

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Ciencias y Humanidades



EL TRASFONDO DE LA BÚSQUEDA DE SHIMAMURA POR LA
TOTALIDAD PERDIDA EN *PAÍS DE NIEVE* DE YASUNARI
KAWABATA

Trabajo de graduación en modalidad de ensayo presentado por Catherine Daniela
Judith Valenzuela Sarceño para optar al grado académico de Licenciada en
Comunicación y Letras

Guatemala,

2021

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Ciencias y Humanidades



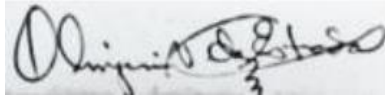
EL TRASFONDO DE LA BÚSQUEDA DE SHIMAMURA POR LA
TOTALIDAD PERDIDA EN *PAÍS DE NIEVE* DE YASUNARI
KAWABATA

Trabajo de graduación en modalidad de ensayo presentado por Catherine Daniela
Judith Valenzuela Sarceño para optar al grado académico de Licenciada en
Comunicación y Letras

Guatemala,

2021

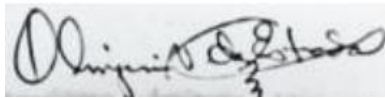
Vo. Bo. :



(f) _____

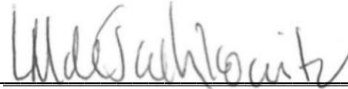
M.A. Olimpia Vásquez

Tribunal examinador:



(f) _____

M.A. Olimpia Vásquez



(f) _____

M.A. Luna Mishaan



(f) _____

M.A. César Yumán

Fecha de aprobación: 16 de noviembre de 2021

Prefacio

Hace cinco años no hubiera imaginado que llegaría el momento de graduarme y partir de un lugar que me dio algunas de las mejores memorias de mi vida. Cada vez que escuchaba palabras como graduación, tesis, último año, terna, despedida, etc., las ignoraba porque sonaban como un futuro muy distante o incluso como si fueran de otra dimensión. Es parecido a la muerte, uno sabe que llegará en algún punto, pero, en el fondo, quizá todos tenemos la ligera esperanza de ser inmortales. Sin embargo, gracias a Dios, experimenté primero el proceso del trabajo de graduación que la muerte, aunque para la mayoría de las personas de la generación Z quizá no se trataría de una bendición. ¿Qué puedo decir? Siempre me ha gustado la vida, aunque no sé si por masoquismo o por optimismo, si es que hay alguna diferencia entre estos términos.

De cualquier forma, mentiría si dijera que durante este proceso del trabajo de graduación no anhelé en algún punto que hubiera un apocalipsis con tal de tener una excusa válida para rendirme. Aunque, pensándolo bien, una pandemia tal vez no se aleja tanto de los apocalipsis ficticios que solemos ver en las películas. Sin embargo, logré llegar al final de este proceso y pude terminar mi trabajo de graduación. Claro, no lo logré por mi cuenta. Como una cristiana predecible, le agradezco primero a Dios que, por medio de mi fe, me ayudó a salir adelante incluso en mis peores momentos, pero también le agradezco poner en mi camino a las personas que siempre me apoyaron: mi mamá, mi papá, mi hermanito, Olimpia, Luna, Zoe, Emilio, Cindy, entre muchas otras. Les agradezco a estas personas la

paciencia y comprensión que han tenido conmigo en este difícil proceso, y también les agradezco porque siempre me tendieron su mano, no solo en este trabajo, sino que desde que los conocí.

Ahora, finalmente, puedo terminar una etapa más de mi vida para adentrarme en el mundo real y caótico de la adultez. Tendré que aprender muchas cosas nuevas, como pagar impuestos, pero estoy segura de que, si Dios sigue conmigo y encuentro de nuevo a personas tan buenas como las que he conocido en esta historia llamada vida, entonces podré salir siempre adelante. Sin más que agregar, me despido de los mejores cinco años de mi vida, hasta ahora, con la fe de que no serán los únicos.

Tabla de contenido

PREFACIO	v
LISTA DE FIGURAS.....	ix
RESUMEN	x
I. INTRODUCCIÓN.....	1
II. UN POCO DE HISTORIA.....	3
A. Cómo se construyó Japón	3
III. CONCEPTOS CULTURALES	6
A. Sintoísmo	6
B. Budismo Zen.....	9
C. Geishas.....	13
D. Aguas termales.....	14
IV. CONCEPTOS TEÓRICOS.....	16
A. La totalidad y la totalidad perdida Lukacsiana en Teoría de la novela.....	16
B. La modernidad y el individuo	35
C. Lacan y el estadio del espejo.....	45
D. El sujeto cultural según Cross.....	50
V. VIDA DE YASUNARI KAWABATA	56
A. Infancia y juventud.....	56
B. Su carrera como escritor	57
VI. ANÁLISIS	60
A. Análisis del libro País de Nieve	60
1. Hacia la interioridad de Shimamura.....	62
2. ¿Por qué Shimamura construye este mundo de ensueño?.....	73
3. La totalidad perdida y la resignación	96
4. Otras de las huellas ideológicas de Kawabata.....	99
B. Análisis de los relatos autobiográficos de La bailarina de Izu y otros aspectos de la vida del autor	101
1. Kawabata evade la metrópoli y el caos	101

2.	La búsqueda de la unidad y lo trascendental en su alma utópica	105
3.	Budismo zen y shinkankakuha: el epítome del alma utópica.....	124
4.	La última tragedia de su vida	129
VII.	CONCLUSIONES	133
VIII.	RECOMENDACIONES	137
IX.	REFERENCIAS	139

Lista de figuras

Figura 1. Las instancias de la subjetividad de Shimamura	68
Figura 2. Representación gráfica de algunas de las de las ideas de totalidad.....	93
Figura 3. El trasfondo inconsciente de la subjetividad ilusoria	131

Resumen

La obra *País de nieve* del autor Yasunari Kawabata es característica y representativa de la literatura japonesa, ya que en ella se pueden apreciar distintas tradiciones del país nipón. El personaje principal, Shimamura, guía al lector en esta historia mientras busca una totalidad trascendental en medio de una sociedad moderna que se ha fragmentado y ha hundido al ser humano en la soledad. Sin embargo, esta búsqueda tiene como trasfondo la propia búsqueda del autor quien, por su influencia del budismo zen, anhelaba alcanzar la iluminación para llegar a un cosmos espiritual en el que su alma estuviera en el medio de todo. En otras palabras, una totalidad. Esto mismo se puede apreciar en los relatos autobiográficos del libro *La bailarina de Izu* en donde Kawabata se construye como un personaje que precede a Shimamura y, de alguna forma, define a varios de sus futuros protagonistas. Con el propósito de demostrar el verdadero trasfondo de la búsqueda, tanto de Shimamura como de Kawabata, se usaron distintas teorías, aunque las principales son la teoría literaria de Lukács; el psicoanálisis de Lacan y Freud; la sociología de Simmel y Marcuse; y la sociocrítica de Cros. Asimismo, se incluyeron algunos conceptos culturales e históricos para tener una perspectiva más desligada de lo occidental que permitiera un correcto acercamiento a las obras.

Palabras clave: Yasunari Kawabata, modernidad, totalidad, totalidad perdida, budismo zen, trascendental, búsqueda, idealismo, sintoísmo, sujeto cultural, alteridad, integración, subjetividad, alma utópica, imaginario, real, simbólico.

Snow Country by Yasunari Kawabata is characteristic and representative of the Japanese literature since it includes several nippon traditions. The main character, Shimamura, guides the reader in the story while searching for a transcendental totality in the middle a modern society that has been fragmented and has sunk de human being into loneliness. However, this search has as a background the own search of the author who, influenced by the Zen Buddhism, longed to reach enlightenment in order to get into a spiritual cosmos where his soul would be in the middle of everything. In other words, the totality. This can also be observed in *The Izu Dancer* autobiographical stories where Kawabata builds himself as a character that precedes Shimamura and, somehow, defines several of his futures protagonists. For demonstrating the true background of Shimamura's and Kawabata's search, different theories were used, although the main ones are Lukács' literary theory; Lacan's and Freud's psychoanalysis; Simmel's and Marcuse's sociology; and Cros' sociocritic. In addition, some cultural and historic concepts were included to have a more detached western perspective that would allow a correct approach to the novels.

Key words: Yasunari Kawabata, modernity, totality, lost totality, Zen Buddhism, transcendental, search, idealism, Shintoism, cultural subject, otherness, integration, subjectivity, utopic soul, imaginary, real, symbolic.

I. Introducción

Yasunari Kawabata es uno de los grandes exponentes de la literatura japonesa, ya que, además de representar en sus obras un mundo tradicional y surreal apegado a lo nipón, fue el primer escritor japonés en obtener el Premio Nobel de Literatura en 1968. La primera novela larga escrita por el autor fue *País de nieve*, la cual fue publicada por partes hasta que, finalmente, en 1947 el autor le dio un final definitivo a la trama y a sus personajes. Esta obra también se puede tomar como una representación del estilo de Kawabata, ya que toca temas que el autor trata en sus demás novelas. Asimismo, la forma que esta tiene es característica del autor. Sin embargo, lo más importante, es que es la obra principal del análisis de este trabajo.

El protagonista de la historia, Shimamura, también representa un arquetipo general de las novelas y, específicamente, de las historias de Yasunari: es un buscador. En toda la obra de *País de nieve* se observa que este personaje se sumerge en un mundo de ensueño con el propósito de buscar la totalidad de sí mismo y de su mundo fragmentado. Sin embargo, la búsqueda de Shimamura por una totalidad trascendental en *País de nieve* tiene como verdadero trasfondo la propia búsqueda del autor por la totalidad, también trascendental, condicionada por su instancia de sujeto cultural. Esto se puede encontrar por medio de pequeñas y sutiles huellas ideológicas que el autor plasma en su libro, como, por ejemplo, la contemplación del entorno y la necesidad del idealismo detrás de los objetos.

Asimismo, otra evidencia de esto es la forma en que el mismo Kawabata se construye a sí mismo como personaje, puesto que, en el libro *La bailarina de Izu*, los distintos relatos están enfocados en esta búsqueda por la totalidad. Es decir, se aprecian similitudes con el personaje de Shimamura, que crearía algunos años más adelante, y con

otros de sus protagonistas. Como, por ejemplo, el hecho de que se nota una fuerte línea divisoria entre la interioridad del personaje y su exterioridad, lo que lo lleva a una visión subjetiva e ilusoria del mundo que también se evidencia en el comportamiento, ya fuese de alma utópica, de alma demoníaca o de resignación. Sin embargo, cabe mencionar que, dentro de la instancia del sujeto cultural, el discurso ideológico que influye en Kawabata es la filosofía del budismo zen, ya que esta se ve aplicada, no solo en sus obras, sino que también en su propia vida.

Por esta razón, el análisis que se hace de los libros mencionados abarca un nivel metaliterario, porque se trata de profundizar, a partir de las teorías y del contexto social e histórico, tanto en la construcción ficticia como en la de la propia realidad del autor. Para esto, se realizará una deconstrucción que permita acceder a la evidencia de la búsqueda por una totalidad trascendental en *País de nieve* para luego pasar a la metaliteratura. En otras palabras, para revelar esos aspectos sutiles en donde se ve la intervención del autor. Seguido de esto, también se analizarán los relatos autobiográficos de *La bailarina de Izu* para deconstruir al personaje de Kawabata, pasando así de lo ficticio a la realidad, con el propósito de comparar las similitudes y diferencias entre Shimamura y su autor, y entre las búsquedas que tiene cada uno en su propio mundo.

II. Un poco de historia

Para entender a fondo la psicología del autor Yasunari Kawabata es necesario comprender algunos conceptos históricos de Japón ya que, como se sabe, es imposible separar la mentalidad de un hombre de la cultura en la que nació.

A. Cómo se construyó Japón

Las raíces de esta nación se encuentran aproximadamente hace 30 000 años cuando llegaron los primeros hombres al territorio japonés (Garrido, 2020). La historia del territorio nipón se ha dividido por periodos y el primero que está oficializado es el período Jōmon¹ (10 000 y 300 a. C.) que se caracteriza por la formación de los primeros pueblos. Después, llega el período Yayoi (300 a. C. y 300 d. C.) en el que surgió el primer emperador: Ojin², fundador del primer estado Yamato.

Tras el fin del período Yayoi, empieza el Japón Antiguo. Para este entonces, ya se tenía una jerarquización marcada dentro de las clases sociales en la que el emperador estaba hasta arriba, seguido por los clanes³, quienes solían luchar entre ellos por el poder. Según Garrido (2020), esto es un constante patrón a lo largo de la historia japonesa, al igual que el seppuku⁴, pues, por la importancia del honor, muchas veces preferían la muerte ante la

¹El nombre del período hace referencia a unas vasijas creadas durante esa época a las cuales se les hacía marcas de cuerda (Yasuhiro, 2019, párr. 4).

² Ojin es el primer emperador con una existencia comprobada, aunque en Crónicas de Japón (720 d. C.) se habla sobre un emperador anterior llamado Jinmu que era descendiente de la diosa del sol (Garrido, 2020).

³ Personas agrupadas por un antepasado común que reconocen a un jefe y comparten el mismo apellido (Merino y Pérez, 2014, párr. 3).

⁴ El seppuku o harakiri era una forma de suicidio practicada mayormente por los samuráis para morir de forma digna. Consistía en una evisceración hecha con una daga. Sin embargo, se contaba también, en ciertos casos, con alguien que decapitara al hombre a penas se apuñalara (Galindo, 2017).

derrota. Asimismo, otra de las cosas relevantes que sucedió en este lapso fue el uso del kanji⁵ y la llegada del budismo por la influencia china (Garrido, 2020).

En el año 794 d. C. empezó el periodo Heian (794 – 1185) en el que se crearon las nuevas escrituras hiragana⁶ y katakana⁷. También se marcó una nueva forma de jerarquización social en la que la clase militar pasó a estar incluso por encima del emperador. Como resultado, en el período Kamakura (1185 – 1333), se creó el título de Shogun que consistía en el poder militar totalitario de Japón. Después, se puede hacer un salto al periodo Ashikaga (1336 – 1573). Durante esta etapa, el budismo zen aumentó su popularidad dentro del país, por lo que influyó en la cultura japonesa y sus tradiciones. Otra de las religiones que ingresó al país en 1543 tras la llegada de los primeros europeos fue el cristianismo, aunque este no alcanzó la popularidad del sintoísmo y el budismo y tuvo mucha represión por su mensaje de igualdad. Por otra parte, cabe resaltar que este fue el primer encuentro de los japoneses con la cultura occidental.

