca la construcción psicológica de los personajes, que suelen ser hombres y mujeres con una relación complicada frente al amor, víctimas de su propio orgullo o de autocompasión excesiva, por lo que, a la vez que se desarrolla la historia, realizan un viaje personal y autorreflexivo que los transforma. La construcción de la psicología de los personajes es un elemento que Kawabata heredó del realismo psicológico ruso de Dostoyevski (1821 - 1881) y Chéjov (1860 -1904), de los que Kawabata fue lector y traductor.

Esta característica es notable en *Snow country* (1948), una obra donde no hay mucha acción y las emociones y pensamientos de los personajes predominan la narración:

Somewhere in his heart Shimamura saw a question, as clearly as if it were standing there before him: was there something, what would happen, between the woman his

*hand remembered and the woman in whose eye that mountain light had glowed? Or had he not yet shaken off the spell of the evening landscape in that mirror? He wondered whether the flowing landscape was not perhaps symbolic of the passage of time.*²⁶ (Kawabata, 1956, p. 14)

Esta obra de Kawabata se centra en mostrar la interioridad de Shimamura, Komako y Yoko, lo que permite entender la relación complicada entre los personajes y cómo fluctúan entre el interés y el desinterés, el orgullo, el dolor y el amor, aun cuando no se atreven a expresarlo directamente. Este fragmento en particular, en el inicio de *Snow country*, da un vistazo a la mente de Shimamura, quien admira a Yoko pero no puede evitar recordar a Komako, lo que da a entender su añoranza por esta última y a la vez anticipa la relación problemática. A través de esta técnica heredada, aunque la acción ha sido mínima, Kawabata transmite la esencia del personaje.

Otra de sus herencias occidentales es el flujo de conciencia, que si bien no fue una característica constante en su literatura, sí estuvo presente en algunas de sus obras como *Suisho Genso* (1931) (Fantasías de cristal) y *Mil grullas* (1952). Esta técnica narrativa proviene de la influencia de autores como Proust y Joyce. Sobre el impacto de este último en Kawabata, Donald Keene anota lo siguiente:

Kawabata's most strikingly experimental work in the modernist vein was "Suisho Genso" (Crystal Fantasies), published two parts in 1931 but never completed. In this work Kawabata adopted the stream-of-consciousness technique that the Japanese Modernists associate with Joyce. Years later he revealed to an interviewer that he had not only read the translation of Ulysses, which Ito Sei and his collaborators began to

²⁶ “En algún lugar dentro de su corazón, Shimamura vio una pregunta, tan clara como si estuviera frente a él: ¿Había alguna relación entre la mujer que su mano recordaba y la mujer en cuyos ojos había brillado la luz de la montaña? ¿O acaso no había sacudido de encima el hechizo del paisaje de aquella noche en ese espejo? Se preguntó si el paisaje flotante no era quizá un símbolo del paso del tiempo.” La traducción es mía

publish in 1930, but he had bought a copy of the English text and compared the two.

The influence of Joyce, though not lasting, was considerable ²⁷. (Keene, 1987, p. 798)

Aún cuando estas técnicas narrativas modernistas son evidentes en Kawabata, sería erróneo afirmar que su narrativa es producto exclusivo de la influencia occidental. Como lo permitió vislumbrar en su discurso de aceptación del nobel, Kawabata volvió la vista constantemente hacia la tradición literaria japonesa. Tal vez su mayor influencia proviene del *Genji monogatari* de Shikibu Murasaki, obra considerada la primera novela escrita de la historia, en el principio del siglo XI.

Es cierto que Kawabata fue un ávido lector de literatura rusa y anglosajona, que sintió una gran admiración por Joyce y por Dostoyevski, que realizó traducciones de Chéjov y de Galsworthy y que incluso llegó a leer la Biblia. No obstante, también fue un ávido lector de la literatura tradicional de su país: se sintió inspirado por el Japón de los siglos X y XI de las escritoras Sei Shonagon y Lady Murasaki y tomó de esta última su obra Los Cuentos de Genji como su principal inspiración; aspiró a alcanzar mediante su obra literaria la armonía con la naturaleza, el arte, la espiritualidad y la cultura representada en los poemas de los monjes Dogen (1200-1253) y Myoe (1173-1232); admiró e imitó la pureza estética del pasado contemplada igualmente por el monje poeta Ryōkan (1758-1831) y consideró las escrituras clásicas de Oriente, especialmente las escrituras budistas, como las obras supremas de literatura en el mundo (Keene, 1984, p. 807). (Paéz Áviles, 2018, p. 31)

²⁷ "El trabajo más impactantemente experimental en su vena modernista fue Suisho Gensho (fantasías de cristal), publicadas dos de sus partes en 1931, pero nunca completada. En esta obra Kawabata adoptó la técnica del flujo de conciencia que los modernistas japoneses asociaban con Joyce. Años después reveló a un entrevistador que no solo había leído la traducción de Ulises, la cual fue publicada por Ito Sei y sus colaboradores a partir de 1930, sino que también había comprado una copia del texto en inglés y había comparado ambas. La influencia de Joyce, aunque no fue muy duradera, fue considerable" Traducción propia.

Kawabata no fue el único autor japonés de la temprana era Showa (1926 - 1989) cuya obra fue marcada por la narrativa y poética de la tradición literaria japonesa. Los escritores japoneses de este periodo insistieron en rescatar la herencia literaria de su país, en especial las obras poéticas entre el siglo XI y el XIV, a la vez que no se desentendieron de las características del Japón modernizado, ni de la coyuntura política y social propia de la década de los 30s y los 40s, ni de las innovaciones en las técnicas narrativas europeas. El interés por el *Genji Monogatari* llevó a Jun'ichirō Tanizaki a traducir la obra al japonés moderno, la cual tiene una gran relación con *Las hermanas Makioka* (1936), en cuanto que el esfuerzo de ambos trabajos responde al nacionalismo severo previo al estallido de la segunda Guerra Mundial, que censuraba tanto las influencias occidentales como la tradición japonesas que no estuvieran en línea con la imagen que el gobierno japonés establecía. (Kimura, 2020).

Otro autor de esta generación que presenta influencias tanto europeas como una deuda explícita con la tradición japonesa es Osamu Dazai, donde su aproximación al haiku tiende más a la precisión que a la belleza de la apuesta estética de Kawabata. Así lo expresa Donald Keene en la introducción de *The setting sun* (1947):

*Dazai's indebtedness to European literature is obvious, but he is in fact more closely linked with the great classics of Japanese literature, with which he was intimately familiar. (...) Another feature of Dazai's style which the reader will note is how he uses the description of minor happenings (such as, the burning of the snake eggs or the swelling in the mother's hand) to suggest much larger situations. In this technique he betrays his debt to Japanese poetry, particularly the miniature, seventeen-syllable haiku, in which each word must be a vital part of the whole, and where the attempt of the author is to make the reader supply from these scant drops of the world from which the poem has been distilled.*²⁸ (Dazai, 2002, p. xv)

²⁸ "La deuda de Dazai a la literatura europea es obvia, pero es de hecho más cercana a los grandes clásicos de la literatura japonesa, los cuales conocía con familiaridad (...) Otra

Aún así, tal característica de estilo derivada de la tradición japonesa del haiku está presente, también, en Kawabata. En sus obras, los actos, y aún más de las palabras, que en un principio no son relevantes, llevan un trasfondo que lo significa todo en las dinámicas de los personajes y que, en muchos casos, dejan implícitos las características psicológicas de tales personajes o el desenlace de las novelas.

Este es el caso de las obras *Snow country* (1948) y *La casa de las bellas durmientes* (1961). En la primera, el protagonista Shimamura, cambia la expresión con la que se refiere cariñosamente a Komako, la geisha con la que sostiene un amorío en el cual los dos se enfrentan a la imposibilidad de amarse realmente.

They were silent for some moments. Komako seemed to be looking back on herself and the awareness of a woman's being alive came to Shimamura in her warmth.