Para el período Edo (1603-1868) Japón era un país unificado bajo el mismo gobierno, gracias a los daimios⁸ Oda Nobunaga y Toyotomi Hideyoshi. Es decir, las provincias dependían de un solo poder. Esta época estuvo bajo el gobierno del shogun Tokugawa que fue el último de la historia japonesa. Durante su mandato, se llevó una política de aislamiento que rompió cualquier contacto con el mundo occidental. Sin embargo, fue una época de paz y de un florecimiento cultural que dio como resultado

⁵ Es uno de los sistemas de la escritura japonesa cuyos símbolos representan, no solo un sonido, sino también un significado (Medhurst, 2018, párr. 1).

⁶ Uno de los sistemas de escritura base del japonés cuyos símbolos representan un sonido corto y no un significado (Medhurst, 2018, párr. 1).

⁷ Cada carácter cuenta con un sonido corto, pero este alfabeto solo se usa para los préstamos lingüísticos de palabras extranjeras (Medhurst, 2018, párr. 1-4).

⁸ Este era el título del señor feudal japonés que tenía poder sobre cierto territorio (The free dictionary, 2021).

muchas tradiciones, como la ceremonia del té, el teatro kabuki⁹, las geishas, etc. Japón se mantuvo en su aislamiento hasta la llegada del comodoro Matthew C. Perry en 1854 que provocó un tratado de relaciones comerciales. Asimismo, surgió el deseo de restablecer el poder imperial. Después de algunas batallas, asaltos, estrategias fallidas y rebeliones, en 1868 se proclamó la restauración Meiji y se disolvió el shogunato, dando fin al Japón feudal. De este modo, el país entró en un período de internacionalización y modernización (Garrido, 2020).

⁹ Es una forma de teatro tradicional japonesa en la que solo actúan hombres y se representan temas históricos y morales sobre relaciones amorosas (Unesco, s.f., párr. 1-2).

III. Conceptos culturales

A. Sintoísmo

Conocer al menos de forma general la filosofía sintoísta es importante para contextualizar casi cualquier obra japonesa. Si bien en las obras del autor Yasunari Kawabata no siempre hay una referencia directa del sintoísmo, este se puede apreciar en el trasfondo. Por lo tanto, para tomar en cuenta esa perspectiva y esencia cultural, comprender el sintoísmo y su enraizamiento en la mentalidad japonesa es imprescindible.

El sintoísmo ha sido reconocido como la religión oficial de Japón a lo largo del tiempo, además de que esta, al estar directamente ligada al archipiélago, no puede practicarse en otro lugar. La forma en que el sintoísmo surgió es incierta, ya que no cuenta con un fundador o una escritura que fundamente su historia desde el origen. Asimismo, en los inicios del pueblo japonés no se contaba con una escritura, así que tampoco hay evidencias sobre cómo se desarrollaron los vocablos característicos de esta religión. No fue sino hasta el año 712 d.C. en que se plasmó por escrito el vocablo *shinto* y el vocablo *kami*, que se podrían considerar el eje del sintoísmo. Cabe mencionar que estos surgieron por la necesidad de diferenciar al sintoísmo de las otras religiones que habían entrado a Japón en aquel entonces (Perales, 2020).

Entender el significado de estos vocablos ayuda a comprender la filosofía de esta religión. Usualmente, la palabra *kami* suele traducirse al español como “dios”, puesto que es la acepción más cercana al significado real. Sin embargo, Perales (2020) explica que no existe una traducción directa y el hecho de que este vocablo se traduzca a “dios” puede distorsionar la verdadera esencia del sintoísmo. Entonces, ¿cuál es el verdadero significado de *kami*? La mejor manera de verlo sería como una fuerza espiritual que se encuentra detrás

de todo. Asimismo, en *Japan Experience* (2017) lo definen como “lo que está por encima de los hombres” (párr. 2).

En cuanto al vocablo *shintō*, este se traduce literalmente como “el camino de los *kami*”, según Perales (2020). Al tener esto claro, se puede comprender que la filosofía del sintoísmo es de carácter animista, ya que la fuerza colectiva o individual del *kami* existe como una sombra invisible, mas no interdimensional, detrás de los objetos animados o inanimados. Por esta misma razón, también se podría decir que es una ideología bastante ecológica que pone mucho énfasis en la armonía y el respeto hacia la naturaleza. Ahora, en cuanto a su cosmovisión, a diferencia de otras religiones, como el cristianismo, dentro del pensamiento sintoísta no existe un más allá o la idea de un cielo o infierno que estén fuera de los límites humanos, sino que todo es parte de una misma unidad (Perales, 2020). Es decir, como ya se mencionó, las fuerzas espirituales son más bien un mundo oculto, pero no un mundo aparte.

Entonces, la primera evidencia escrita del sintoísmo se encuentra en los libros *Kojiki* (712 d. C.) y *Nihon Shoki* (720 d. C.). En ambos se narran hechos mitológicos que se relacionan con la historia nipona, además de que en los libros se deseaba hacer una diferenciación entre el sintoísmo y otras religiones que ya habían entrado a Japón. Sin embargo, a pesar de la necesidad por mantenerlo de una forma pura, en el relato de la creación del *Nihon Shoki* ya se podía observar una influencia de la cultura china y de la religión hindú (Perales, 2020).

En cuanto al libro *Kojiki*, este también narra la creación del cosmos y del archipiélago japonés. A diferencia de la otra obra, este es el relato que más se conoce respecto a la mitología japonesa. Según la narración, cuando el cielo y la tierra se separaron surgieron tres deidades del Altiplano del Cielo y “como un brote de juncos” surgieron otras

dos deidades (Hidalgo, 2007, p. 4). Este relato hace referencia al origen del cosmos. Algo clave de esta narración mitológica es que hace énfasis en que ninguna de las deidades, conocidas como Divinidades Celestiales especiales, mostró jamás su forma, lo que refuerza la idea de los *kami* como una idea abstracta.

El relato continúa hasta llegar a otro de los dioses más importantes de la mitología: Izanami e Izanagi, creadores del archipiélago japonés. Es por esto que, dentro del sintoísmo, la tierra nipona es de un carácter sagrado, a diferencia del resto del mundo. Otros hechos relevantes dentro del mito son el origen del ciclo natural de la vida¹⁰, la importancia de la purificación por medio del agua y el nacimiento de una de las diosas más importantes de la cultura y de la historia nipona: Amaterasu, antepasada del primer emperador.

Aunque la mitología japonesa abarca muchas historias y deidades más de las que se han abordado, con las ya mencionadas se puede tener una idea general de la perspectiva sintoísta con respecto a la creación y a algunas tradiciones. Sin embargo, ni en el *Kojiki* ni el *Nihon Shoki* se habla sobre un código de comportamiento. Es decir, a diferencia de otras religiones que cuentan con libros como el Corán o la Biblia, en esta religión se carece de una guía que explique lo que está bien y lo que está mal o, dicho de otra forma, carece del concepto del pecado. Entonces, el sintoísmo simplemente hace un énfasis en el comportamiento ético. Calvo (2016) explica que dentro del culto sintoísta se cree que si una persona comete malos actos es por la fuerza de espíritus malignos (p. 15). Por esto, la purificación es la forma en que la persona asegurará que su corazón sea puro.

¹⁰ Cuando Izanagi va en busca de su amada al mundo de las tinieblas, este desobedece y rompe el tabú para ver a su esposa, por lo que, horrorizado de su nueva forma, huye. Izanami, envuelta en rabia, advierte que matará a mil personas cada día, a lo que Izanagi responde que entonces él traerá a la vida a mil personas cada día (Hidalgo, 2007, p. 8).

Si bien esto define la filosofía del sintoísmo en la actualidad, también es necesario mencionar algunos cambios que surgieron cuando el sintoísmo se vio influenciado por el budismo en el Japón Antiguo. El budismo y el sintoísmo, aunque coexistían, chocaban en la idea de la trascendencia. Es decir, para el sintoísmo importaba el aquí y el ahora, mientras que el budismo incitaba a la negación de la vida terrenal. Según explica Villalba (2020), el budismo incluyó en el sintoísmo la idea de la finitud humana y de la búsqueda de objetos trascendentales.

En cuanto a la evolución que ha tenido el sintoísmo en Japón, se podría decir que, su auge, sucedió con la Restauración Meiji, ya que fue cuando esta se proclamó la religión oficial. Asimismo, Salafranca (2013) explica que esta tuvo un papel importante durante el gobierno del emperador Hirohito (1926-1947), ya que fue usada para formar un gobierno teocrático que impusiera su superioridad como descendiente directo de la diosa Amaterasu. Sin embargo, tras la ocupación estadounidense en Japón, esto cambió debido a la democratización del gobierno (Laborde, 2011, p. 126). Perales (2020) explica que, a pesar de ello, el sintoísmo no ha dejado de ser importante, al menos en el trasfondo de las tradiciones japonesas, pero se ha vuelto más un convencionalismo.

B. Budismo Zen

Yasunari Kawabata era un seguidor de la ideología del budismo zen. De hecho, en su discurso para el Premio Nobel de Literatura (1968), dio gran importancia a la cultura zen al exaltar la belleza de Japón y enfatizar en la necesidad de la contemplación. Con esto, es innegable que, tanto Yasunari Kawabata como sus obras, están influenciados por esta religión/filosofía, por lo que resulta imprescindible conocer al menos sus aspectos básicos. Además, ayudará ver las obras del autor desde una perspectiva más oriental.

Los inicios del budismo se remontan aproximadamente al siglo V o VI a. C. cuando Siddhārtha Gautama, un príncipe nacido en el reino Sakya, empezó a buscar la iluminación al cumplir los 29 años (Montero, 2016, pp. 196-197). Este príncipe es el Buda histórico, o también conocido como Buda Shakyamuni, a quien se le atribuye la religión del budismo, pues fue el primer iluminado y «[...] vio y comprendió las cosas tal como eran [...]» (Calvo, 2016, p. 17). Es necesario mencionar que, a diferencia de otras religiones, en el budismo no existe la idea de un ser creador o superior, sino que su única finalidad es la de volver al punto original de la mente. Por ello, budismo tiene muchas enseñanzas cuyo propósito es siempre alcanzar la iluminación y el nirvana¹¹ con el fin de desprenderse del sufrimiento y de los deseos humanos para salir del ciclo de la reencarnación (Montero, 2016, p. 198).

Sin embargo, conforme se expandió, el budismo adquirió muchas interpretaciones de las que surgieron nuevas corrientes y escuelas budistas. Entre estas se puede encontrar la escuela zen, cuyo nombre es derivado del carácter *chan* en chino que viene de la palabra sanscrita *dhyana* cuyo significado se podría traducir a meditación o contemplación (Segovia, 2013). Aunque su objetivo, al igual que el de todas las ramas del budismo, sigue siendo la iluminación, pone un énfasis en la práctica de la meditación sentada, o *zazen* en japonés, para alcanzarla. Desde el zen también se habla del *satori* que, según Segovia (2013), se puede traducir a «caer en la cuenta de», y es como se le llama al «despertar» tan ansiado de la cultura budista.

En el budismo general se habla de que solo el que lleve una vida de buda podrá alcanzar la iluminación, pero en el budismo zen se cree en la iluminación súbita, que es el

¹¹ Nikolova (2017) explica que el nirvana se concibe como el sitio de la libertad y del descanso de todos los apegos y deseos humanos que ocasionan la prisión de la reencarnación (p. 70). Es el lugar donde desaparece la noción del ser y del no ser (Nikolova, 2017, p. 71).

satori, en la que el individuo puede ser iluminado al deshacerse de la mentalidad dualista. Esto se refiere a volver a la mente no nacida, como explica Segovia (2013), o alcanzar el cosmos con los pies en la tierra, en la que el ser deja de categorizar la realidad por forma y objeto y aprende a ver todo como una misma unidad. Entonces, cae en la cuenta de la realidad en sí misma, al mismo tiempo que cae en el vacío. Es importante comprender que este vacío no habla de la interpretación nihilista occidental, así lo expresó Kawabata (1968, p. 9), sino que hace referencia a ese espacio en el que todos los puntos del cosmos se interconectan. Es por ello que se crea esta forma de meditación sentada y consciente para que el discípulo llegue a ese estado de impasibilidad en donde no hay nada que pensar ni nada que evocar (*idem*).

En definitiva, la filosofía del budismo zen es bastante compleja, de hecho, desde el punto de vista de varios teóricos, es incomunicable a través de las palabras, ya que el *satori* se trata de una experiencia (Villalba, 2020). Además, la filosofía del pensamiento dualista en el zen no es algo puramente religioso, ya que también es algo relacionado a la semiótica que muchos pragmatistas y lingüistas han estudiado.

El origen de esta escuela del budismo se puede encontrar en China a finales del siglo VII donde se influenció de las de las religiones confucianista¹² y taoísta¹³, aunque las similitudes son más visibles entre el taoísmo filosófico y el zen, porque en ambos se habla del camino hacia el vacío. Sin embargo, indica Villalba (2020), también se le atribuyen

¹² Según Calvo (2016), el confucianismo podría considerarse más una filosofía que una religión (p.19). Asimismo, explica que fue fundada por Kung Fu-tzu (de ahí la latinización de su nombre a Confucio) quien priorizaba la virtud y la idea de que todo estaba regido por mandato del cielo (p. 19).

¹³ Esta religión fue fundada por Lao-tse que en su libro *Tao- tê-ching* expone la idea del *tao*, cuya traducción es “camino”, como la fuerza de todo con la que el humano deberá tener una armonía (Calvo, 2016, p. 22).

influencias de las filosofías de las escuelas indias «camino intermedio»¹⁴ y «ruta del yoga»¹⁵. Después de un tiempo, surgieron del budismo zen las escuelas *sōtō* y *rinzai*.

El monje japonés Eisai (1141-1253) fue quien llevó la rama del zen de la escuela *rinzai* a Japón. Una de las cosas que caracteriza a esta escuela es el uso de los *kōan*¹⁶. Según explica Villalba (2020), el budismo que predicaba este monje llamó la atención del gobierno militar en Kamakura, así que le brindaron su apoyo y en 1200 fundó su primer templo: *Jufuku-ji*. Otros de los monjes japoneses importantes para la introducción del budismo fue Dōgen (1200-1253), pero, a diferencia de Eisai, él se especializó en la escuela *sōtō*, en la que no se hacía uso de los *kōan*, sino que. Según explica Hernández (2010), «...consiste en un conjunto de prácticas de relajación corporal y de abstracción mental que permiten alcanzar un estado de concentración (*samatha*) en el que se revela a las personas que lo practican su ‘naturaleza original’» (p. 74).

A pesar de los altos y bajos que tuvo el budismo zen desde su llegada a Japón, se puede afirmar que este influyó de gran manera en muchas de las artes, además de que sirvió como un puente para la influencia China. Entre algunas de las tradiciones o tipos de arte que el budismo zen trajo consigo se puede apreciar la ceremonia del té, los haikus, la jardinería, la arquitectura, la escultura, etc. Si bien en muchos de estos se puede ver el sincretismo entre las religiones budista y sintoísta, no se puede negar la gran influencia que

¹⁴ El camino intermedio, según Villalba (2020), es una escuela que enfatiza en la idea del vacío y de la nada porque ve la vacuidad como la realidad absoluta.

¹⁵ Esta escuela expone la idea de un absoluto llamado “talidad” que es similar a la idea del vacío, puesto que el verdadero conocimiento trasciende la dualidad (Villalba, 2020).

¹⁶ El *kōan* es una práctica de meditación sobre un tema en la que al discípulo se le hace una pregunta ilógica o paradójica cuyo objetivo es causar el agotamiento mental para así suprimir los procesos del pensamiento y causar el *satori* (Segovia, 2013).

el zen trajo para toda la cultura japonesa. Hoy en día, el budismo suele estar en el trasfondo de la cultura nipona mezclado con el sintoísmo y actividades de otras religiones.

C. Geishas

Las geishas son uno de los personajes más enigmáticos de la cultura japonesa debido al misterio que las ha rodeado a lo largo de la historia. De hecho, en el mundo occidental, aún es difícil tener una idea clara sobre qué son en realidad. Sin embargo, en términos generales, se podría definir a una geisha como una mujer dedicada por completo al mundo del arte. En realidad, la etimología de la palabra deja en claro esto, ya que los kanji que la componen significan arte (gei) y persona (sha) (Fuenmayor, 2018, p. 1119). Esta es una aclaración necesaria para el mundo occidental porque, según Fuenmayor (2018), incluso en la actualidad se les suele confundir con prostitutas, cuando su profesión se basa únicamente en las artes y en el entretenimiento a través de estas (p. 1119).

Por otro lado, la historia de las geishas y cómo surgieron también podría ocasionar una confusión, puesto que su origen en el periodo Edo se encontró cerca del mundo del placer y de la prostitución. Según explica Calvo (2016), durante el siglo XVII eran los hombres que hacían el trabajo de geishas al entretener a los daimios, pero, tiempo después, las mujeres se involucraron en esta profesión (p. 39). A estas se les empezó contratar en las casas de placer para encargarse del entretenimiento. Asimismo, con el fin de diferenciarlas de las prostitutas, se les creó su propio código de vestimenta (Hisafumi, 2020, párr. 11). Como resultado de esto, solo las mujeres siguieron ejerciendo el oficio de geisha.

El proceso por el que pasaban las jóvenes para transformarse en geishas era bastante complejo, ya que se dividía por etapas. La primera por la que pasaban era la de ser *shikomi*

que era cuando las niñas llegaban a la *okiya*¹⁷, muchas veces vendidas por sus familias, para encargarse de las tareas domésticas (Calvo, 2016, p. 39). La siguiente, era la etapa *minarai* en donde se les asignaba a una mentora u *onê-san* (hermana mayor), que las entrenaría en el ámbito artístico: les enseñaría a bailar, a tocar instrumentos como el *samisen*¹⁸ y a estar preparadas para conversar (Calvo, 2016, p. 40). Después de un tiempo, pasaban a ser una *maiko* para convertirse en geisha por medio de una ceremonia llamada *erikae* en la que se cambiaba el color del cuello del kimono de rojo a blanco (Viajes de Ark, 2014, párr. 10). A partir de ese momento, la geisha era un símbolo de elegancia y estatus.

Como ya se mencionó, las geishas son algo muy arraigado al mundo tradicional japonés. Por esta razón, hasta el día de hoy, estas mujeres dedicadas al arte no se han extinguido. Sin embargo, su número ha bajado considerablemente (Hisafumi, 2020, párr. 1). Los barrios de geisha empezaron a decaer a partir de la ocupación de Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial, ya que, según explica Echeverría (2017, párr. 44), las geishas y su mundo llamado *Karyukai*¹⁹ dejaron de encajar con lo moderno y se quedaron en lo tradicional.

D. Aguas termales

En algunas de las obras de Yasunari Kawabata se puede encontrar la práctica japonesa de ir a lugares con aguas termales, u *onsen* en japonés, que consisten en aguas de manantiales de rocas volcánicas en las que las personas se bañan. Esta tradición ha estado muy presente en la cultura japonesa desde hace siglos. En las crónicas *Izumo no kuni fudoki*

¹⁷ Es el nombre que se le da a la casa, dirigida por una *okasan* (madre en japonés), que acoge a las futuras geishas. Esta, además de hospedarlas, corre con todos los gastos de comida, vestuario, clases, etc. (Viajes de Ark, 2014, párr. 4).

¹⁸ Un instrumento de cuerdas que fue introducido a Japón durante el gobierno de Oda Nobunaga (Hisafumi, 2020, párr. 16).

¹⁹ Es la forma en que se le llama al mundo mágico y enigmático de las geishas. El concepto se traduce a “mundo de la flor y el sauce” (Fuenmayor, 2018, p. 1131).

(733 d. C.) se hace mención de unas aguas termales y de sus grandes beneficios para la salud, la belleza y la convivencia (Tadanori, 2015, párr. 2). Según Tadanori (2015), otra de las razones por las que las aguas termales se volvieron tan populares radica en la influencia del budismo, ya que en uno de los sutras chinos se decía que la virtud se podía alcanzar por medio del baño (párr. 6). Además, el sintoísmo también enfatizaba en la idea de la purificación a través del agua (Tadanori, 2015, párr. 7).

Sin embargo, Seidensticker (2021) explica que, en el contexto de la época de la novela de Kawabata, los hombres asistían a las aguas termales, no necesariamente por salud, sino por las geishas, ya que: «[...] la pretensión de que es una artista y no una prostituta es, a menudo, poco convincente» (p. 8).

IV. Conceptos teóricos

A. La totalidad y la totalidad perdida Lukacsiana en Teoría de la novela

Georg Lukács es un filósofo y crítico que a lo largo de sus obras ha dejado huella de su evolución respecto a su pensamiento y a sus conceptos, como lo es el de la totalidad. La idea del todo es algo que ha causado el cuestionamiento de varios filósofos y críticos desde el tiempo de la antigua Grecia. Es por ello que se pueden hallar los precedentes de este concepto en filósofos como Parménides, Platón, Heráclito, etc. Además, se puede hallar un constante debate entre lo que los diferentes críticos consideran que es la totalidad. Sin embargo, también es posible encontrar factores en común.

Como ya se mencionó, Georg Lukács es uno de los teóricos que usó el concepto de totalidad y lo adaptó a su evolución ideológica durante su vida. Aunque este apartado se centrará en el concepto de totalidad que maneja Lukács en *Teoría de la novela* (1916), es importante tomar en cuenta a algunos filósofos y teóricos para categorizar la dimensión del término. Asimismo, es necesario hacer una breve mención de su evolución en la obra de Lukács, pues, aunque su etapa marxista pareciera invalidar su libro de *Teoría de la novela*, en realidad es una muestra más de lo subjetiva que puede ser la idea de la totalidad.

Entonces, como ya se mencionó, las primeras menciones del término filosófico del todo o de la totalidad se pueden encontrar en la antigua Grecia. Según Pérez (1975), el descubridor o, más bien, quien pensó por primera vez en el misterio de la multiplicidad única o unicidad múltiple fue Heráclito (p. 67). Esto es la forma en la que se podría resumir, a rasgos agigantados, la categoría de la totalidad. Aunque, claro, la forma que esta tenga y la manera en que se consiga dependerá de cada autor. Es decir, en Heráclito, la totalidad era concebida como algo redondo y cerrado de donde nada puede escapar, ya que es parte de una circunferencia eterna y cíclica en donde lo opuesto es uno y todo existe en y por la

totalidad (Pérez, 1975, pp. 67-68). Entonces, este tipo de totalidad comprende un perfecto e inquebrantable equilibrio en el que todo es parte de lo uno. Dice entonces Pérez (1975): «[...] Heráclito es el filósofo del revenir [...]» (pp. 69-70). Algo que vale la pena resaltar de la totalidad visualizada por Heráclito es que esta no tenía un carácter metafísico o trascendental, sino más bien terrenal.

Por otro lado, también se tiene el importante aporte de Platón respecto a la idea de lo múltiple, que es en lo uno, y viceversa. La primera gran diferencia que se puede mencionar es que, mientras que para Heráclito la totalidad era algo dentro del mundo, para Platón la totalidad sí tiene una dimensión trascendental y metafísica (Pérez, 1975, p. 70). Algo que es muy evidente en su filosofía sobre las ideas y cómo el mundo no es nada más que la sombra de lo verdadero, como explicó en su reconocido mito de la caverna. Además, en su obra *Teeteto*²⁰ (369-367 a.C.), también aborda toda una discusión respecto a la complejidad de la totalidad y si esta era por sí misma o por la suma de sus partes.

En su obra *Parménides*, Platón incluye los términos de lo Uno, el ser y el tiempo. Los cuestionamientos que dan partida a la discusión son, el primero, si lo Uno no tiene ningún tiempo y, el segundo, si lo Uno participa en el tiempo. Esto se debe a que, si lo uno participa en el tiempo, entonces estaría dividido entre partes: pasado, presente y futuro, lo que conllevaría a la idea de que ese Uno sería por sus partes y no por sí mismo. Por esta razón, se lleva a cabo una tercera hipótesis que uniría ambas antítesis: el instante. Para Platón el instante se vuelve el medio de conversión entre un Uno atemporal y un Uno que es en el tiempo. Según explica Másmela (1997), Platón ve al instante como algo que está por fuera del tiempo, pero que también es dentro de este, ya que permite que dos cosas

²⁰ En este escrito, Platón presenta diálogos que se tienen, a la manera socrática, sobre distintos temas, pero sin que se llegue a tener una respuesta definitiva o una resolución (Silva, 2007, pp. 243-244).

opuestas, como sería el movimiento y el reposo, fluyan entre sí (p. 117). Es decir, la ontología del instante consiste en el fluir del tiempo porque transita entre la temporalidad y la atemporalidad: «El instante rebasa el tiempo y en su rebasamiento lo constituye como tal [...]» (Másmela, 1997, p. 118). Entonces, desde el punto de vista platónico, el instante tiene un papel unificador.

Es importante mencionar los puntos tocados anteriormente sobre Platón, ya que se puede ver cierta similitud, aunque sutil, de esta forma trascendental y metafísica de ver el todo en la etapa pre-marxista de Lukács. Una influencia que, como ya se mencionó, es más visible, es la de Hegel, por lo tanto, resulta indispensable explicar algunos de sus conceptos básicos, así como su filosofía en general. Además, la perspectiva del arte en la filosofía de Hegel también será de utilidad para analizar algunos puntos importantes de la obra de Yasunari Kawabata que, a fin de cuentas, es el principal propósito de este ensayo.

La tesis principal de Hegel es que todo lo que hay es el espíritu. Por más trascendental que esta afirmación pueda parecer, en realidad, para Hegel, a diferencia de Platón, la totalidad no es algo que se logre en la metafísica, ni es algo abstracto, sino terrenal. Asimismo, es algo que se apega a la historia y cultura del ser humano. Según Huesca (2020), Hegel deseaba un método filosófico para explicar la existencia y la experiencia humana, pero sin apelar a ideas trascendentales (p. 2). Por lo tanto, deseaba que estuviera apegado a la historia, que es la única forma de apreciar la evolución del espíritu. Entonces, para entender de manera más clara cómo el espíritu se ha manifestado en la cultura, historia y sociedad humana, es necesario entender uno de los conceptos claves de Hegel que es la dialéctica.

Como ya se mencionó, el espíritu es la esencia de todo lo que se manifiesta, aquella idea que se despliega a lo largo de la historia a través de la conciencia del ser humano,

porque todo lo que existe es resultado del pensamiento y de la razón (Encyclopaedia Herder, 2017, párr. 16). De igual forma, este va cambiando constantemente, ya que debe estar en movimiento con el objetivo de conocerse a sí mismo y avanzar. La dialéctica, entonces, es este proceso de movimiento infinito por el que pasa el espíritu a lo largo del tiempo. Una manera en que se puede definir es por medio de tres etapas que son la tesis, la antítesis y la síntesis (Aguirre, 2019). La primera es la afirmación que se hace con base en una realidad presente, para que después se genere una antítesis. Ninguna de las dos afirmaciones sería cierta o falsa, sino que, el hecho de que sean opuestas representaría el constante movimiento del espíritu. Entonces, la síntesis sería la última etapa en la que, por medio de una explicación racional, tanto la tesis como la antítesis se unen y dejan de ser contradictorias.

Cabe mencionar que ese no sería el resultado final de la dialéctica, ya que es un proceso, de cierta forma infinito. Más bien es un acercamiento a lo que sería una verdad más elevada. Sin embargo, Aguirre (2019) afirma que para Hegel esta explicación era algo simplista, ya que no expresaba la complejidad del proceso dialéctico del espíritu a través de la historia. Entonces, otro ejemplo que se puede tomar en cuenta para entender el proceso dialéctico es la relación entre el amo y el esclavo. El esclavo se somete al amo hasta que se da cuenta de que el amo necesita de él, por esta razón, logra liberarse de la posición de esclavo al, finalmente, ser consciente de su «yo», es decir, de lo que es en realidad (Encyclopaedia Herder, 2017, párr. 9). Esto permite que la conciencia caiga en autoconciencia y supere las contradicciones por medio de la alteridad, o sea, por medio del otro o de lo otro (Arteta, 2017, p. 129).

Entonces, para Hegel este proceso es infinito, es un eterno devenir, aunque cíclico, pero más elevado, puesto que el espíritu se reconoce cada vez más al negarse a sí mismo.