"You're a good woman"

"How am i good?"

"What an odd person". Her face was hidden from him, as though she were rubbing her jaw against an itching shoulder. Then suddenly, Shimamura had no idea why, she raised herself angrily to an elbow.

"A good woman - what do you mean by that? What do you mean?"

He only stared at her.

"Admit it. That's why you came to see me. You were laughing at me. You were laughing at me after all"

característica del estilo de Dazai que el lector notará es como usa la descripción de sucesos menores (como la incineración de los huevos de serpiente o la inflamación de la mano de la madre) para sugerir situaciones mucho más complejas. En esta técnica demuestra su deuda con la poesía japonesa, en particular con el minúsculo haiku de diecisiete sílabas, en la cual cada palabra debe ser una parte vital del conjunto, y en donde el autor intenta suplir al lector de estas escasas gotas del mundo desde el cual el poema ha sido destilado" Traducción propia.

She glared at him, scarlet with anger. Her shoulders were shaking. But the flush receded as quickly as it had come, and tears were falling over the blanched face.

"I hate you. How I hate you" She rolled out of bed and sat with her back to him.

²⁹(Kawabata, 1956, pp. 147 - 148)

Momentos antes, Shimamura y Komako se encuentran durmiendo juntos, y Shimamura le dice “You’re a good girl”, lo que le da cierta felicidad a una Komako enamorada. Sin embargo, cuando Shimamura le dice inconscientemente “You’re a good woman”, Komako descubre que Shimamura la ha utilizado y no la ama, y el deseo de una vida mejor junto a él es una ilusión. Se encara a la realidad de que Shimamura debe partir y sus encuentros deben cesar, lo que da paso a una escena final ambigua que sólo sugiere el futuro de los personajes por separado.

En la segunda novela, después de las diversas noches que el viejo Eguchi pasa en la casa de las bellas durmientes, se encuentra de nuevo en una de sus habitaciones, esta vez con dos mujeres que, al igual que todas las mujeres de la casa, se encuentran drogadas y no pueden ser despertadas. Eguchi duerme a su lado y tras reflexiones y sueños, despierta para encontrar a una de las mujeres muertas, ante la cual no puede evitar preguntarse si él mismo la estranguló mientras dormía. La mujer de la posada, al enterarse de la muerte, le pide a

²⁹“ Permanecieron en silencio unos minutos. Komako parecía estar mirando dentro de sí y Shimamura obtuvo la consciencia de que una mujer vivía en esa calidez.

"Eres una buena mujer"

"¿En qué sentido soy buena?"

"Qué persona tan extraña". Su cara estaba escondida de él, como si estuviera restregando su mandíbula contra su hombro. De repente, sin que Shimamura entendiera por qué, se levantó sobre un hombro, enojada,

"Una buena mujer - ¿A que te refieres con eso? ¿A que te refieres?"

Él solo la miró

"Admítelo. Es por ello que viniste a verme. Te estabas burlando de mí. Estabas burlándote de mí todo este tiempo"

Ella lo miró, escarlata por la ira. Sus hombros estaban temblando. Pero el color de su cara se marchó tan rápido como había llegado y las lágrimas caían sobre la cara blanqueada.

"Te odio. Cómo te odio". Giró fuera de la cama y se sentó dándole la espalda”. Traducción propia.

Eguchi que no se alarme y vuelva a dormir, recalcando que “está la otra chica”. Tal afirmación, como refiere Mishima en la introducción que escribió para esta novela, “De un solo golpe, revela la esencia inhumana de una estructura fabricada con aparente cuidado y solidez” (Kawabata, 2004, p. 9).

En ambas obras, la elección de las palabras de los personajes traicionan y delatan su esencia, pero aún así permanecen implícitas. Kawabata no dice qué piensan los receptores de estos diálogos, ni que significan, solo deja pistas de un significado que es responsabilidad del lector construir. Esta característica de estilo, la de la sutileza, precisión y simplicidad delata la influencia del haiku y de los cuatro pilares estéticos del zen ya mencionados.

A esta influencia narrativa de la tradición japonesa hay que agregarle que el aspecto temático de las obras de Kawabata es exclusivamente japonés. En contraste con las obras de Sato, como se exploró en el capítulo anterior, los elementos occidentales tienen poca presencia, con *Kioto* (1969) como excepción, lo que se explica por ser una de sus obras más tardías. Sus obras giran en torno a experiencias únicas de su país, como la ceremonia del té en *Mil grullas* (1952) o la experiencia del invierno, las aguas termales y el estilo de vida tradicional japonés en *Snow Country* (1948).

Esta última obra destaca en ese sentido. La elección de Kawabata de retratar la lejana y tradicional región del país de la nieve no es gratuita, puesto que se contrapone con las producciones literarias centralizadas en Tokio y los centros urbanos de Japón, aquellos más afectados por la modernización y, por ello, los lugares donde las tradiciones japonesas se han desdibujado más. Kawabata elige el Japón tradicional y en contacto con la naturaleza por encima del Japón occidentalizado, europeizado y urbanizado. Peter M. Carriere lo indica en *Writing as Tea Ceremony, Kawabata's Geido Aesthetics* (2002):

The novel's snow country setting is a northerly region of the main island of Honshu in what is known as the reverse side of Japan, the area close to the

*Japan Sea that is swept by the cold winds from Siberia during the winter. Whereas Tokyo embodies Japan's contemporary, industrial, Eurocentric energies, the reverse side of Japan represents the Japan of unbroken tradition, of life close to nature, life rich with aesthetic and spiritual potential far removed from the bustle of life in the twentieth century. In the Japanese mind the region evokes the shadowy cold of winter, which makes it the perfect embodiment of yugen. Less complicated by Western intrusions into the story than *The sound of the mountain*, *Beauty and sadness*, *The lake*, and some of Kawabata's short stories, *Snow country* embodies the innate spirituality of Dogen and the severe beauty of Myoe.*³⁰ (Carriere, 2002, p. 7)

Con estos factores en cuenta, podemos caracterizar a Kawabata como un escritor dualmente influenciado; su influencia occidental, que a diferencia de autores previos a él, se limita solo a las innovaciones narrativas y estilísticas provenientes de Europa tras la primera guerra mundial como el flujo de conciencia o el realismo psicológico, más no aborda el aspecto temático ni está interesado en referir o contestar a obras occidentales; su influencia japonesa, desde la que adopta la sensibilidad, la precisión y la belleza, al igual que aborda temáticas y argumentos propios de las tradiciones japonesas, entre las que destacan *Snow Country* (1948) y *Mil grullas* (1952). Estas características de Kawabata son rastreables en otros autores de su generación, como Tanizaki o Dazai, lo que permite identificar una

³⁰ “La ubicación de la novela *El país de la nieve* es la región norte de la isla principal de Honshu en lo que es conocido como el lado anverso de Japón, la área cercana al mar de Japón que es barrido por los vientos fríos de Siberia durante el invierno. Mientras Tokyo representa el Japón contemporáneo, industrial, eurocéntrico, el lado anverso de Japón representa el Japón de tradiciones inquebrantables, de vida cercana a la naturaleza, vida enriquecida con un potencial estético y espiritual desaparecido hace tiempo de la vida del siglo XX. En la mentalidad japonesa esta región evoca el sombrío frío del invierno, el cual es una perfecta encarnación del yugen. Menos complicado por intrusiones occidentales en la historia que *El rumor de la montaña*, *Lo bello y lo triste*, *El lago* y alguna de las historias cortas de Kawabata, *El país de la nieve* encarna el espíritu innato de Dogen y la belleza de Myoe.” Traducción propia.

tendencia generacional que, en el contexto de la occidentalización de su país, logró unir las influencias occidentales, en especial europeas, con las raíces japonesas y exportarlas a Occidente, lo que daba una respuesta a las visiones orientalistas, despectivas y estereotipadas de Japón y su literatura. La unión de tales elementos perfeccionada por Kawabata es precisamente lo que le hace tan relevante tanto en Occidente como en su país.

Kamikaze: Yukio Mishima

*It does not matter how young or strong you may be, the hour of death comes sooner than you expect. It is an extraordinary miracle that you should have escaped to this day; do you suppose you have even the briefest respite in which to relax?*³¹

- Yoshida Kenko

Kamikaze es una palabra japonesa compuesta por los caracteres 神, ‘dios’ y 風, ‘viento’. Ésta se originó tras la invasión mongol en 1281. La flota invasora, que superaba con creces el ejército japonés, fue barrida por una tormenta inesperada que le dio la victoria a los samuráis nipones, quienes consideraron la tormenta un “viento divino” (Gaskin & Hawkins, 2004, p. 24). Durante los enfrentamientos en el Pacífico entre Japón y Estados Unidos, el término kamikaze fue acuñado por Occidente, debido a un error de traducción, para referirse a los miembros de la Unidad Especial de Ataque Shinpu, pilotos que, en nombre del divino emperador, llevaban la misión suicida de chocar los aviones cargados de bombas contra barcos de la flota de los Aliados con la intención de detener su avance. Posteriormente, el significado de *Kamikaze* se ha transformado para referirse a cualquier tipo de ataque suicida.

Pocas palabras podrían definir tan bien a Yukio Mishima como ésta. Mishima, un escritor polémico que sufrió la derrota y la transformación de Japón tras la guerra, que vivió fascinado por la muerte y el suicidio, que se interesó por la cultura de Occidente, pero que se enfocó en Japón y su pasado, que balanceó su vida de escritor con las artes marciales y que idolatraba al emperador como una figura divina, llevó su postura política hasta la formación

³¹ “No importa que tan joven o fuerte seas, la hora de la muerte viene más temprano de lo que esperas. Es un milagro extraordinario que hayas escapado hasta este día. ¿Acaso crees que tienes el más breve suspiro en el que descansar?” Traducción propia.

de un ejército privado, el secuestro de un general del ejército y un suicidio ritual como declaración última.

En 1968, Mishima fundó el *Tate no kai* (La sociedad de los escudos), una especie de milicia privada, con la excusa vaga de ser una fuerza dedicada a la protección del emperador. Para ello, financió de su propio bolsillo la formación militar de cien jóvenes universitarios, logrando incluso que entrenaran con el *Jieitai*, el ejército oficial japonés dedicado a la defensa nacional. Sin embargo, los verdaderos planes de Mishima para el *Tate no kai* se mantendrían ocultos por otros dos años. El 25 de noviembre de 1970, tras finalizar y enviar a su editor el volumen final de *El mar de la fertilidad* (1971), se dirigió al cuartel general del *Jieitai* junto con cuatro miembros de la Sociedad de los Escudos, donde había concertado una cita con el comandante del ejército. Una vez ahí, Mishima y compañía secuestraron al comandante y se encerraron en su oficina, solicitando que todos los miembros del *Jieitai* se formaran para recibir su discurso, una proclamación en contra de la constitución instaurada por Estados Unidos, en contra de la pérdida de los valores japoneses tradicionales, una propuesta de insurgencia.

*What he was proposing, quite simply, was overthrowing the democratically elected government, restoring all power to the emperor (Tennō), and returning to the old Japanese warrior ethos (Bushidō): "Are you bushi? Are you men? You are soldiers! Then why do you stand by the Constitution? You back the Constitution that denies your very existence! ... Then you have no future! ... You are unconstitutional!"*³²

(Bradatan, 2023, p. 182)

³² “Lo que estaba proponiendo era, simplemente, derrocar al gobierno elegido democráticamente, devolver el poder al emperador y volver al antiguo ethos del guerrero japonés (Bushido): “¿Ustedes son Bushi? ¿Son hombres? ¿Son soldados! ¿Entonces por qué respaldan la constitución? ¿Respaldan la constitución que niega su propia existencia! ¿Entonces no tienen futuro! ¿Ustedes son inconstitucionales!” La traducción es mía

Su discurso, planeado para treinta minutos, sólo alcanzó siete. Se vio obligado a parar frente a los abucheos de las tropas japonesas, que eran en su mayoría hombres jóvenes nacidos tras la guerra, y no concebían el Japón idílico y tradicional al que Mishima les invitaba a retornar. Aún así, Mishima ya había premeditado este fracaso. Su intención era hacer una declaración simbólica y final. Para ello, retornó a la sala con sus compañeros y realizó el seppuku, el suicidio ritual samurai. Masakatsu Morita, segundo al mando del Tate no kai y amante de Mishima, también se suicidó mediante el seppuku en el lugar.

La noticia del escritor excéntrico liderando un golpe de estado fallido y su suicidio ritual dieron la vuelta al mundo. Lo cierto es que aquello , si bien inesperado y extremista, iba en línea con la vida del novelista. Las polémicas alrededor de Mishima iniciaron a muy temprana edad. Su primera obra exitosa, *Confesiones de una máscara* (1949) fue recibida con asombro y con elogios por ser una obra autobiográfica sin precedentes, en extremo novedosa y honesta. Y por ello , también fue vista con pudor, ya que retrataba el descubrimiento de la homosexualidad de Mishima desde una edad temprana y su fascinación erótica por la muerte y el sufrimiento. La homosexualidad sería un tema recurrente en su literatura, pues también sería protagonista en su novela *El color prohibido* (1951) y en cuentos como *Tabaco* (1948), lo que no fue bien visto en la sociedad nipona.

Para finales de la década de los cincuenta, Yukio Mishima había adoptado un estilo de vida en el que procuraba dedicar a su cuerpo tanto como a su producción intelectual, por lo que practicó diversas artes marciales y practicó el fisiculturismo, lo que se acopló a la perfección con su personalidad vanidosa. En 1968, a sus cuarenta y tres años, pondría en circulación una fotografía de sí mismo, atado a un árbol y con heridas de flechas en su cuerpo, simulando la pintura *Saint Sebastian* (1615) de Guido Reni, que ya mencionaba en *Confesiones de una máscara* (1949). Así mismo, Mishima incursionó en la actuación, el modelaje, el boxeo, y el kendo, además de dar declaraciones políticas constantes en contra

del partido comunista, de la ocupación estadounidense y de la constitución impuesta, lo que, hasta el día de hoy, hace que sea catalogado como fascista. Tales excentricidades lo pusieron constantemente en el ojo de la opinión pública en Japón. Para algunos, era un genio polifacético, para otros, un vanidoso delirante.

Lo cierto es que todo esto fueron manifestaciones de un pensamiento filosófico y político complejo. A Mishima le obsesionaba la juventud, en especial la belleza que acarrea y el carácter efímero de la misma. Su homosexualidad o bisexualidad - después de todo, estuvo casado y tuvo dos hijos- parte de esa fascinación por la juventud, como lo menciona en *Confesiones de una máscara* (1949). Por ello, también estaba profundamente enamorado de la muerte temprana: consideraba mejor morir joven que caer en la desgracia y el desagrado estético de la vejez. Y era eso lo que le molestaba de la situación política del Japón derrotado y sumiso, que, por la constitución impuesta, no permitía la existencia de un verdadero ejército, por lo que la muerte joven y honorable de la tradición samurái y de los japoneses durante la guerra era imposible.