Si se quiere ver de una forma más concreta, se podría decir que para Hegel la totalidad es una espiral siempre ascendente (Pérez, 1975, p. 70). Algo que es importante mencionar es que el espíritu se desarrolla también por tres fases: el espíritu subjetivo, el espíritu objetivo y el espíritu absoluto. En definiciones simples, el espíritu subjetivo es el alma, la conciencia y libertad del individuo. Después, el espíritu se vuelve objeto en las acciones del individuo en instituciones. Según Encyclopaedia Herder (2017), esta es la negación del espíritu subjetivo en el proceso dialéctico (párr. 15). Finalmente, la última fase es la del espíritu absoluto: cuando el espíritu se piensa a sí mismo. Es decir, cuando alcanza la autoconciencia de sí mismo en la totalidad porque se vuelve objeto y se plasma a sí mismo. En la dialéctica, este sería el momento de la síntesis, esencialmente resultado (Hegel, 1807, p. 159)

El espíritu logra esto a través del arte, la religión y la filosofía, cada una más perfeccionada que la siguiente. Sin embargo, por motivos del análisis, como se mencionó, este ensayo solo abordará una breve explicación del tema del arte. Entonces, el arte para Hegel es importante porque es un momento del espíritu absoluto en que este retorna a sí mismo. Además, tiene una gran carga histórica, por lo que, a través de este, el desarrollo del espíritu se manifiesta en lo sensible. Asimismo, el arte tiene una división entre forma y contenido. El contenido se refiere a la idea, y es lo más importante en el arte para Hegel, puesto que, según explica Huesca (2020) el arte apunta a algo más allá de su presencia (p. 109). Este «más allá» sería la idea, pero difiere de un sentido platónico, ya que, para Platón, el mundo no era más que la sombra imperfecta de las ideas. Sin embargo, para Hegel, la idea sí puede y debe plasmarse dentro de lo tangible: «[...] lo sensible y lo inteligible no conforman dominios separados, sino que son parte integral de la existencia humana» (Huesca, 2020, p. 115).

Entonces, Hegel divide al arte en tres formas: el arte simbólico, el arte clásico y el arte romántico. Cada una de estas formas presenta un equilibrio o desequilibrio entre contenido y forma correspondiente a su etapa en la historia. La primera, el arte simbólico, se caracteriza por un desequilibrio entre la idea y lo sensible, y, según Cubo (2010), para Hegel el arte de esta época estaba aún muy materializado (p. 11). Este tipo de arte sería la arquitectura. Después, se pasa a la etapa de lo clásico que correspondería al arte de la antigua Grecia, específicamente, a la escultura humana. En este período es en el que el contenido y la forma tiene un equilibrio perfecto, porque tanto la idea, que se relacionaba con los dioses y con lo divino, como la forma, se expresaban de maneras iguales. Por último, está la etapa del arte romántico, donde lo sensible y lo material cede casi por completo a la idea, al espíritu, como un sacrificio de lo material. Los tipos de arte propios de este período serían la poesía, la música y la pintura, en donde la desmaterialización da espacio a la expresión de la infinitud del espíritu (Cubo, 2010, p. 15).

Como se pudo observar en esta muy breve explicación sobre algunos de los conceptos de Hegel, el sujeto es de suma importancia dentro de la filosofía fenomenológica, porque por medio de su libertad se logra la realización del espíritu en los diferentes ámbitos de la vida. Esto también le permitiría al hombre volverse parte de la totalidad que, como ya se mencionó, para Hegel tiene una carga de autoconciencia histórica. Mejor dicho, la totalidad para Hegel existe y siempre existirá sin la necesidad de un factor metafísico o trascendental porque es la historia dialéctica del espíritu. Sin embargo, dependerá de la autoconciencia del sujeto sentirse y ser parte de esa totalidad al interpretar a la historia como un acaecer presente en cada uno de sus actos individuales (Chaverri, 2014, p. 53).

Ahora que ya se han explicado algunas perspectivas, muy diferentes, sobre la totalidad y cómo es esta posible, es momento de entrar en materia sobre el crítico principal

que se usará para analizar la obra de Yasunari Kawabata: George Lukács. En este será posible ver una peca de la influencia de los filósofos anteriores en cuanto a su pensamiento y a su metodología en *Teoría de la novela*, aunque esto ya se ha mencionado. Entonces, este crítico abre su ensayo con la siguiente oración: «¡Felices los tiempos en que el cielo estrellado es el mapa de todos los caminos posibles, tiempos en que los senderos se iluminan bajo la luz de las estrellas!» (Lukács, 1916, p. 21). Desde esta frase, en la que hace referencia a la época de la antigua Grecia, ya se puede percibir el carácter nostálgico de Lukács en ese tiempo, algo que se podrá apreciar a lo largo de todo su análisis en *Teoría de la novela*. Además, en su etapa pre-marxista pasó por un momento existencial en su vida, lo que explicaría por qué sus obras tenían este tono existencial respecto al hombre en la modernidad (López Soria, 1976, p. 498).

La idea principal de la que parte el ensayo de *Teoría de la novela* es que la totalidad está perdida y no hay forma de recuperarla. Aquí se encuentra una gran diferencia con el pensamiento de Hegel sobre la totalidad. Como ya se mencionó, en Hegel la totalidad existe, solo hay que ser autoconsciente de ella, en cambio, para Lukács, esta se ha despedido desde el momento en que el hombre entró a la modernidad. Mejor dicho, desde el momento en que el mundo de las épicas griegas desapareció. Así lo explica él mismo en la siguiente cita:

El círculo dentro del cual los griegos llevaban adelante su vida metafísica era más pequeño que el nuestro; por eso nosotros no podemos adentrarnos vivos en él. O mejor aún, el círculo cuya cerrada naturaleza constituía la esencia trascendental de su vida, para nosotros se ha fracturado, no podemos respirar en un mundo cerrado. (1916, pp. 26-27)

En este fragmento del texto se pueden observar dos características que definen parte de lo que Lukács considera como totalidad. Primero, habla de cómo el mundo de los griegos, al ser pequeño, era un círculo perfecto y cerrado. En este tipo de pensamiento se puede observar la similitud del filósofo Heráclito para quien la idea total del mundo correspondía a un círculo. Lo segundo que menciona Lukács es lo metafísico y trascendental de las vidas de los griegos en ese círculo, por lo tanto, su forma de ver la totalidad también tiene un carácter platónico, porque ve lo trascendental como necesario para la totalidad. Esto también demuestra una diferencia muy grande con la filosofía de Hegel, para quien, lo absoluto, no requería de otro lugar más que el terrenal. Pero ¿en dónde está la influencia de Hegel? Esta está en la metodología que implementó Lukács para su análisis de la novela, puesto que se enfoca en cómo la novela se desarrolla con relación a la historia, lo que iría muy de la mano con la idea de Hegel sobre cómo, por medio del arte, se puede ver la evolución del pensamiento humano que representa al espíritu.

Ahora, para entrar en materia sobre el análisis de Lukács, es necesario explicar con más detalles cuál era la tan anhelada totalidad del mundo griego que permitía una sociedad homogénea y cerrada. La principal unidad que se puede observar en los tiempos de las épicas griegas es aquella perfecta alineación que existe entre el cosmos, la sociedad y el hombre. Es decir, la individualidad del ser humano encaja de forma perfecta con su mundo e incluso con el ámbito trascendental: «Ser y destino, aventura y logros, vida y esencia son entonces conceptos idénticos» (Lukács, 1916, p. 23). El destino del hombre está unido al de su patria y al de los dioses que lo resguardan y le permiten sentirse seguro incluso en los momentos de mayor amenaza (Lukács, 1926, p. 23). Además, sus deberes y deseos individuales no significaban una separación del resto de la comunidad, porque sus subjetividades, aunque diferentes, estaban unidas por el hado y el sentimiento de deber,

como se puede apreciar en varios de los personajes de *Ilíada* u *Odisea*, obras creadas aproximadamente en el año 762 a.C. (National Geographic, 2013, párr. 2).

Por otra parte, el alma del hombre también tiene un papel importante dentro de este mundo. Dice Lukács (1916) que el alma tiene un sentido de dualidad entre la interioridad del hombre y el mundo durante esta época, pero no en un sentido fragmentario, sino en un sentido de conexión en el que, aun cuando el alma descansa en su seno, sigue en actividad en el mundo (p. 21). Es decir, la esencia del hombre, que es su alma, no se desdobra, al contrario, vive por medio de las aventuras sin saber que puede perderse (*idem*). Esta correspondencia entre la acción y las exigencias del alma permiten la totalidad perfecta del antiguo mundo griego de la que habla Lukács. Así lo expresa en el siguiente fragmento:

Se trata de un mundo homogéneo, y aun la escisión entre hombre y mundo, entre “yo” y “tú”, no perturba esa homogeneidad. El alma se halla en medio del universo, como cualquier otro elemento del sistema; la frontera que marca sus límites no difiere en esencia de la de los contornos de las cosas: traza líneas definidas, seguras, pero separa sólo de manera relativa, en relación a y con el propósito de mantener un sistema homogéneo, equilibrado. (Lukács, 1916, p. 16)

Otro aspecto importante respecto a la totalidad de la que habla Lukács es que es el mundo pequeño, no solo en un sentido terrenal, sino que también en un sentido de conocimiento, porque esto genera un sentido de pertenencia. Es decir, Huesca (2020) explica que la falta de un conocimiento científico o técnico con relación a la vida permitía que los griegos de aquel entonces se sintieran en su hogar al no ser bombardeados por conceptos complejos que los hicieran sentirse extraños en su propio mundo. Así lo dice Lukács (1916): «El universo es vasto pero es como el propio hogar [...]» (p. 21). Sin embargo, este sentimiento no duró para siempre.

Tras esta época hay un momento de esperanza en la historia humana que hizo posible pensar en la recuperación de la totalidad y fue la Edad Media. Para Lukács (1916), este momento de la historia dio un rayo de esperanza a la totalidad del hombre debido al regreso de la importancia de lo divino o, más bien, de Dios, y así lo expresa en la siguiente cita:

Así, la Iglesia se convirtió en una nueva polis, y la paradójica conexión entre el alma irremediabilmente perdida en el pecado y su absurda aunque certera salvación se convirtió en un rayo de luz celestial, casi platónico [...]. (p. 31)

Esto, de nuevo, demuestra que lo metafísico, para Lukács, era un factor indispensable para la totalidad, ya que expresa que, media vez perdida esta última unidad de la Edad Media, nunca más se volvió a recuperar. Entonces, es así como el humano entra a la modernidad, un trágico período en el que el hombre y su alma se ven desplazados por las necesidades inmediatas del mundo. Dice Huesca (2020) que, si bien la modernidad no significa la pérdida de Dios o de la religión en sí, esto se vuelve más un convencionalismo que un verdadero sentido. Por lo tanto, este mundo es definido por Lukács (1916, p. 58) como un mundo abandonado por Dios o dios, y lo reitera a lo largo del texto. Entonces, ahora el hombre se halla en un mundo extraño, un mundo que ha perdido el sentido y que ha provocado la eterna escisión entre esencia y entorno, o al menos así lo expresa Lukács (*idem*). El mundo moderno es demasiado grande y, a diferencia de la acogedora sociedad de los griegos, es un lugar amplio en conocimiento, pero que ha caído en el mundo de la convención. Lukács (1916) lo explica así la siguiente cita:

Forman el mundo de la convención; un mundo dentro de cuyos inmensos poderes se hallan todas las cosas, excepto los recovecos más profundos del alma; un mundo

presente en todo lugar, en una multiplicidad de formas demasiado complejas para ser comprendidas. (p. 58)

Huesca (2020) dice, con relación a esta cita, que el mundo moderno es vasto en conocimiento científico y técnico: la naturaleza y las personas solo son vistas como elementos de cálculo o de producción quitándoles todo el carácter divino o trascendental que tuvieron en el pasado. Esto ocasiona que el hombre pierda todo el sentido de pertenencia con su entorno, ya no es más suyo, sino que solo es un ser más en la infinidad de fragmentos de este nuevo mundo.

Este cambio en la historia de la humanidad da entonces el gran paso a la creación de la novela, porque un mundo fragmentado y desintegrado no puede ser un formador para la totalidad de la épica. Dice Lukács (1916):

La novela es la epopeya de una época en que la totalidad extensiva de la vida ya no está directamente determinada, en que la inmanencia del sentido a la vida se ha vuelto un problema, pero que aún busca la totalidad. (p. 51).

La razón principal por la que la épica ya no puede existir como una totalidad en el mundo moderno es porque ya no sería una totalidad, sino una utopía. Es decir, Lukács (1916) explica que la épica griega era una totalidad porque plasmaba la vida entera dentro de sí, y esto es la totalidad: algo cerrado y completo (p. 27). Agrega también «La totalidad del ser solo es posible donde todo es homogéneo antes de ser contenido en las formas [...]» (*idem*). En otras palabras, los griegos podían crear épicas porque, para ello, no apartaban su vista de lo real, que era la totalidad. Por esta razón, la novela es la nueva forma de la épica en un mundo fragmentado y desintegrado. Cualquier cosa que el hombre haga después será incompleta (Lukács, 1916, p. 33).

Con esto en mente, se puede hablar de la subjetividad del sujeto, o sea, del artista creador. El sujeto en la modernidad, al ser el narrador, siempre tomará una postura, y creará a la novela desde su propia subjetividad. El autor lo que hace entonces es tomar un fragmento de la infinidad de fragmentos que hay en su entorno y lo plasma en la novela. Dice Lukács (1916) que el límite del fragmento escogido definirá los límites del sujeto, pero no de la totalidad del cosmos (p. 48). Esto se debe a que, como se ha fragmentado el mundo objetivo, el sujeto también se vuelve fragmentario (*idem*). Explicado de otra forma:

El artista manipula los acontecimientos como si fueran instrumentos, no espera que le develen un significado secreto. Aquí no se le da forma a la totalidad de la vida sino a la relación del artista con esa totalidad; su actitud aprobatoria o condenatoria respecto a ella. Aquí, el artista entra en la arena de la creación como el sujeto empírico en toda su grandeza, pero, de igual manera, con todas sus limitaciones. (Lukács, 1916, p. 48)

De esta forma, explica Lukács (1916), el sujeto aplica su forma de ver el mundo sobre él como sobre sus criaturas, o sea, sus personajes (p. 72). Esta perspectiva permite ver que no solo los personajes de las novelas tenían un problema respecto a la escisión entre hombre y entorno, sino que también el sujeto creador que, por esta misma escisión, pierde el sentido unificador de ambas esferas y se ve obligado a plasmar solo una parte de su misma subjetividad.