Mishima, de alma profundamente romántica, admiraba la abnegación de esos hombres dispuestos a entregar su vida por el emperador. Pero es una admiración que, lejos de ser expresión de nostalgia por el régimen militarista de la preguerra o una proclama que algunos, a raíz de declaraciones públicas de Mishima a partir de 1965, interpretaron como fascista, hay que interpretar en realidad como la formulación de un ideario estético largamente arraigado en él, la muerte juvenil, la belleza de la entrega de la vida por honor. Este ideario, que va a convertirse nada menos que en el brazo robusto que disparará la última flecha del arco de la vida de Mishima, estaba movido en esos años por la profunda insatisfacción que sentía el artista en medio de la sociedad que lo rodeaba, tanto más profunda cuanto más contradictoria era la situación en que él, como hombre y escritor, se hallaba: buscaba el elogio social,

perseguía la popularidad a través de la manipulación de los medios de difusión a su alcance, se preocupaba del aprecio de sus obras en el extranjero, vivía en una casa occidental y disfrutaba de las comodidades de la vida occidental, pero deploraba el consumismo de su tiempo, el debilitamiento de las virtudes tradicionales japonesas por contacto con Occidente, la postración política del país, ocupado militarmente por una potencia extranjera. (Mishima, 2017, p. 7)

Las preocupaciones por la belleza, la diversidad sexual, el suicidio, la situación política y económica del país, y el interés por la tradición japonesa, que fueron temáticas recurrentes en sus obras, lograron que estableciera una conexión con Yasunari Kawabata, que compartía algunas de sus preocupaciones. Ambos autores compartieron una larga correspondencia desde 1945 hasta el final de la vida de Mishima, en la que Kawabata asumió el papel de tutor en la incipiente carrera literaria de su aprendiz.

La influencia de ambos autores en la vida del otro es evidente. Mishima constantemente solicitó a su maestro la revisión y retroalimentación de sus obras antes de publicarlas, a las que Kawabata siempre respondió con elogios. Mishima bebió de la literatura de Kawabata y se vio fascinado por obras en las que el “dominio físico y espiritual se combinan en un sutil acorde mudo, como el cielo azul con las nubes que lo matizan.” (Kawabata & Mishima, 2014, p. 46). El eventual suicidio de su amigo y discípulo afectaría a Kawabata y se sumaría a sus motivos para quitarse la vida en 1972. Sin embargo, las posturas de ambos autores eran, cuando no opuestas, complementarias; Kawabata es sugerente, Mishima todo lo dice: Kawabata jugó con el espiritismo y nuevas formas de narrar, mientras Mishima es estrictamente realista; la belleza deslumbra y paraliza a Kawabata, quien es un observador, mientras a Mishima le empuja a la acción y a la muerte.

La estrecha relación de ambos está documentada en *Correspondencia 1945 -1970* (Kawabata & Mishima, 2014), en donde , si bien las preocupaciones estéticas mutuas fueron

debatidas, destaca el nivel de intimidad y cercanía que desarrollaron ambos autores. En una de sus cartas enviadas a Kawabata, hay un vistazo al Mishima humano, no al artista, ni al autor, ni al político. Este pasaje es bastante significativo, pues permite articular el ideario del autor con el hombre solitario y angustiado que existía tras su figura excéntrica.

La felicidad de “recibir” me parece fuera de mi alcance. Y hasta del aislamiento sólo se puede disfrutar un breve instante. Cautivo de esta soledad cargada de angustia, no puedo quedarme tranquilo. Espero que venga un amigo. Pero el amigo no viene. Desde lo más profundo, maldigo mis brazos hechos para abrazar. Querría deshacerme de mis manos. Abolir el acto de tocar. En este estado, encontrarme con usted me sería insoportable. Pues de entrada, usted percibiría sin duda este fuego que me quema. (Kawabata & Mishima, 2014, p. 43)

El pabellón de oro: Escribir a Japón derrotado

No es posible entender a Mishima sin entrar en detalle en la situación política, militar y cultural de Japón tras el 2 de septiembre de 1945, cuando el país firmó su rendición internacional tras los bombardeos estadounidenses de Hiroshima y Nagasaki. La derrota inminente, las fracturas políticas internas y los eventuales enfrentamientos con la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas obligaron a Japón a aceptar condiciones de rendición poco favorables, que incluirían la aceptación de que el emperador no era un descendiente divino y la entrega del poder al comandante supremo de las fuerzas aliadas MacArthur.

*The authority of the Emperor and the Japanese Government to rule the state shall be subject to the Supreme Commander for the Allied Powers who will take such steps as he deems proper to effectuate these terms of surrender*³³. (Surrender of Japan, 1945)

³³ “La autoridad del Emperador y del gobierno japonés para gobernar el Estado deberá ser concedida al Supremo Comandante por el Poder Aliado, quien tomará los pasos que considere apropiados para efectuar los términos de rendición.” Traducción propia.

Tras la rendición, Estados Unidos realizó una pronta ocupación del país, tomando control de la política interna japonesa y desarticulando las fuerzas armadas niponas. Sin embargo, tal ocupación se realizó, en parte, bajo concepciones erróneas, estereotipadas y orientalistas de los japoneses y su sociedad, provenientes del trabajo de antropología cultural de Ruth Benedict, publicado posteriormente bajo el nombre de *El crisantemo y la espada* (1946). El trabajo de Benedict fue un encargo del gobierno estadounidense en medio de la guerra que pretendía brindar información estratégica del enemigo al ejército americano, pero que, debido al conflicto bélico, fue realizado sin que Benedict visitara el país y tuviera que valerse casi únicamente de entrevistas.

Los japoneses son, a la vez, y en sumo grado, agresivos y apacibles, militaristas y estetas, insolentes y corteses, rígidos y adaptables, dóciles y propensos al resentimiento cuando se les hostiga, leales y traicioneros, valientes y tímidos, conservadores y abiertos a nuevas formas, preocupados excesivamente por el «qué dirán» y, sin embargo, propensos al sentimiento de culpa, incluso cuando los demás no saben que han dado un paso en falso; soldados en extremo disciplinados, pero con tendencia también a la insubordinación. (Benedict, 2016, p. 3)

A pesar de ser un estudio antropológico dirigido a la inteligencia militar, eventualmente se convirtió en una guía para “entender” a Japón, que incluso se popularizó entre japoneses. Las consecuencias de tal estudio para Japón son incalculables. Según John Lie en *Ruth Benedict's legacy of shame: Orientalism and Occidentalism in the Study of Japan* (2001), las concepciones orientalistas de Benedict fueron absorbidas por la nación, que se encontraba en un momento vulnerable de reconstrucción bajo el régimen de la ocupación americana, formando una paradoja en que Japón se inclinaría a convertirse en lo que Benedict había inferido. Una especie de auto-orientalismo en que los nipones asumieron una esencia estática y única, la de una sociedad de la vergüenza. (Lie, 2001, pp. 8 - 9)

Calcular la influencia de Benedict en Mishima es complejo, pero es posible encontrar resonancia de la idea de la existencia de una esencia única japonesa, que, sin embargo, discrepa con la versión de Benedict. Si para ésta Japón era y siempre había sido una sociedad de la vergüenza, para Mishima era una sociedad del honor, que ahora yacía humillada. En una de sus obras más dicientes y valoradas, *El pabellón de oro* (1956), Mishima hace frente a su temprana desazón frente a la ocupación americana. Para ello, hace una narración del incendio histórico del templo Kinkaku-ji en 1950.

La obra sigue a Mizoguchi, hijo de un sacerdote budista en Maizuru. El padre de Mizoguchi le habla con fascinación del pabellón de oro desde temprana edad, lo que siembra una fascinación por el templo. Aún así, al visitar el pabellón por primera vez, se decepciona. Tras el eventual fallecimiento del padre, Mizoguchi queda al cuidado del sacerdote superior del templo, y se inicia como aprendiz en el templo. Tartamudo, huérfano y feo, la vida dentro del templo no es fácil para Mizoguchi, quien entabla amistad con dos jóvenes muy opuestos en personalidad; Tsurukawa, el amable y recto, y Kashiwagi, el tullido y cínico. La relación con ambos, con su madre, y con el padre superior, al igual que las noticias sobre la guerra y la ocupación, generan en Mizoguchi reflexiones filosóficas en torno al zen que le hacen cambiar constantemente de opinión frente al pabellón, alternando entre fascinación y odio, entre desear su destrucción o su conservación, lo que da muestra de la inestabilidad mental de Mizoguchi. Finalmente, se decide por incendiar el pabellón y suicidarse. Sin embargo, al final de la novela, tras empezar el incendio, no se decide a acabar con su vida y tan solo espera a ser atrapado.

Esta obra encaja a la perfección en las temáticas dominantes de Mishima: la belleza problematizadora, la exploración de la sexualidad, la atracción homosexual y el suicidio. Aún así, destaca el transfondo político e histórico de la novela, que inicia en el final de la guerra durante los bombardeos a Japón, e incluyen la ocupación americana.

El tercer capítulo de la novela es tal vez el más relevante en este sentido. En él, Mizoguchi narra sus vivencias en el día de la derrota de Japón, que no son particularmente relevantes. En la noche, el padre superior convoca a todos para leer una enseñanza del zen, y no hace mención del evento nacional.

Después de esta explicación, el Prior terminó su charla sin hacer la menor alusión a la derrota del Japón. Nosotros quedamos como hechizados por los sortilegios del zorro. ¿Por qué escogió precisamente este tema el día de nuestra derrota? No teníamos la menor idea. A lo largo de los pasillos, camino de nuestras habitaciones, hice partícipe a Tsurukawa de mis inquietudes. Él movió la cabeza con un aire perplejo.

-No lo comprendo. A menos de haber sido un bonzo toda la vida, es imposible entenderlo. Pero yo creo que, justo el día de nuestra derrota militar, el secreto significado de esta charla era precisamente no hacer alusión a ello, hablando de un gato degollado.

Personalmente, el haber perdido la guerra no me afectaba en lo absoluto; sin embargo, el aire de felicidad que envolvía la expresión del Prior me molestaba.

(Mishima, 1956, p. 44)

Este fragmento da cuenta de la molestia de Mishima frente a la indolente actitud de Japón tras la derrota. Si bien no se queja de la derrota, que era inevitable, Mishima no puede tolerar que tal suceso se tome sin gravedad, o incluso con alegría, como lo muestra con el padre superior. También hace eco de su insatisfacción frente al Japón sumiso e inactivo que se consolidó en los años posteriores a la ocupación americana. Para él, la falta de reacción nacional es gran parte de las causas del estado decadente en que, según su percepción, se encontraba el país.

En este mismo capítulo, Mizoguchi narra las dificultades económicas del templo y como deben recurrir a ofrecer visitas guiadas a soldados americanos irrespetuosos para subsistir. Un domingo nevado, cuando el templo está casi desierto, un soldado llega exigiendo una visita, por lo que encargan a Mizoguchi a acompañarle, pues este sabe hablar inglés. El soldado iba acompañado de una prostituta japonesa, ambos borrachos. Mizoguchi intenta guiar la visita, pero el estado de ambos visitantes lo complica. La pareja termina discutiendo, el soldado somete a la mujer sobre la nieve, y fuerza a Mizoguchi a que la pise y la golpee mientras está en el suelo. El soldado le agradece e intenta pagarle, pero Mizoguchi no acepta el dinero, por lo que el soldado le da dos paquetes de cigarrillos americanos y se marcha, agradeciéndole. Tal suceso causa en Mizoguchi una mezcla de shock, asco y excitación. Inmediatamente, en un acto de rebeldía y odio contra el templo y el padre superior, le regala a este los dos paquetes de cigarrillos que acepta inocentemente, sin saber de su origen.

*I had no choice but to retire. My body was hot from dissatisfaction. The mysterious, evil action that I had committed, the cigarettes that I had received as a reward, the Superior receiving them in ignorance of why I had obtained them- all this should have added up to something more dramatic and violent. That a man of the Superior's stature should have been utterly unaware of what had happened became a further important reason for me to despise him.*³⁴ (Mishima, 1956, p. 79)

El incidente con el soldado y la prostituta es un símbolo de la relación abusiva de Estados Unidos con Japón durante la ocupación, donde además se muestra un profundo irrespeto hacia la cultura japonesa, y es ello lo que Mishima denuncia. Así mismo, los paquetes de cigarrillos son una muestra del alcance de la corrupción americana dentro de las

³⁴ “No tenía más elección que retirarme. Mi cuerpo estaba caliente por el repudio. La misteriosa y malévola acción que había cometido, los cigarrillos que había recibido como premio, el superior recibéndolos ignorando como los había obtenido- todo esto debió transformarse en algo más dramático y violento. Que un hombre con el nivel del superior estuviera completamente a oscuras de lo que había ocurrido se convirtió en una razón importante para que le odiara.” La traducción es mía

que, para Mishima, eran las más altas instituciones que representaban la cultura japonesa, aunque no fueran conscientes de su propia decadencia. En la ocupación, Mishima solo podía ver la ‘esencia japonesa’ que él mismo había ideado, siendo derrotada. Para coronar esta idea está la escena final de la novela, donde Mizoguchi incendia el templo y este queda destruido, igual que se había destruido el espíritu japonés para los ojos de Mishima. Una vez incinerado el templo, Mizoguchi no encuentra voluntad para suicidarse. Esto es también una crítica a la voluntad de Japón. El suicidio para mantener el honor es parte de la tradición japonesa, y sin embargo, Mizoguchi no puede hacerlo, carece de honor. En muchos sentidos, Mishima hace un paralelo de Mizoguchi con el estado de su país en la posguerra, el Japón derrotado.

El pabellón de oro (1956) es un claro ejemplo de la escritura de Mishima sobre Japón tras la guerra, claramente crítico de la situación. Este tópico persistió en gran parte de sus escritos, unos menos politizados que otros. *El mar de la fertilidad* (1969 - 1971), tetralogía que terminó el mismo día en que se quitó la vida, también explora las transformaciones sociales, culturales y políticas de Japón durante todo el siglo desde una mirada crítica. Así lo resume Santiago Gómez Castañeda en su tesis de Magíster en Estudios literarios *El mar de la fertilidad: una aproximación a la ideología de Yukio Mishima* (2021):

Durante su larga vida, Shigekuni Honda tiene que vivir los procesos de cambio de Japón que apuntan hacia su occidentalización y, por lo mismo, durante sus largos 81 años reflexiona sobre distintos fenómenos que se relacionan con su forma de entender el país que se está consolidando. Esto es, en parte, lo que articula la unidad de El mar de la fertilidad, dándole continuidad y permitiendo ver una evolución de la sociedad japonesa; no obstante, como se verá más adelante, más allá de las ideas que Shigekuni Honda se hace sobre Japón, en la obra esa evolución no implica necesariamente una idea de progreso respecto al panorama político y cultural del país. (...) En El mar de la fertilidad encontramos los acontecimientos históricos

ligados a la sensación de pérdida, es una lectura que vuelca la mirada sobre las ruinas, sobre los muertos, sobre los cambios, encontrando en ellos una pérdida cultural y el detrimento moral de Japón. (Gómez Castañeda, 2021, p. 18)

Sin lugar a dudas, la ocupación y las transformaciones de la sociedad japonesa tras la postguerra fueron un evento traumático que marcaron la literatura de Mishima, quien veía en estos cambios una traición al “espíritu japonés” de tradición guerrera y honorable que buscaba. Esto lo llevó a escribir constantemente sobre la situación de su país, que consideraba humillado. Pero esto fue un fenómeno que trascendió a muchos escritores japoneses de la época. Ya hemos visto, por ejemplo, cómo influyó en las obras de Kawabata. Otro autor que abordó el tema fue Akiyuki Nosaka. Sus novelas cortas, *La tumba de las luciérnagas* (1967) y *Las algas americanas* (1967) tuvieron amplia resonancia y narran el dolor de la posguerra. *La tumba de las luciérnagas*, que tiene una película homónima, abarca el periodo inmediatamente posterior a la derrota de Japón, donde el país está sumido en caos y pobreza, y un niño que ha quedado huérfano intenta sobrevivir en la intemperie con su hermana menor. El estado decadente del país les dificulta conseguir alimentos, agua o atención médica, y deben resignarse a vivir en una cueva. Finalmente, ambos niños mueren por deshidratación.