Entonces, ¿de qué forma afecta esta escisión al contenido interno de la novela? Ya que la totalidad no puede ser plasmada, Lukács (1916) dice que dentro de esta se intentará descubrir y reconstruir la totalidad de la vida oculta (p. 56). Por ello, la novela presentará en sus personajes esta cualidad psicológica: «[...] los personajes de la novela son buscadores» (*idem*). Entonces, la novela tendrá una perspectiva diferente sobre la realidad

en la que sus partes tendrán un mayor grado de autonomía. Sí estarán conectadas, pero ya no tendrán una relación con la totalidad orgánica del pasado. La novela se ve entonces como múltiples caras y fragmentos abstractos que florecen y se marchitan (Lukács, 1916, p. 73). Explica Lukács más adelante, en diferentes palabras: «La composición de la novela comprende la paradójica combinación de elementos heterogéneos e independientes en un todo orgánico que es destruido una y otra vez» (p. 81).

Otro aspecto que se puede observar en las novelas y en sus personajes como resultado de la fragmentación en la modernidad es la falta de sustancia en las relaciones, ya que, ahora que ya no hay una comunidad ni una patria, el individuo está condenado a la soledad: «[...] ser hombre en el nuevo mundo es sinónimo de soledad» (Lukács, 1916, p. 30). También agrega que la soledad es la esencia de la tragedia en el nuevo mundo (modernidad) porque el hombre podrá tener hermanos entre las estrellas, pero no en su realidad terrenal (Lukács, 1916, p. 39). De nuevo, con esta afirmación, Lukács demuestra una perspectiva bastante platónica y nostálgico sobre el cosmos. Entonces, como ya se ha mencionado, los personajes en las épicas tenían una fuerte unión. Sin embargo, en la modernidad, las relaciones sociales carecen de sustancia y ya no puede existir una compenetración verdadera.

Es decir, podían tener rencores entre sí, como Menelao y Aquiles, pero de igual forma tenían una relación profunda unida por el destino y por el deber. Explica Lukács (1916) que, si bien se construía una personalidad o una caracterización individual, esta era solo un producto equilibrado, no una personalidad solitaria (p. 63). Además, el destino del héroe épico poseía un lazo indestructible con la totalidad, «[...] puesto que este destino lo conecta de manera indisoluble con la comunidad cuyo destino se cristaliza en el suyo propio» (Lukács, 1916, p. 64). De esta forma, se puede apreciar otra de las características

que para Lukács significó la ruptura permanente de la totalidad, y fue la condena del hombre a la vida solitaria. En resumen, la totalidad para Lukács era todo lo que había en las épicas griegas, un patriotismo eufórico y una relación casi personal con lo divino. Ahora, hay que mencionar la manera en que esta ruptura afecta a las personalidades de los personajes de la novela.

La principal temática o problema que enfrentarán los personajes será el desequilibrio entre su interioridad y la exterioridad del mundo, ya que el hombre ya no se reconoce en su entorno y es obligado a hacer una separación entre lo que él es y lo que es el mundo. Hay un abismo insalvable entre ambos que se podrá visualizar en la novela. Explica Lukács (1916) que hay dos naturalezas, la primera es una proyección perceptible de la esencia e interioridad y la segunda naturaleza son las estructuras creadas por el hombre, pero que se han vuelto demasiado rígidas: un cementerio de interioridades en descomposición (p. 60). Como resultado de esto, la primera naturaleza se separa, proyectando la relación que el hombre posee con el entorno que él mismo creó. Por eso el personaje de la novela es el producto de la extrañeza con el mundo exterior que ya no es su hogar, sino, más bien, una prisión. Dice Lukács (1916):

La autonomía de la vida interior es posible y necesaria sólo cuando las distinciones entre los hombres han creado un abismo insalvable; cuando los dioses se han vuelto silenciosos y ni los sacrificios ni el exultante talento del habla pueden resolver el enigma; cuando el mundo de los hechos se separa del hombre y como resultado de esa independencia se vuelve vacío e incapaz de absorber el verdadero significado de los hechos en sí mismos [...]. (p. 63)

Esta separación provoca que el individuo se vuelva problemático, ya que sus ideales no se corresponden con su mundo y resultan irrealizables, entonces, se da cuenta de que

estas esferas (interioridad y exterioridad) ya no se pueden alcanzar más que por separado, lo que le ocasiona conflicto. Otra de los comentarios que hace Lukács (1916) respecto a la novela es que esta tiene un espíritu de madurez viril porque la novela representa ese paso a la madurez en que se pierde la confianza en la voz propia y desaparece la voz de los dioses, dando paso a la fragmentación conflictiva del personaje de la novela (p. 84).

El conflicto entre interioridad y exterioridad se presentará de distintas formas en los personajes. En otras palabras, se presentará en distintas instancias de subjetividad. Esto vale la pena mencionarlo, ya que forma parte esencial del análisis de Kawabata y su personaje Shimamura, en quienes se pueden observar estas instancias como resultado de la búsqueda por una totalidad. Explica Lukács (1916) que, como consecuencia de la falta trascendental y la falta de conciencia del hombre, el mundo será o más pequeño o más grande que el mundo que le será asignado al individuo (p. 93).

La primera instancia que propone Lukács (1916) es el de «el alma más estrecha que el mundo», a lo que también llamará alma demoníaca (p. 95). La forma en que lo explica es que hay un demonio que posee o hechiza al alma del individuo y le causa una estrechez. Entonces, esta posesión demoníaca postula una idea al individuo como la única realidad y le provoca una obsesión que lo hará salir en busca de aventuras para convertir al mundo en su ideal (Lukács, 1916, p. 97). Cabe resaltar que el angostamiento de su mundo y de su alma le dará una imagen distorsionada de la vida, porque, en su ingenuidad, el personaje no se dará cuenta del choque que existe entre sus ideales y el mundo. Asimismo, estas aventuras lo pueden llevar a creer que ha descubierto un mundo que se asemeja a su interioridad, pero esto será una malinterpretación provocada por la monomanía de su alma demoníaca (Lukács, 1916, p. 96). De esta forma, el individuo de alma estrecha tiene un sentido de aventura que lo vuelve un personaje activo en la trama. En algunas novelas,

sigue explicando Lukács, el personaje, por su posesión demoníaca, no valorará ninguno de sus logros porque no le parecerán suficientes y este dará la impresión de no haber sufrido ningún cambio (Lukács, 1916, p. 109).

El alma, entonces, se enfrenta al dilema de perder toda su conexión con la vida o perderla con el mundo de las ideas, un postulado que refleja, en definitiva, un pensamiento platónico (Lukács, 1916, p. 102). De esta elección surgirá también, según explica el autor, el comportamiento de «el alma más amplia que el mundo». Es decir, a diferencia del alma demoníaca, esta alma es demasiado grande para ser vivida a través de las acciones del individuo, por lo que se encierra en sí misma y decide filtrar del mundo solo aquello que le interesa: «[...] un alma que se ha vuelto demasiado amplia en relación al destino que la vida puede ofrecerle» (Lukács, 1916, p. 110). Esta alma tendrá una actitud desinhibida hacia el mundo exterior, por lo que su tendencia será la pasividad, evitar los conflictos y dedicarse puramente a la contemplación. De esta manera, la subjetividad del individuo se dedicará a tomar fragmentos arbitrarios del mundo para fundirlos en un mundo de ensueño con su propia interioridad, pero esto tampoco será una totalidad, sino una solución ilusoria (Lukács, 1916, p. 114). En otras palabras, el alma más amplia que el mundo se vuelve un alma con un gran deseo utópico (Lukács, 1916, p. 113).

Uno de los ámbitos en que este comportamiento afecta al individuo es el de las relaciones. Debido al peso de la interioridad del personaje y a su necesidad de apartarse de las estructuras sociales, este pierde interés en sus relaciones. Asimismo, aunque logre llegar a algún tipo de relación con más individuos, explica Lukács (1916), el paralelismo de sus vidas solo contribuye a aumentar su propia soledad (p. 134). Entonces, cuando el alma muestra esta instancia contemplativa, la novela cae en algo que Lukács llama «romanticismo de la decepción» en donde se convierte en una secuencia confusa de estados

de ánimo y reflexiones (Lukács, 1916, p. 111). Algo que es necesario mencionar es que este romanticismo no se refiere al período histórico-artístico, sino al deseo utópico por la ausencia. Dice Huesca (2020) que en el caso de Lukács se trata más de una inconformidad con el mundo en el que vivía. Por lo que, cuando Lukács habla del romanticismo de la decepción como categoría de la novela, se apega más a la idea de la nostalgia que a la del Romanticismo.

Entonces, prosigue Lukács (1916), esta novela conserva un carácter hermoso, pero solo se compone de una serie de imágenes y aspectos que, de igual forma, no logran una totalidad (p. 119). Esto se observa también en la forma en que el personaje principal, al final de la novela, se ve afectado por el colapso de todos sus ideales que lo lleva a la dolorosa resignación. Otro aspecto que vale la pena mencionar sobre la novela de la decepción, es que los personajes se verán insatisfechos por su cultura, porque esta provoca que todo se reduzca a una pura convencionalidad o mecanicidad: «La naturaleza está viva en el interior del individuo, pero en tanto éste la vive como cultura, se ve reducido a la convencionalidad más burda, más mecánica, más vacía de ideas» (Lukács, 1916, p. 150). Al igual que con el término del romanticismo, se necesita hacer una aclaración con el de cultura, cuando Lukács menciona la insatisfacción con esta, se refiere a la cultura moderna y no a la que puede ser entendida como tradicional, es decir, se refiere a la cultura del mundo que había convertido las relaciones y las personas a meros objetos por la convención. Así lo expresa en el siguiente fragmento: «El mundo de la convención es esencialmente imperecedero; una monotonía eternamente recurrente, autorrepetitiva; sigue su curso de acuerdo a sus propias leyes, eterno movimiento sin dirección, sin crecimiento, sin muerte» (Lukács, 1916, p. 152).

Por último, el tercer tipo de comportamiento que postula Lukács (1916) es el de la resignación o, más bien, el del individuo problemático reconciliado con la vida (p. 131). Este, explica Huesca (2020) no es un final feliz, como se podría pensar, sino un final en el que el individuo se ve obligado a aceptar que el mundo no puede corresponder a sus ideales, pero tampoco puede cambiarlo. Esta manera de pensar lo lleva a tener mejores relaciones que los personajes anteriores, porque, de alguna manera, logra vencer la soledad. Sin embargo, la comunidad a la que se logre unir no será orgánica, sino una formada por las mismas almas solitarias que se resignaron a convivir juntas. En otras palabras, no rechaza su presente, pero tampoco lo acepta (Lukács, 1916, p. 136).

Como se pudo ver, en los comportamientos de los personajes hay una fragmentación y un desequilibrio entre el mundo y su individualidad, entre sus sentimientos y sus relaciones. Sin embargo, aunque Lukács cree que la totalidad orgánica está perdida, habla de un posible medio que podría permitir la unidad en la vida del individuo, y este es el tiempo. En la épica se podía ver un tiempo diferente al de la época de la modernidad, ya que, en esta forma, incluso el tiempo parecía estar confabulado a los propósitos del hado. En la *Ilíada* y la *Odisea*, por ejemplo, el tiempo es irreal. Se habla de los años que trascurren, pero solo para darle magnitud a los sucesos, porque ninguno de los personajes representa el paso del tiempo en su desarrollo (Lukács, 1916, p. 121). Por el contrario, en la novela, el tiempo representa también un contraste entre la idea y la realidad, de forma que este puede ser visto como un principio corruptor al que se le atribuye la aspereza, dice Lukács (1916, p. 122). Sin embargo, a pesar de este peso que tiene el tiempo, también puede actuar como el flujo que posibilita la unión de la vida del hombre: «El tiempo ordena el caos de la vida de los hombres y la hace aparecer como un fluir espontáneo [...]» (Lukács, 1916, p. 125).

A esto, Lukács (1916) le agrega el concepto del recuerdo como el momento en retrospectiva en que el individuo puede tener una esperanza para solucionar la fragmentación (p. 118). Es en ese instante de contemplación en que todo aquello que parece opuesto o heterogéneo, como lo interior y lo exterior, se puede unir al ser consciente del presente como producto de la vida pasada. Esto también permitiría que el personaje experimente un retorno sobre sí mismo para al menos formar una totalidad en su vida (siempre tomando en cuenta que la totalidad orgánica del mundo está perdida) (*idem*). Hay una perspectiva muy interesante en el concepto que Lukács tiene respecto al tiempo y al instante del recuerdo, ya que lo ve como el posible unificador de lo fragmentado, similar a la idea del instante como principio unificador que permitía crear la unidad de los opuestos en Platón; porque para Lukács permite unir las dicotomías. Asimismo, la importancia del recuerdo también se relaciona con la conciencia/memoria histórica de Hegel que le permitía al sujeto retornar a sí mismo. Por lo tanto, esto significaría que el instante del recuerdo no solo está por fuera de la temporalidad, como decía Platón, sino que también está por fuera de la fragmentación.

Lukács termina el ensayo diciendo que el desarrollo de la literatura no ha dejado atrás la novela de la decepción, y esto se debe a que el hombre no está conforme con su mundo, y lo refleja en la literatura (Huesca, 2020). Como se pudo ver, Lukács tenía una perspectiva pesimista y desesperanzadora del hombre y la modernidad. Sin embargo, este pensamiento no duró mucho ya que, en 1918, Lukács tuvo un cambio radical en su pensamiento al convertirse al marxismo, pero siempre con la influencia histórica-dialéctica de Hegel. Este cambio lo lleva a creer en la posibilidad de una totalidad por medio de la implementación del comunismo.

Como se mencionó al inicio, este pensamiento parecería invalidar a su obra *Teoría de la novela*, pero en realidad solo demuestra la misma subjetividad del hombre con relación a la totalidad. Además, sus obras marxistas podrían servir como complemento sobre ciertos aspectos. Por ejemplo, Lukács en su teoría sobre la novela denota una perspectiva negativa sobre la modernidad, pero nunca explica a detalle qué es y a qué se debe su inconformidad. Sin embargo, algunos teóricos como Paul de Mann o Adorno creían que las obras pre-marxistas de Lukács eran las únicas que merecían reconocimiento (Huesca, 2020). Lo que lleva a la rotunda conclusión de que la totalidad puede significar algo diferente para cada persona, dependiendo de factores como la época, la cultura, la sociedad, etc. Pero, a fin de cuentas, la pregunta más importante es «¿Qué era la totalidad para Kawabata?» y *Teoría de la novela* ayudará a resolver la incógnita.