Las algas americanas está ambientada en la década de los sesenta, cuando la situación del país se había estabilizado y la relación con Estados Unidos, de cierto modo, era menos tensa. El protagonista, Toshio, se ve obligado a recibir en su casa a un matrimonio de americanos jubilados que su esposa ha invitado. Esto le trae recuerdos de sus primeras interacciones con soldados americanos durante la ocupación, recordando las humillaciones que le hacían pasar, el rencor por la muerte de sus padres en la guerra, y sus duras vivencias con su hermana. Aunque lo intenta, Toshio no puede evitar sentir desagrado por los americanos, por las cicatrices psicológicas que han dejado en él y en Japón: “Tarde o temprano los Higgins se irán, pero aunque se vayan, los americanos seguirán clavados dentro

de mí y, de vez en cuando, mis americanos me atormentarán y me harán gritar lastimeramente: «Give me chewing-gum!», «Kyu-u-kyuu», quizá sea una alergia incurable a todo lo yanqui.” (Nosaka, 2007, p. 51). En el relato, se constituye la percepción de que Japón se ha convertido en el patio trasero de los americanos, donde van a hundirse en vicios y abusar de los japoneses.

En ese sentido, se puede rastrear una posición común entre Nosaka, Mishima y otros autores que se vieron marcados por la coyuntura nacional de la posguerra en Japón: la repulsión de la influencia americana y las transformaciones occidentales en Japón. Sin embargo, esta posición es característica sólo de esa generación de japoneses que sobrevivieron a las condiciones inhóspitas tras la guerra. Como lo dice Nosaka en *Las algas americanas*, las generaciones más jóvenes no tardaron en verse encantadas por Estados Unidos:

«¡Qué suerte! ¿Hace mucho que los conoce?», «Sí, desde los tiempos del ejército de ocupación», así lo sentía él a medias: tratándose de América, incluso un niño pertenecía, para Toshio, al ejército de ocupación, claro que los jóvenes no podían comprender ese sentimiento, porque para ellos los Estados Unidos eran como el templo de Zenkoji, un lugar que había que visitar sin falta al menos una vez en la vida, una tierra donde se recibía la bendición divina transfigurada en prestigio, un paraíso al que viajar de balde gracias a conocidos. (Nosaka, 2007, p. 49)

Es así que autores como Mishima y Nosaka constituyeron una corriente de oposición a las transformaciones occidentales, específicamente de las gestadas por Estados Unidos. Mishima, un ávido lector, estudió y se interesó desde muy temprano por la literatura inglesa y europea, realizó viajes por Europa, y tenía por el viejo continente una especie de admiración, de la que incluso tomó elementos para sus obras, de manera similar a Kawabata. Pero esto no se replicó para las influencias norteamericanas. De cierto modo, Mishima no iba

necesariamente en contra de la occidentalización como un todo, sino en contra de la americanización, una modernización impuesta a la fuerza, irrespetuosa de las tradiciones culturales japonesas y que requería sacrificar la escala de valores que para Mishima caracterizaban la nación, en contraparte con la europeización, un proceso lento y voluntario de modernización selectiva, que había permitido que Japón se posicionara como una potencia mundial durante la era Meiji y Taisho. Es posible encontrar la evidencia de esta distinción en la que Mishima favorecía la modernización proveniente de Europa en la profunda influencia de autores europeos como Rilke o Wilde en algunas de sus obras, en particular en o *Confesiones de una máscara* (1949) y *Después del banquete* (1960), además de la influencia de Racine en sus obras de teatro Nō. Aunque estas influencias sean innegables, Mishima posicionó en un contexto japonés las obras que derivó de sus lecturas europeas.

En este sentido, *El rumor del oleaje* (1954) destaca como una obra que logra representar tres partes de la posición ideológica de Mishima frente a la occidentalización, aun cuando inicialmente se pueda percibir sólo como un romance sin mucho trasfondo. Por un lado, es fruto de la influencia de la cultura clásica griega, la cual fascinó a Mishima. Esta obra está inspirada en *Dafnis y Cloe*, una novela pastoril del siglo II, de la cual el autor tomó el núcleo de la trama pero adaptándola al Japón de posguerra. De nuevo, Mishima revela su fascinación por la cultura europea y su disposición a la europeización, a la vez que se mantiene apegado a su interés por desarrollar las temáticas y espacios propios de Japón. En el caso particular de *El rumor del oleaje* (1954), lo hace en un sentido similar a como lo hizo Kawabata en *Snow Country* (1935), ubicando la obra en la isla de Utajima, un espacio remoto de Japón que no ha sido tocado por la modernidad que se ha instalado en Japón tras la guerra, con un sentido de nostalgia y culto por el Japón antiguo, elemento que mantuvo en otras obras como *Peregrinos en Kumano* (1965). De la misma forma, contrapone esta visión idílica del pasado de su nación con las urbes modernas niponas, que encontraba repudiabiles y

americanizadas, al mismo tiempo que remarca los impactos de la guerra. En el siguiente pasaje de *El rumor del oleaje*, Mishima logra plantear una comparación entre los hombres del Japón antiguo y remoto, que idealiza, y los del Japón modernizado, que han sido pervertidos por la americanización y están llenos de males:

*No matter how much times change, very bad things—very bad ways—will all always disappear before they get to our island... The sea—it only brings the good and right things that the island needs... and keeps the good and right things we already have here ... That's why there's not a thief on the whole island —nothing but brave, manly people—people who always have the will to work truly and well and put up with whatever comes—people whose love is never double-faced—people with nothing mean about them anywhere...*³⁵ (Mishima, 2000, pp. 47-48)

Yukio Mishima se ocupó de denunciar en todas sus obras, en menor o mayor medida, lo que consideraba cambios degenerativos en Japón propiciados por el país norteamericano, por la constitución impuesta, por el emperador de carácter no divino, por el espíritu guerrero japonés que se encontraba derrotado y apaciguado.

Bushido: Buscar la esencia de Japón

Afortunadamente, no hay que intentar adivinar la postura frente a la occidentalización (americanización) y al estado de Japón por parte de Mishima dentro de sus obras de ficción. El autor también escribió extensamente reflexiones políticas donde es más explícito su pensamiento.

³⁵ “No importa cuánto cambien los tiempos, las cosas malas - las costumbres malas - siempre desaparecerán antes de que lleguen a nuestra isla... El mar - solo trae lo bueno y correcto que la isla necesita ... y mantiene aquí lo bueno y lo correcto que ya tenemos ... Es por ello que no hay un solo ladrón en toda la isla - nada más que personas valientes y varoniles - personas que siempre tendrán la voluntad de trabajar honestamente y lidiar con todo lo que venga - personas cuyo amor nunca será hipócrita - personas sin nada malvado dentro de sí.”
Traducción propia.

Mishima, que se había fascinado por la disciplina del cuerpo, que había observado y vivido las dolencias de la postguerra y que creía en la existencia de la esencia japonesa, encontró en el Bushido, el código moral del guerrero y de los samurai, un perfecto soporte, donde además encajaban su interés por la belleza física, la muerte y el honor. El autor terminaría por orientar su vida completamente a cumplir con bajo el código e intentar retornar a Japón a lo que consideraba su estado elemental y más alto.

Mishima buscó, entonces, revitalizar aquello que él consideraba como el alma de Japón, encarnada en los valores (idealizados) y en el espíritu de los samuráis, y aplicarlos al Japón moderno. A lo largo de más de treinta años de carrera literaria, Yukio Mishima, profundo conocedor y admirador de la literatura europea, fue autor de una vasta y variada obra, habiendo publicado más de cuarenta novelas y un sinnúmero de ensayos, piezas de teatro, relatos de viaje y cuentos. Todavía hoy, para muchos japoneses, el escritor es una figura polémica, sobre todo por sus ideas políticas. (Mohamed, 2013, p. 3)

El Bushido (武士道) traduce literalmente “el camino del guerrero”. Es un conjunto de principios que regían a la clase samurái durante el gobierno de los shogunatos. Son especialmente relevantes dos de los principios; el coraje, que incita siempre al actuar y condena la pasividad; y el honor como la posesión más importante del samurái, incluso más que su propia vida. Fueron estos principios los que movilizaron a Mishima y le llevaron a criticar la posición de Japón, que yacía desarmado, pasivo y que había preferido ser humillado en la ocupación antes de inmolarse completamente en la guerra.