B. La modernidad y el individuo

Ahora, ya con el conocimiento de la teoría de la novela de Lukács, es necesario profundizar en qué era la modernidad. Se conoce generalmente como modernidad al período que comprende desde el renacimiento hasta, aproximadamente, la primera guerra mundial en donde empezó su decadencia. Una de las principales cosas que caracteriza a este período es la industrialización y el progreso con relación a la maquinaria, así como el capitalismo. Varios sociólogos se encargaron de estudiar a esta época desde el punto de vista de la sociedad y su relación con el individuo, puesto que, para teóricos como Marx, la modernidad había traído consigo una época aplastante para el sujeto por aspectos como la reificación, la alienación y la explotación. Esto debido a la división del trabajo por el industrialismo. La modernidad, según Giddens (1990), era una sociedad totalitaria que se caracterizó también por los gobiernos autoritarios y militaristas (Daló, 1996, núm. 9.3). Estos gobiernos también se enfocaron mucho en la industria de la guerra, lo que denota el

carácter militar de esa época. La modernidad, por lo tanto, era una época uniforme y dogmática que requería el mismo tipo de comportamiento de parte de todos los individuos para mantener el estilo de vida que se basaba, en gran manera, en la importancia de la economía. Este aspecto se describe en algunas de las teorías que se presentarán en este capítulo.

En cuanto a los términos «alienación», «reificación» y «cosificación», es necesario tener al menos una idea general sobre su significado, ya que forman parte elemental de varias de las teorías relacionadas con la modernidad. La alienación no es un concepto propio de la teoría marxista, pues fue usado por otros teóricos desde distintas perspectivas, así como por otras disciplinas, como la psicología, pero en una definición general se podría decir que es un sentimiento de extrañeza o enajenación hacia algo que se vuelve impersonal para la mente. Los términos de reificación y cosificación van de la mano con esta definición. Según la RAE, la acepción de «reificación» es «cosificación» que a su vez significa «cosificar», es decir, dentro del ámbito de la modernidad: «Reducir a una persona a la condición de cosa» (s.f., definición 2). Por lo tanto, cuando se usan estos conceptos dentro de las teorías modernas, suelen referirse a la manera en que el capitalismo y la industrialización mecanizó tanto a las personas y sus relaciones que cayeron en la alienación o la reificación.

Otra de las cosas que explica Giddens (1990) es que en la modernidad predominó la idea de que todo debía tener un fundamento, por eso se centralizó en la ciencia, y, de muchas formas, lo sagrado o espiritual quedó atrás (Daló, 1996, núm. 9.3). Es decir, predominó la racionalidad o, más bien, se impuso la racionalidad. Dice Giddens (1990) que la rutina y la tradición estaban a salvo solo si tenían un razonamiento lógico y fundamentado detrás, por lo que, en otras palabras, la razón sustituyó por mucho a la

tradicción (*idem*). De esta forma, asegura Giddens (1990), la modernidad tuvo dos caras: la del desarrollo y creación de oportunidades y la sombría causada por el totalitarismo (*idem*). Este sociólogo también compara a la modernidad con la tradición hindú de Juggernaut²¹ al decir que esta es como un enorme carro de poderío que puede aplastar a las personas cuando se sale de control.

Este tipo de características llevó a los hombres a tener un pensamiento y comportamiento muy individualista con el fin de preservarse. Según Arias (2012), sucesos y sistemas como el capitalismo y las invasiones extranjeras pudieron aumentar este comportamiento de desconfianza e indiferencia hacia los demás (p. 283). Simmel es uno de los teóricos y sociólogos que publicó varias obras relacionadas con la urbe y el sujeto haciendo un enfoque en este tipo de comportamiento. Dice Pittamiglio (2019) que Simmel, a diferencia de otros sociólogos como Durkheim, se centró en estudiar la sociedad, pero desde el sujeto. Es decir, Durkheim, por ejemplo, creía que la sociedad hacía al sujeto, pero para Simmel el sujeto hacía a la sociedad. Por esta razón, se enfoca en la sociedad moderna desde la perspectiva del individuo.

Uno de sus ensayos más conocidos es *La metrópolis y la vida mental*, y Simmel (1903) inicia con esta oración:

Los problemas más profundos de la vida moderna se derivan de la demanda que antepone el individuo, con el fin de preservar la autonomía e individualidad de su existencia, frente a las avasalladoras fuerzas sociales que comprenden tanto la fuerza histórica, la cultura externa, como la técnica de vida. (p. 1)

²¹ Es una tradición en la que se pasea a un dios hindú en un enorme carro de madera que, por su peso, para los fieles es a penas imposible empujarlo, hay quienes incluso se arrojan a las llantas del carro para ser aplastados con la esperanza de obtener la liberación (Carrasco, 2008, p. 18).

Dice Simmel (1903) que la preocupación básica es que el hombre se resiste a que su individualidad sea suprimida y destruida ante la gran sociedad en la que vive (p. 1). Es por ello por lo que cualquier investigación relacionada a la vida moderna debe buscar resolver la ecuación que existe en la metrópolis entre lo individual y lo supraindividual y responder a la pregunta de cómo la personalidad se puede acomodar a las exigencias de la vida social (*idem*). Continúa explicando que lo que caracteriza principalmente a la personalidad del individuo metropolitano es la constante estimulación del impulso nervioso debido al intercambio ininterrumpido de impresiones, tanto internas como externas, causadas por la aglomeración de imágenes (Simmel, 1903, p. 2). Esto es el resultado de la vida moderna metropolitana que, a diferencia de la rural, lleva un ritmo de vida contrastante (*idem*).

Explica Simmel (1903) que en la vida rural el ritmo fluye de forma más homogénea y tranquila (p. 2). Esto, a su vez, permite que el sujeto cree relaciones más profundas con las personas, ya que en los lugares rurales estas se basan más en lo emocional (*idem*). Por su parte, en la metrópoli las personas toman una actitud en la que dejan de actuar con el corazón y las emociones para actuar solo con el entendimiento y el intelecto (*idem*). Cabe resaltar que, cuando Simmel habla de intelecto, no se refiere a la inteligencia o a la intelectualidad en un sentido de una capacidad elevada, sino que habla de la mente analítica (Pittamiglio, 2021). Entonces, esta forma de ser, fría y calculadora, le permite al individuo tener un mayor estado de alerta, el que será el estado característico del hombre metropolitano para mantenerse alejado de las profundidades de su personalidad (Simmel, 1903, p. 2). Sin embargo, esto no es un rechazo hacia la vida interior, sino más bien un mecanismo de defensa para preservar la subjetividad propia en una sociedad que requiere de una actitud banal y uniforme para su funcionamiento. Asimismo, esta forma de ser los

hará ver fríos y descorazonados antes los habitantes de lugares pequeños (Simmel, 1903, p. 5)

Entonces, dentro de esta teoría, el sujeto desarrollará ciertos tipos de personalidades que lo ayudarán a sobrevivir en el caos de la sociedad. La primera que menciona Simmel (1903) es la actitud *blasée* que se refiere a una actitud de hastío que se da por el exceso de estímulos y es muy común en quienes vivieron en la metrópoli desde la infancia (p. 4). Es decir, para Simmel, este tipo de personalidad ocurre cuando las personas han estado tan expuestas a los estímulos nerviosos que estos, como defensa, se vuelven indiferentes por el exceso de excitación (*idem*). Cabe mencionar que esto no significa que la persona ya no perciba los estímulos, sino que decide ignorar aquellos que no sean de substancia para sí mismo. Esto también se podría ver como una cultura internalizada del sistema tan mecánico de la vida urbana. El otro tipo de personalidad que se puede ver es la de reserva, a diferencia de la actitud *blasée*, no se trata de una indiferencia por el exceso de estímulos, sino más bien de una indiferencia selectiva (Simmel, 1903, p. 5). Esta se da hacia las otras personas, es decir, es un distanciamiento consciente que se crea entre las posibles relaciones interpersonales. Dice Simmel (1903):

A su vez, esta reserva, con sus matices de aversión oculta aparece como la forma o disfraz de un fenómeno mental metropolitano más general, que le concede al individuo un espacio y un tipo de libertad personal, sin parangón alguno bajo otras condiciones. (p. 6)

De esta forma, el sujeto puede encargarse de preservar su tan preciada subjetividad, aunque, claro, hay un precio que debe pagar. Dice Simmel (1903) que este tipo de vida en la metrópoli lleva al individuo a vivir en la soledad, porque en ningún lugar se siente tanto como en medio de la urbanización (p. 7). En palabras del mismo teórico: «[...] la

proximidad corporal y la estrechez del espacio hacen más visible la distancia mental» (Simmel, 1903, p. 7). Asimismo, el hombre se ve afectado en el retroceso de su idealismo y espiritualidad, lo que permite ver que el mundo lo ha arrinconado a tener que llevar una vida en su individualidad para seguir siendo quien es.

Pero ¿de qué mundo huyen los individuos, tanto como para preferir la soledad a la renuncia de sí mismos? Se mencionó al inicio que, para varios teóricos, la modernidad es vista como una vida programada de la misma forma para todos. Es decir, una vida que perdió su profundidad y se ha vuelto impersonal. Simmel (1903) explica que, si bien la metrópoli, lugar en donde era más visible la modernidad, permite una libertad individual que antes no se tenía, esta se caracteriza por un dominio de la economía monetaria (p. 2). Esta nueva cultura de la modernidad crea un ritmo de vida mecanizado en el que todo debe funcionar con la mayor precisión posible para sostenerse. Es por esto que a la vida de la economía monetaria no le importan las diferencias o individualidades, sino lo cuantitativo, lo calculable y lo medible.

Dice Simmel (1903): «La mente moderna se ha vuelto cada vez más calculadora» (p. 3). Los hombres se han hundido en lo pecuniario y todo lo que ven se reduce a la simple pregunta de ¿cuánto cuesta? El dinero se vuelve el verdadero desarrollador de valor, incluso para los seres humanos (Simmel, 1903, p. 5). Esto explicaría por qué en la metrópoli es casi imposible crear lazos entre personas, mientras que, en los círculos pequeños, como en los que hay en el área rural, se tendría un tono más cálido por el conocimiento de la individualidad de cada ser (Simmel, 1903, p. 2). Un claro ejemplo de cómo la vida decayó a este punto pecuniario donde todo se basa en lo exacto, como la ciencia y la matemática, es el uso de relojes de pulsera. Un sistema como el de la modernidad requería contar incluso con el detalle del tiempo para no disolverse (Simmel, 1903, p. 3). Algo que es interesante

sobre esta perspectiva es que es similar a una de las características que da el teórico Giddens sobre la modernización, y es la de la separación entre el tiempo y el espacio. Explica este teórico que antes, por la falta de una hora exacta o un reloj, las personas debían asociar la hora a una ubicación, lo que le daba un carácter de variabilidad (Daló, 1996, núm. 9.3). Esto significa que el hombre de la modernidad perdió incluso el sentido de pertenencia y el control sobre su propio tiempo. Este ya no transcurría para sí, sino para el mundo.

La metrópoli en la modernidad, en resumen, es el dominio del espíritu objetivo sobre el subjetivo, algo tentador para la personalidad al tener tantas opciones entre las cuales elegir, pero esto podría llevarla a perderse a sí misma (Simmel, 1903, p. 9). Aquí se puede ver claramente que el enfoque de Simmel era cómo la sociedad, creada por el mismo hombre, lo encierra en sus requerimientos y sus exigencias. Dada la libertad que el hombre adquirió en la modernidad, a diferencia de las civilizaciones premodernas donde cada uno era parte de una unidad, el ser humano fue capaz de crear su sociedad. Pittamiglio (2019) explica que Simmel creía que el hombre creaba formas, como el dinero, el Estado, la burocracia, etc., que luego se salían de sus manos, se volvían independientes de ellos y, finalmente, dictaban el comportamiento de sus propios creadores. Esto es una paradoja en la que la misma libertad del hombre lo lleva a su opresión.

Ahora, la modernidad entró en decadencia después de la Primera Guerra Mundial, por lo que, definitivamente, después de la Segunda Guerra Mundial ya no se habla de una modernidad como la que se describió anteriormente, sino de un período diferente que empieza a surgir y con el que la modernidad guarda ciertas diferencias. A este momento,

explica Pittamiglio (2021), también se le llama posindustrial²² o, como explica Marcuse (1964) en su obra *El hombre unidimensional*, la sociedad industrial avanzada. A diferencia de Simmel, el autor enfatiza en que el hombre ha perdido su libertad:

Una ausencia de libertad cómoda, suave, razonable y democrática, señal del progreso técnico, prevalece en la civilización industrial avanzada. ¿Qué podría ser, realmente más racional que la supresión de la individualidad en el proceso de mecanización de actuaciones socialmente necesarias aunque dolorosas [...]. (Marcuse, 1964, p. 31)

Si bien la modernidad se caracterizaba por una individualidad distanciante entre los seres humanos, eso se ha acabado porque el mundo va, gracias al avance tecnológico, hacia una realidad unidimensional. La sociedad industrial avanzada tiende a ser totalitaria, pero ya no solo en el aspecto económico y político, sino que también en la manipulación de las necesidades que responden a los intereses creados por el poder. Por esta razón, para Marcuse (1964), era necesario que hubiera una liberación del pensamiento individual, porque, por el desarrollo tecnológico, estaba siendo absorbido por el adoctrinamiento de las masas (p. 34). Además, esto preconditionaba las necesidades humanas. Es decir, dependía de si eran vistas como deseables o necesarias para los intereses predominantes (*idem*). La sociedad industrial avanzada ocasiona, entonces, que el mundo-objeto sea una extensión de la mente y cuerpo del hombre, es decir, logra desplazar al individuo de la subjetividad de la que hablaba Simmel, porque lo hace identificarse con cosas superficiales. En esa nueva sociedad, seguir la corriente aparece como un signo de neurosis e impotencia

²² La principal diferencia entre la sociedad industrial y la posindustrial es que, la primera, se basaba en la creación de mercancía y maquinarias, mientras que, la segunda, se basa más en la economía de producción de servicios y el control tecnológico (Guerrero, 2005, p. 465).

entre las personas (Marcuse, 1964, p. 40). Sin embargo, esto ya no se trata ni siquiera de una introyección, según explica Marcuse (1964):

Introyección sugiere una variedad de procesos relativamente espontáneos por medio de los cuales un Ego traspone lo «exterior» en «interior». Así que introyección implica la existencia de una dimensión interior separada y hasta antagónica a las exigencias externas; una conciencia individual y un inconsciente individual aparte de la opinión y la conducta pública. (p. 40)

En otras palabras, antes el individuo, si se comportaba de manera uniforme, es porque hacía una introyección, pero en la sociedad industrial avanzada ya no se trata siquiera de eso porque la dimensión interna del hombre desaparece poco a poco. Esto es porque la producción y distribución en masa reclama al individuo en su totalidad (Marcuse, 1964, p. 40). Ahora ya no se trata solamente de una alienación, sino de un sujeto alienado que ha sido devorado por su existencia alienada y de una realidad que se ha vuelto enteramente objetiva (Marcuse, 1964, p. 41). La razón es que la sociedad industrial avanzada hace cada vez más suya la tecnología, y la ciencia se organiza para el más efectivo dominio del hombre (Marcuse, 1964, p. 47). Entonces, ese grado de dominación ya no deja espacio para la libertad interior u otras esferas, es decir, ya no hay un hombre protegiendo su personalidad como en Simmel, sino uno que se vuelve parte de la multitud.