El acercamiento de Yukio Mishima al Bushido se dio a través del *Hagakure*, una compilación escrita del código proveniente de 1717, momento en que la clase samurái ya se encontraba debilitada por casi un siglo y tenía prohibida el combate entre sí, por lo que el *Hagakure* también hace reflexiones nostálgicas sobre el pasado japonés. Como moldeando su

personalidad al *Hagakure*, Mishima tomó tales valores como máximas éticas y veía a su país con nostalgia de un pasado que no había conocido y que, en gran medida, había sido embellecido en los textos.

Esto lo llevó a criticar fuertemente al emperador por las condiciones que había aceptado para la derrota, por lo que consideraba que el sacrificio de tantos japoneses durante la guerra había sido en vano.

En 1966, en el primero de sus escritos claramente politizados, Las voces de los muertos heroicos, Mishima se da cuenta, o al menos lo proclama en voz alta, que en la óptica del Japón antiguo, que era la suya, los kamikazes habían muerto por nada, puesto que la renuncia del Emperador a su papel de símbolo divino había quitado todo sentido a aquellas muertes heroicas. «Valerosos soldados han muerto porque un dios les ordenó combatir; y menos de seis meses después, aquella salvaje batalla es detenida de golpe porque un dios ha ordenado que cese el fuego. Pero Su Majestad ha declarado: "En realidad, yo también soy un mortal." !Y esto menos de un año después de que fuésemos lanzados como granadas contra los costados de los barcos enemigos por nuestro emperador, que era dios! ¿Por qué el Emperador se ha convertido en hombre?» (Yourcenar, 1985, p. 105)

Si es cierto que Mishima retrató su postura en diversas obras, como en el relato *les* (1965) donde retrata las virtudes propias del Bushido y del japonés ideal en el protagonista, es en sus últimos textos, de carácter no ficcional, donde habla sin tapujos.

En *Introducción a la filosofía de la acción* (1970), Mishima plantea su propia interpretación del Bushido para un Japón moderno, aunque se muestra pesimista de que el estado del país permitiría la búsqueda de tales valores. *Lecciones espirituales para jóvenes samurai* (1969) es un conjunto de pensamientos del autor frente a la sociedad japonesa, donde resalta la cobardía que se ha apoderado del país y la estructura social rígida que se ha

formado y que no permite a los jóvenes progresar a pesar de sus esfuerzos. En *Mis últimos veinticinco años* (1970), escrito el día de su suicidio, Mishima deja muy en claro su repudio a la americanización:

Aquello que odiaba hace veinticinco años continúa sobreviviendo con obstinación, si bien bajo formas levemente distintas. No sólo sobrevivió sino que se propagó y se infiltró con enorme virulencia en todo Japón. Se trata del terrible virus de la democracia de posguerra y de la hipocresía que generó.

Yo alimentaba la esperanza de que las hipocresías y los engaños desaparecieran con el final de la ocupación norteamericana, pero fue solo una ilusión. Por el contrario, sorprendentemente, los japoneses han elegido convertirlos en parte de su naturaleza y los han introducido en la política, la economía, la sociedad y hasta en la cultura.

(Mishima, 2006, p. 237)

Algo similar ocurre con *Proclama del 25 de noviembre* (1970), el discurso que escribió para recitar frente a las tropas durante su golpe de estado, pero que no pudo terminar. En él, de nuevo lamenta el estado de Japón y de la subordinación del ejército a una constitución impulsada por Estados Unidos, e incita al ejército a sublevarse con él, aunque el resultado casi seguro sea la muerte.

La máxima manifestación de su desdén político por la americanización y su búsqueda de un Japón samurai, se dio en la formación de su ejército privado, el *Tate no Kai*, y el intento del golpe de estado, mismo que fue inspirado por un anterior incidente en febrero de 1936. En el texto en el que justifica la creación del *Tate no Kai*, *La sociedad de los escudos* (1968), apunta:

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, p. 155)

En definitiva, Mishima tuvo una interacción con la occidentalización que se diferencia de autores previos como Sato y Kawabata por hacer una distinción entre europeización y americanización. Los sucesos históricos que atravesó Mishima generaron en él y en otros autores contemporáneos un desdén por lo proveniente de Estados Unidos, debido a la ocupación de la posguerra, pero esto se manifiesta de una manera más extrema en Mishima, que visionaba al Japón antiguo y samurái como el ideal. Esto no le impidió formarse literariamente con influencias europeas, y mostró siempre una clase de respeto hacia la tradición del viejo continente. Las manifestaciones de la oposición que presentaba frente a lo que consideraba la esencia de Japón contra el Japón americanizado pueden evidenciarse claramente en sus novelas *Confesiones de una máscara* (1949), *El pabellón de Oro* (1956) y la tetralogía *El mar de la fertilidad* (1970), al igual que en relatos cortos como *Los sables* (1965), pero es aún más notorio en sus escritos políticos hacia el final de su vida. Es difícil caracterizar esto como una tendencia generacional debido al carácter extremo de sus acciones políticas, pero si es posible encontrar el rechazo a la americanización en autores como Akiyuki Nosaka. También es de notar que este mismo autor quien destaca que tal recepción negativa no persistió en los japoneses de la generación siguiente, quienes nacieron directamente bajo la ocupación, y lo que se demuestra también en el fracaso del golpe de estado de Mishima, ya que los jóvenes soldados no compartían su visión sobre Japón y la influencia americana.

Conclusiones

Desde finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX, Japón atravesó una gran serie de transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales en un gran intento de modernización y expansión. Este proceso, el de modernización, ocurrió a raíz de su contacto con naciones europeas y con Estados Unidos, quienes se encontraban en un mejor estado de desarrollo debido al previo aislamiento japonés. Japón tomó de estas naciones todo lo que encontró útil para su proyecto de nación y expansión colonialista, embarcando en el proceso de occidentalización. Este proceso luego tomaría matices más complejos a raíz de la participación en la Segunda Guerra Mundial y el sometimiento de Japón a la ocupación americana.

La occidentalización, que vino acompañada de discursos de transformación social como el orientalismo y el occidentalismo, fue representativa de Japón durante el siglo XX e, indudablemente, afectó todas las esferas culturales y artísticas, como la literatura. Esta investigación permitió vislumbrar, a través de tres grandes representantes de la literatura japonesa del siglo XX, la relación cambiante de Japón frente a la occidentalización y las naciones occidentales. Las obras de estos autores, producto de sus épocas, demostraron intrincadas dinámicas de relación Japón - Occidente, misma relación que sirvió de insumo para un desarrollo exponencial de la literatura nipona, tanto en el aspecto temático como en el estilístico.

Queda demostrado que es posible rastrear claramente por lo menos tres instancias de representación de la occidentalización en la literatura nipona, instancias que surgieron en un orden cronológico debido a las características particulares de cada generación de escritores.

La primera de estas instancias, representada en esta investigación por Haruo Sato, estuvo caracterizada por un profundo interés en importar la cultura occidental. Durante las primeras tres décadas del siglo XX, el interés de Sato y los autores de su generación se centró

en explorar la cultura occidental que llegaba a Japón por primera vez. Empujados por la incipiente occidentalización y los discursos occidentalistas, los autores buscaron estudiar e importar los insumos culturales occidentales, aunque en general se limitó al aspecto temático y no trastocó el estilístico, en el que los autores, y particularmente Sato, desarrollaron obras complejas bajo un estilo narrativo propio, como lo es *Crónicas de Nonchalant*.

Aunque esta generación tuviera una fascinación particular por la cultura occidental, no los retuvo para emitir críticas a la occidentalización de la nación desde el ámbito social, económico y político. El capitalismo, el consumismo, el desarrollo urbano desacelerado y la pérdida de tradiciones japonesas fueron algunas de las preocupaciones que Sato y demás autores manifestaron en sus obras.

Una segunda instancia de representación se vio marcada por la generación de Yasunari Kawabata, quienes atravesaron por una formación influenciada por la cultura occidental, en especial la europea. A diferencia de Sato, en las obras de Kawabata no hubo representaciones temáticas de Occidente. El interés de Kawabata y de la generación de autores que le rodeaban se interesaron más en exportar la cultura japonesa que en importar la occidental, por lo que sus obras son de temática y ubicación completamente nipona, marcada por la filosofía zen y tradiciones japonesas, lo que también fue un intento de responder al orientalismo, una afirmación sobre lo que en realidad era Japón y su potencial.

Sin embargo, Kawabata estudió y bebió de la tradición occidental, incorporando técnicas narrativas modernistas europeas como el flujo de consciencia y la profunda construcción psicológica de los personajes para crear una estética híbrida que también daba lugar a las herencias niponas como la brevedad y la precisión del haiku y la sensibilidad del zen y el budismo. En esencia, esta generación estuvo marcada por la europeización, pero se mantuvo interesada en destacar sus propias tradiciones, logrando una unión sinérgica entre elementos occidentales y japoneses.

Por último, la ocupación americana de Japón dio origen a una posición de rechazo a la americanización. Esta instancia de representación, con exponentes como Yukio Mishima y Akiyuki Nosaka, abarcó el periodo de la dominación estadounidense sobre Japón durante y después de la guerra. Esto suscitó obras que mostraban el estado deplorable de la nación en ese periodo y se oponían a los cambios sociopolíticos, económicos y culturales que fueron impuestos tras la rendición en la Segunda Guerra Mundial y que, para ellos, desdibujaban la identidad del Japón. Esto, sin embargo, no los cerró de continuar consumiendo los insumos culturales de Europa, por lo que se creó una postura dividida frente a la occidentalización: sí a la europeización, no a la americanización, aunque esto fuera opuesto a la dirección en la que se movía el gobierno japonés. Para Mishima, las imposiciones americanas despojaron a Japón de su esencia, lo que lo llevó a describir y criticar este proceso en sus obras y transicionar hacia un actuar político y finalmente a acciones extremistas. La naturaleza aislada de los actos de Mishima hace difícil constituir su postura como un fenómeno generacional, sin embargo, es posible encontrar otros autores que compartieron la postura crítica hacia la ocupación y americanización del país.

Con estas evidencias, es innegable la trascendencia del fenómeno de la occidentalización para Japón y su literatura, que, en combinación con elementos, tradiciones y estilos propios japoneses, dieron lugar a obras complejas y reveladoras. Esta investigación deja en claro que, tal como las obras literarias son producto de su contexto, es posible analizar dichas obras para encontrar y entender las sociedades y épocas de las que provienen,

La conclusión última de este trabajo es la reivindicación del estudio de las literaturas asiáticas y africanas a las que se les ha desconocido su lugar en el canon literario universal. Abrirles un espacio de estudio permitirá continuar descubriendo obras complejas y de calidad que revelaran nueva información, no solo de sus culturas de origen, sino también de la humanidad.

Referencias

- Brădăţan, C. (2023). *In praise of failure: Four lessons in humility*. Harvard University Press.
- Benedict, R., & Alfaya, J. (2016). *El Crisantemo y la espada: Patrones de la Cultura Japonesa*. Alianza Editorial.
- Bonnett, A. (2004). *The idea of the west: Culture, politics, and history*. Palgrave Macmillan.
- Buruma, I., & Margalit, A. (2006). *Occidentalism: The west in the eyes of its enemies*. Penguin Books.
- Caeiro, L. (1993). *Cuentos y tradiciones japoneses* (Vol. 1). Hiperión.
- Carriere, P. M. (2002). Writting as Tea Ceremony: Kawabata's Geido Aesthetics . *The International Fictional Review*, (29), 52–61.
- Davidann, J. T. (2019). *Limits of westernization: American and East Asian intellectuals create modernity, 1860 - 1960*. ROUTLEDGE.
- Dazai, O. (2002). *The setting sun*. Tuttle Publishing.
- Exley, C. (2016). *Sato Haruo and modern Japanese literature*. Brill.
- Fukuzawa, Y. (2009). *An outline of a theory of Civilization*. Columbia University Press.
- Gaskin, C., & Hawkins, V. (2004). *Breve historia de los samurais*. Nowtilus.
- Gómez Castañeda, S. (2021). *El mar de la fertilidad: Una aproximación a la ideología de Yukio Mishima*. Universdad Nacional De Colombia.

Hutchinson, R. (2001). Occidentalism and critique of meiji: The west in the returnee stories of Nagai Kafū. *Japan Forum*, 13(2), 195–213.

Kawabata, Y. (1956). *Snow country*. Charles E Tuttle Company.

Kawabata, Y. (1968). *Japón, lo bello y yo*.

Kawabata, Y. (2004). *La casa de las bellas durmientes*. Caralt.

Kawabata, Y., & Mishima, Y. (2014). *Correspondencia (1945-1970)*. Emecé.

Keene, D. (1960). *Modern Japanese literature: An anthology*. Tuttle.

Keene, D. (1987). *Dawn to West: Japanese literature of the modern era*. Owl Books.

Mackenzie, J. M. (1995). *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester University Press.

Mishima, Y. (1956). *The temple of the golden pavilion*. Charles E Tuttle company.

Mishima, Y. (2000). *The Sound of Waves*. Vintage.

Mishima, Y. (2006). *Lecciones Espirituales para Los Jovenes Samurais*. Palmyra.

Mishima, Y. (2017). *Los sables y otros relatos*. Alianza editorial.

Misima, Y. (2018). *La Carta de Recomendación de Mishima para el Nobel a kawabata*. Eterna Cadencia.

<https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/derivas-literarias/item/la-carta-de-recomendacion-de-mishima-para-el-nobel-a-kawabata.html>

Mohomed, C. (2012). La pureza del samurái – historia y política en el pensamiento de Yukio Mishima. *História (São Paulo)*.

- Napier, S. J. (1996). *The Fantastic in modern Japanese literature: The subversion of modernity*. Routledge.
- Nosaka, A., Matsuura, J., & Fuentes, L. P. (2007). *La Tumba de las luciérnagas ; Las Algas americanas*. Acantilado.
- Paéz Áviles , D. (2018). *La naturaleza como espejo sagrado de la realidad en El rumor de la montaña de Yasunari Kawabata*. Universidad del Valle.
- PITARCH FERNANDEZ, P. (2019). Art, Labor, and Utopia in the Early Fiction and Criticism of Satō Haruo. *WASEDA RILAS JOURNAL*, 1(7), 223–233.
- Said, E. W. (2003). *Orientalism*. Penguin.
- Satō, H. (2018). *El pájaro demoníaco y otros relatos fantásticos*. Satori.
- Satō, H., & Tenny, F. B. (1993). *The sick rose: A pastoral elegy*. University of Hawaii Press.
- Senate., Barkley, A. W., Truman, H. S., Eisenhower, D. D., Roosevelt, F. D., & MacArthur, D., Surrender of Italy, Germany and Japan, World War II: Instruments of surrender, public papers and addresses of the president and of the supreme commanders (1945).
- Siegel, R. A. (2013). The breeze in the ink painting: A look2 essay on Kawabata Yasunari. *Ploughshares*, 39(2–3), 168–179. <https://doi.org/10.1353/plo.2013.0076>
- Suzuki, T. (2018). Kawabata's views of language and the postwar construction of a literary genealogy. *Japan Forum*, 30(1), 85–104. <https://doi.org/10.1080/09555803.2017.1307255>

Yiu, A. (2009). A new map of hell: Satō Haruo's dystopian fiction. *Japan Forum*, 21(1), 53–73. <https://doi.org/10.1080/09555800902857047>

Yourcenar, M. (1985). *Mishima O La visión del vacío*. Seix Barral.