Entre las esferas que se pueden mencionar está la del arte, o específicamente a lo que Marcuse denomina alta cultura, que se podría decir es el arte clásico. Marcuse (1964) habla específicamente de una desublimación, ligada al concepto de sublimación de Freud, en el que explica cómo el arte ha sido invadido también por la realidad social y no es más ese medio de expresión o catarsis que solía ser antes: «La celebración de la personalidad autónoma, del humanismo, del amor trágico y romántico parecen ser el ideal de una etapa

anterior del desarrollo» (p. 86). Entonces, ¿a qué se refiere la sublimación y desublimación? La sublimación, según explica Pittamiglio (2021), se refiere a esos impulsos sexuales y agresivos que puede tener el ser humano, entonces, para Marcuse, estas emociones impulsivas del individuo se podían plasmar antes en el arte o en la literatura, y esto mismo permitía que tuvieran una liberación de la sociedad represiva. Además de que les permitía ser críticos con su mundo presente, porque el mundo del arte demostraba esa realidad idealista.

Sin embargo, la capacidad de la sociedad industrial avanzada y la realidad tecnológica reducen cada vez más el campo de la sublimación y la necesidad de este. Las comunicaciones en masa reúnen la política, el arte, la religión y la filosofía como herramientas y los conducen hacia un mismo camino (Marcuse, 1964, p. 87). Esto despoja al arte de su sentido que se basaba en experimentar una dimensión diferente. Dice Marcuse (1964) que la literatura, por ejemplo, se encargaba de mostrar esta otra dimensión por medio de personajes perturbadores o disruptivos que no eran precisamente morales; en cambio, su literatura contemporánea empieza a inclinarse más hacia imágenes que sirven más como una afirmación del orden establecido que como una negación (pp. 88-89). Es así como «El poder absorbente de la sociedad vacía la dimensión artística, asimilando sus contenidos antagonistas» (Marcuse, 1964, p. 91). Es decir, lo que antes era una oposición, la sociedad industrial avanzada lo ha vuelto parte de sí misma, no como una represión, sino como una verdadera conversión.

Entre las pocas corrientes que se pueden salvar de este control totalitario, Marcuse (1964) menciona al surrealismo porque su racionalidad sigue siendo irracional y, por lo tanto, indomable (p. 99). Asimismo, a través de una cita de Adorno, dice que el surrealismo demuestra lo que el poder del control social le hizo a los objetos de deseo del

hombre por medio de las deformaciones tan características de su movimiento (Marcuse, 1964, p. 100). En otras palabras: «Así el surrealismo rescata lo arcaico: un álbum de idiosincrasias donde se disipa la pretensión de felicidad, que los hombres encuentran negada en su propio mundo tecnificado» (*idem*). Quizá ese es el único lugar en que el hombre puede tener aunque sea un poco de soledad, ya que la soledad, por más negativa que pueda ser su connotación, era la que le permitía al individuo mantenerse más allá de la sociedad para no ser absorbido; sin embargo, en el período que atravesaba Marcuse, esto se había vuelto casi imposible (Marcuse, 1964, p. 101). Para resumir la perspectiva del teórico y sociólogo sobre la sociedad y la unidimensionalidad, se puede presentar la siguiente cita: «La desublimación institucionalizada parece ser así un aspecto de la «conquista de la trascendencia» lograda por la sociedad unidimensional» (Marcuse, 1964, p. 109). Entonces, como se pudo observar, Simmel y Marcuse tenían perspectivas un tanto diferentes, pero no significa que alguna fuera errónea, sino que demostraría la misma dialéctica de la vida en que, con el tiempo, todo cambia porque nada es estático.

C. Lacan y el estadio del espejo

En los capítulos anteriores se habló del entorno del individuo y su relación con este, pero ahora es necesario profundizar un poco más en los elementos que llevan al individuo a comportarse de cierta manera. Por esta razón, se abordará a Lacan, un teórico francés reconocido por sus aportes al psicoanálisis, al igual que otros psicoanalistas como Freud y Jung. Este fue el creador de varios conceptos y teorías dentro del psicoanálisis que ayudaron a profundizar en el estudio del inconsciente. Sin embargo, en este capítulo se expondrán solo algunas de las ideas generales para la comprensión de la teoría de interés que es el estadio del espejo. Primero, es necesario entender qué es el psicoanálisis. Según la RAE, el psicoanálisis se define como «Doctrina y método creados por Sigmund Freud, médico

austriaco, para investigar y tratar los trastornos mentales mediante el análisis de los conflictos inconscientes» (Real Academia Española, s.f.). Es decir, el análisis se enfoca en el inconsciente de las personas con el propósito de entender el comportamiento consciente.

Ahora, para entrar en materia, el estadio del espejo fue una teoría expuesta por Lacan en uno de sus seminarios en el año 1949. El psicoanalista explica que el estadio del espejo sucede cuando el niño está en la fetalización, es decir, en un momento en el que necesita de los demás para sus actividades básicas, como comer y caminar (Ariza y Tavid, 2016). Antes de verse en un espejo, el bebé no se conoce a sí mismo ni tiene conciencia de su unión. Únicamente ve fragmentos de su cuerpo sin saber que estos son parte de él. Es más, según Ariza y Tavid (2016), ni siquiera es capaz de comprender la diferencia entre sus extremidades y el resto de los objetos que lo rodean. Sin embargo, es hasta el momento en que el niño se ve en el espejo que consigue tener una imagen de sí unificada y se da cuenta de que aquellas extremidades sueltas, en realidad, son él. Así lo explica Lacan (1949) en la siguiente cita:

Basta para ello comprender el estadio del espejo como una identificación en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*. (p. 100).

A este momento Lacan lo define como el formador del Yo. Antes de seguir en la profundización de la teoría, cabe resaltar que para Lacan hay dos tipos de Yo en francés: *je*, *moi*. Definido de manera general, el *je* es un Yo en el que el sujeto tiene marcas de discontinuidad, en cambio el *moi* es un Yo que intenta encontrarle sentido a esta discontinuidad para integrarlo (Tappan, 2020). Sin embargo, explican Tavid y Ariza (2016)

que, para el momento en que Lacan explicó esta teoría del espejo, aún no había hecho la diferenciación entre ambos términos, por lo que en muchas de las traducciones se puede apreciar que después de la palabra «yo» hay un «je» entre paréntesis, pero, tomando en cuenta sus estudios posteriores, se podría afirmar que en el estadio del espejo hace referencia al *moi*, es decir, al Yo integrado.

Este Yo que se forma por medio del estadio del espejo será un Yo narcisista, o, más bien, será un Yo ideal, es decir, la imagen que el sujeto perseguirá (Lacan, 1949, p. 100). Pero ¿por qué es tan importante esta imagen? Una de las razones fundamentales por las que, para el niño, esta imagen representará todo lo que no es y lo que debe ser es por el papel de la madre, o de ese Otro. Según explica Lacan, la madre será quien ponga al alcance del niño la imagen reflexiva del espejo mientras, al mismo tiempo, le hará saber que ese es el Yo que ella desea (Tappan, 2020). O sea, la madre constituirá al otro al decirle al niño que la imagen en el espejo es la que ella quiere. Aunque la madre se refiere al mismo niño, el niño tomará a esta imagen como un rival que le generará un rechazo hacia sí mismo, porque debe alcanzar la imagen en el espejo para obtener aceptación (Tappan, 2020). De esta forma, esta imagen lo perseguirá y constituirá su camino. Así lo explica Lacan (1949): «[...] será también el tronco de las identificaciones secundarias [...]» (p. 100). En este sentido, también se puede llamar una identificación alienante (Lacan, 1949, p. 103). Explica Constantini (2019) que es alienante porque desde ese momento debe asumir algo que no es él (p. 228).

El otro motivo es que gracias a esta imagen, el niño obtiene, como ya se mencionó, una imagen de sí mismo en su totalidad. A esto Lacan lo llamará la *Gestalt* que es ese proceso de ver o percibir algo en su totalidad y no como la suma de sus partes (p. 100). Entonces, esta imagen será importante también porque es el momento en que el bebé ya no

se percibe como débil, es decir, esta imagen ideal de sí mismo, que no es él, sino otro, es una totalidad y no un cuerpo fragmentado. Antes de verse en el espejo, el niño solo se sentía como la suma de sus partes, lo que le daba una inestabilidad al estar en esa etapa de fetalización. En cambio, en el espejo el Yo que se forma, que es también el Ego, lo hace verse completo y fuerte, en otras palabras, le da una imagen que lo constituye (Lacan, 1949, p. 102). En el siguiente fragmento lo explica Lacan (1949):

[...] el estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se suceden desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad.
(p. 102)

Lacan menciona dos palabras importantes en este fragmento: ilusión y fantasías. La estructuración del Yo es la base de un campo que el psicoanalista denomina como lo imaginario. Una base fundamental de la teoría Lacaniana es que, similar a la concepción de Freud de las tres instancias del individuo (Yo, ello y superyó)²³, el sujeto para Lacan estará dentro de tres campos durante su vida: lo imaginario, lo simbólico y lo real. Para empezar, Lacan llamará al individuo sujeto, no refiriéndose a una persona, sino a un ser que está sujeto entre los significantes de lo imaginario y de lo simbólico (Tappan, 2020). Pero ¿a qué se refiere con estos conceptos? Tappan (2021) explica que lo simbólico es lo primero que recibe el niño que le dará la pauta para adentrarse en el orden de lo binario y de la diferenciación por la que se rige el mundo humano. O sea que por medio de esto se

²³ El ello es la parte instintiva e impulsiva del ser humano cuya característica es también la agresividad porque quiere satisfacer los deseos primitivos del hombre. Por su parte, el superyó es todo lo contrario porque este se basa en lo ético y moral que le impone la cultura. Finalmente, el yo será el encargado de buscar el equilibrio entre ambos (Moriche, 2018).

interiorizará la guía para adentrarse en el funcionamiento diferencial del lenguaje, o sea, algo es negro porque no es blanco. Entonces, en este proceso, el niño necesitará algo que genere una integración entre los elementos y esto será el campo de lo imaginario. Sin embargo, cabe resaltar que este se podrá constituir gracias a lo simbólico, que, en el estadio del espejo, viene del Otro. Por lo tanto, dice Tappan (2021), lo imaginario tendrá su importancia en la imagen y lo sensorial, porque esto le brindará al sujeto un sentimiento de relación. Explica también que el Yo que se forma en el espejo en este ámbito necesitará siempre de un sentido. De esta manera, el sujeto estará entre ambas experiencias unido también al ámbito de lo real que está por fuera de lo simbólico y de lo imaginario (Tappan, 2021).

Esta teoría es importante porque da la pauta de dos elementos fundamentales del análisis que se llevará a cabo sobre las obras de Yasunari Kawabata. El primero es la ontología del espejo. Desde esta teoría, se puede apreciar que el espejo es visto como un objeto aparentemente unificador, un objeto de síntesis cuya función es unir aquello que está fragmentado. El mismo Lacan (1949) explica que la función del espejo es presentar la posibilidad de la unión de dos realidades heterogéneas con las que el individuo es capaz de relacionarse: «La función del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la función de la imago, que es establecer una relación del organismo con su realidad [...]» (p. 102). Asimismo, habla también del espejo como posible formador en el plano mental y onírico, o sea, no es necesario un espejo físico, sino que su función puede estar más allá del mismo objeto (Lacan, 1964, p. 103). Entonces, el espejo funcionará para el sujeto como ese integrador que necesita dentro de su experiencia imaginaria.

En cuanto al segundo elemento, este es la creación de identidad o de totalidad provocada por el Otro que se llevará en el otro. Romasco (2019) explica que para Lacan

hay dos tipos de otro: el que está en mayúscula y el que se escribe con minúscula. El Otro, como ya se mencionó antes, será la madre, es decir, aquella que muestra su deseo y, por lo tanto, el niño deseará el deseo de la madre. En otras palabras, el Otro será la voz del «debes ser», o sea, lo simbólico (Tappan, 2020). En cambio, el otro será la imagen del semejante que se perseguirá, como la imagen en el espejo. Entonces, esta teoría permite ver que el individuo siempre se identificará a sí mismo con la alteridad, ya que es algo que lo precondicionará también para la dialéctica social. Dice Lacan (1964) que desde que se termina el estadio del espejo se inaugura la dialéctica que ligará al Yo con las situaciones socialmente elaboradas (p. 104). Entonces, en este sentido, y dado el uso constante de los espejos en *País de nieve* en los que se incluye la temática de la alteridad, el estadio del espejo permite una base teórica para analizar los elementos mencionados.

D. El sujeto cultural según Cross

Con las anteriores teorías se aporta al análisis en los ámbitos de la individualidad de los personajes, el entorno y, en parte, el contenido de las obras de Kawabata. Sin embargo, se necesita también analizar la forma de estas, puesto que es una parte esencial para comprender y demostrar la tesis. Por esta razón, la teoría del sujeto cultural, que está anclada a la sociocrítica, se explicará a continuación. Pero, antes de continuar, es necesario entender algunos fundamentos generales de la sociocrítica. Cros (2017) explica que, a diferencia de la sociología literaria que dejaba por fuera la estructura de la obra, la sociocrítica se enfoca en la forma y en cómo el trasfondo social se encuentra dentro del texto, no afuera: «La sociocrítica procura poner de manifiesto las relaciones existentes entre las estructuras de la obra literaria (o cultural) y las de la sociedad en la que está profundamente arraigada» (p. 31). Es decir, desde la perspectiva sociocrítica, la cultura,

historia y sociedad influirá en el escritor, y esta influencia se podrá encontrar en el texto por medio de lo que «huellas semiótico-ideológicas» (*idem*).

Dice Cros (2017) que para este tipo de crítica es necesario mantener el análisis en las microsemióticas intratextuales que son las que permiten reconstruir las ideologías sociales (p. 32). Para entender esto, Cros (2010) crea entonces el concepto de la morfogénesis que es «[...] el proceso por el cual el texto codifica el proceso de transformación de las estructuras de la sociedad en estructuras textuales, merced a una mediación sociodiscursiva» (p. 24). Dentro de este concepto habrá dos espacios por los que se condificarán las estructuras sociales: genotexto y fenotexto. Toda esta idea de Cros fue influida por la teoría estructuralismo genético de Lucien Goldmann de quien también tomará otros conceptos que se explicarán más adelante. Sin embargo, siguiendo con la explicación de la morfogénesis, los términos de genotexto y fenotexto son una analogía de los términos genotipo y fenotipo de la biología genética. A lo que se refiere es a aquello que no se ve (genotipo/genotexto), pero que determina lo que sí se ve (fenotipo/fenotexto). Cros (2017) explica que el genotexto es un campo lleno de contradicciones ideológicas portadoras de sentido de las que nacerán los mensajes repetitivos que se construyen en un texto (p. 32). Sin embargo, el genotexto, al ser ese campo abstracto, no se encontrará en el texto, sino a través de los fenotextos, es decir, a través de las elaboraciones concretas que existen dentro del texto (*idem*).

En este juego de codificación, el interdiscurso tiene también un papel importante, ya que es el modo en el que todas esas estructuras ideológicas y sociales influyen en el escritor. Explica Cros (2017) que para entender de mejor forma qué es el interdiscurso es necesario entender los conceptos de «sujeto transindividual» y «no-consciente» de Goldmann (p. 33). El teórico describe al sujeto transindividual como aquel que surge por

las inserciones en los colectivos, o sea, en los grupos sociales. Una persona a lo largo de su vida es parte de varios grupos que, de una u otra forma, lo influyen con sus valores o perspectivas. De esta forma, el sujeto se vuelve una especie de mosaico de discursos que se impregnan en su conciencia por medio de microsemióticas para transcribir en signos la totalidad de la ideología del grupo (*idem*). Es ahí cuando la sociocrítica se da la siguiente tarea: «Al reconstruir el nivel microsemiótico del texto, nos permitimos reconstruir la formación social en la que está inmerso el escritor» (*idem*). En otras palabras, la sociocrítica se da la tarea de hacer una deconstrucción del fenotexto para hallar, por medio de las microsemióticas, los estampados del pensamiento colectivo. En cuanto a lo no-consciente, es un resultado del sujeto colectivo, porque cada escritor está constantemente reproduciendo prácticas sociales y discursivas, incluso si no está al tanto de esto, como explica Cros (2017):

Los diferentes discursos y los diferentes comportamientos del sujeto siempre tienen más significado del que el sujeto podría saber o desear. Este excedente de significado está almacenado en la microsemiótica intratextual, compuesta por el material semiótico no-consciente del sujeto colectivo implicado en el proceso de escritura. (p. 34)

Entonces, con esta explicación de las bases de la sociocrítica, ya se puede hablar de la teoría del sujeto cultural. Una de las principales aclaraciones que se debe hacer de esta, es que lo que Cros (2003) llama «sujeto cultural» no es en sí un sujeto, o sea un hombre, sino que es un sujeto colectivo que se implanta en el sujeto individual (p. 12). Es decir, es similar a la explicación del sujeto colectivo dada en la cita anterior. Desde esta perspectiva, se puede afirmar que una de las primeras características del sujeto cultural es la colectividad. Otra aclaración que es necesaria hacer es que cuando Cros menciona al

«sujeto», tampoco se refiere a este solo como una persona, sino a una concepción similar a la de Lacan, es decir, sujeto porque está sujetado a algo. Ahora, para seguir con la explicación de la teoría, hay que definir lo que Cros (2003) entiende por cultura:

La cultura puede ser definida -entre tantas posibles definiciones- como el espacio ideológico cuya función objetiva consiste en enraizar una colectividad en la conciencia de su propia identidad. Es específica y ésta es su característica fundamental. La cultura, en efecto, sólo existe en la medida en que se diferencia de las otras [...]. (p. 11)

Bacigalupo (2020) explica que con la cultura se genera un carácter de pertenencia, a diferencia de aquella que nos parece ajena. Por lo tanto, la cultura siempre sentará límites. Asimismo, dice Cros (2003), no es algo abstracto, porque existe a través de manifestaciones y expresiones concretas, tales como el lenguaje, las prácticas sociales, las instituciones y el sujeto (pp. 11-12). Por lo tanto, el individuo siempre estará envuelto y enraizado en ello, pero que lo hará ya sea en menor o mayor grado, dependiendo de su adaptabilidad a los modelos de comportamiento (Cros, 2003, p. 12). Sin embargo, tomando la influencia de Althusser, también aclara que el sujeto cultural se trata, indiscutiblemente, de un proceso de sumisión ideológica, es decir, no hay manera de que el individuo escape de la cultura porque está enraizado en ella, aun si niega ciertos aspectos y reproduce otros. Es por esto que el sujeto, a nivel individual, nunca podrá ejercer ningún cambio sobre esta (*idem*).

Un aspecto importante que opera para la sumisión ideológica es el lenguaje, y esto es algo que tomará, en parte, de Benveniste. Expresa Cros (2003) que el sujeto cultural es también una instancia de discurso ocupada por Yo (p. 12). ¿Qué quiere decir? La teoría de Benveniste se basa en la idea de que el lenguaje es un conjunto de signos vacíos que se llenan hasta el momento en que un individuo los asume en su discurso bajo el

pronombre del Yo. En cierta forma, Cros concuerda con esta idea, pero agrega que en la enunciación esta red de significados pasa a hablar por el sujeto. En otras palabras, cuando el sujeto habla ocurre una escisión, pasa a ser el sujeto que habla y el sujeto que es hablado: «[...] el sujeto dice siempre más de lo que quiere decir y de lo que cree decir» (Cros, 2003, p. 18). Lo que sucede es que en el discurso del Yo, el habla se disfraza de subjetividad, es un «señuelo», pero en el trasfondo se halla al sujeto cultural, puesto que el lenguaje es parte de lo simbólico (influencia Lacaniana) (Cros, 2003, p. 17). Esto también sucede porque dentro del sujeto cultural se lleva a cabo una memoria colectiva que va almacenando formas y discursos que, con el tiempo, van perdiendo la inmediatez de su sentido (Cros, 2003, p. 18). Por ello, el sujeto siempre será hablado.

Además de las influencias de Lacan ya señaladas, Cros toma más conceptos del psicoanálisis Lacaniano para explicar cómo el sujeto cultural se lleva a cabo a un nivel de psique. Para Cros (2003), el sujeto cultural se construye en el espacio psíquico de un único individuo, debido a que es el modelo cultural el que hace al individuo emerger como sujeto (p. 22). O sea, no se trata de que el individuo sea el que se identifique y, por lo tanto, adviene en sujeto, sino que es la cultura la que actúa como agente de esta identificación (*idem*). La hipótesis que se propone entonces es que el Ego y el sujeto cultural emergen al mismo tiempo, refiriéndose al Ego como ese Yo del que hablaba Lacan en su estadio del espejo (*idem*). Entonces, el Ego se forma a partir de la imagen del otro y constituye al Yo ideal. Esto sucede dentro del campo imaginario y, como ya se mencionó, se prepara al sujeto para la posterior identificación con el semejante. Entonces, en este estadio del espejo, el ideal del yo se forma por la interiorización del aspecto simbólico de la cultura, o sea, por la integración de la instancia del sujeto cultural (Cros, 2003, p. 24).

Por otra parte, cabe aclarar que el sujeto cultural se diferencia del sujeto ideológico o del sujeto transindividual, mencionado anteriormente, en el carácter de la dimensión y la funcionalidad de cada uno. Aunque estos conceptos podrían confundirse, en realidad el sujeto cultural necesita de ambas nociones. El sujeto ideológico da la pauta de la historia y de la naturaleza que se sistematiza en lo semiótico-ideológico, como lo que se explicó respecto a la memoria colectiva (Cros, 2003, p. 28). En cuanto al sujeto transindividual, este forma parte del sujeto cultural. Es decir, puede haber varios de ellos, porque el término se refiere a la colectividad de ciertos grupos sociales. En las palabras de Cros (2003):

Mientras que el sujeto transindividual es unidimensional, el sujeto cultural se refiere a un espacio complejo, heterogéneo, conflictivo; a una totalidad dentro de la cual los elementos dominantes alternan los unos con los otros, en cuyo seno resultan constantemente redistribuidos los trazados semiótica-ideológicos de una serie de sujetos transindividuales cuyas cantidad e importancia varían con arreglo a los individuos. (p. 28)

Es de esta forma que el sujeto cultural forma, según Cros, parte fundamental de cada sujeto, ya que no existe una escapatoria de la cultura. Asimismo, toca el punto de cómo en el lenguaje y en el discurso del Yo puede hallarse una ilusión de subjetividad que, al final de cuentas, está siempre condicionada por ese sujeto cultural dentro de lo no-consciente. Por consiguiente, esta teoría, en conjunto con la metodología de la sociocrítica, servirá para analizar a la obra de Kawabata desde una perspectiva más completa que permita responder a preguntas como «¿Cuál era la supuesta subjetividad de Kawabata?», «¿Por qué se formó esta?» y «¿Cómo se puede observar esta formación dentro de sus obras?».

V. Vida de Yasunari Kawabata

Antes de entrar al análisis, es necesario conocer al autor desde una perspectiva más cercana e individual, ya que varios aspectos de su vida influyen, ya sea de forma directa o indirecta, en muchas de sus obras. Especialmente, es necesario tener un contexto para los relatos autobiográficos que también se analizarán. Sin embargo, primero se debe hablar un poco de su contexto.

Yasunari Kawabata nació durante el período Meiji, es decir, en una época de constantes cambios puesto que Japón entraba a pasos agigantados en la modernización, lo que también incluía una apertura al mundo (Medici, 2020, párr. 2). Por otro lado, el autor vivió sucesos históricos, como la Primera y la Segunda Guerra Mundial, el gobierno militar del emperador Hirohito, la expansión de Japón y, uno de los que más ha impactado a la humanidad, el bombardeo atómico a Hiroshima y Nagasaki. Otro hecho clave de este momento de la historia es que la nación nipona tuvo un enfoque en la industria de la guerra para su economía (VisualPolitik, 2018). Es necesario mencionar esto para el futuro análisis de sus obras, además de que permite entender el caos en el que vivió el autor desde su infancia, no solo en el ámbito familiar y personal, sino que también social.

A. Infancia y juventud

La vida de Yasunari Kawabata estuvo plagada por las tragedias y las pérdidas de seres cercanos desde su infancia. No por nada se llamaba a sí mismo un «experto en funerales» (Kawabata, 2018, p. 122). El autor nació en Osaka el 11 de junio de 1899 en el seno de una familia acomodada. Sin embargo, la primera muerte no tardó en llegar para turbar su vida. Cuando el autor tenía tres años su padre, quien era un médico, murió de tuberculosis. Al año siguiente murió su madre, así que su hermana y él quedaron huérfanos. Ante esta situación su hermana fue acogida por unos parientes, mientras que él se quedó

siendo criado por sus abuelos. De nuevo, el año en que Kawabata iba a entrar a la primaria, su abuela murió, así que el autor se quedó únicamente con su abuelo. A la edad de once o doce también perdió a su hermana que murió separada de él (Kawabata, 2018, p. 126).

Su único pariente cercano para ese entonces era su abuelo, pero su muerte tampoco estaba lejos. Uno de los relatos más populares de Kawabata es «Diario de mi decimosexto año» (1925) en donde el autor cuenta a detalle los últimos días de su abuelo, quien murió en 1914. Tras esto, Kawabata quedó solo. Su tío lo acogió en su casa, pero, el mismo autor cuenta que pasó más tiempo viviendo en una residencia de estudiantes. Yasunari culminó sus estudios en 1917 y en 1920 ingresó a la Universidad Imperial de Tokio para estudiar Literatura en lengua inglesa, aunque después se cambió a Literatura de Japón. Esto fue un cambio que marcó su carrera como escritor, ya que en sus obras se puede reflejar su apego hacia el mundo tradicional japonés.

B. Su carrera como escritor

Desde su juventud se podría decir que Kawabata tuvo una inclinación hacia el mundo literario. Una de las cosas que más caracterizó al autor fue su impulso por las revistas literarias. Cuando se graduó de la universidad en 1924, junto con otros intelectuales, publicaron el primer volumen de la revista *Bunjei Jidai*. Con esta esperaban impulsar el movimiento *shinkankakuha*²⁴, o también conocido como escuela de la nueva sensibilidad, que se oponía al naturalismo y al movimiento del proletariado que influía a Japón en ese entonces (Omura, 2012, párr. 1). De hecho, fue en esta revista donde Kawabata publicó también algunos de sus trabajos, como «Diario de mi decimosexto año», pero con algunas anotaciones y consideraciones finales agregadas por él mismo.

²⁴ Rascón (2017) explica que este también se refería al uso de los cinco sentidos dentro de la literatura, por lo que también se le podría llamar movimiento neosensacionista .

En 1926 el autor publicó su primera novela corta llamada «La bailarina de Izu». Con esto el joven autor empezó su larga lista de publicaciones literarias. Además, el autor no se quedó únicamente en el mundo literario, sino que también exploró otros ámbitos del arte, como el cine al escribir un guion para *Una página de locura* en 1926 (Rascón, 2017). En cuanto a su vida privada no se tiene mucha información, pero entre ese mismo año y 1931 contrajo matrimonio con Hideko Kawabata.

Antes de que empezaran los conflictos y las tensiones internacionales por la Segunda Guerra Mundial, Kawabata empezó con la creación de su primera novela larga que sería la obra que lo destacaría como escritor: *País de nieve*. Aunque esta la empezó en 1937, fue hasta 1947 que se publicó la versión final. En el conflicto de la guerra, Yasunari vivió por algunos años en la región de Manchuria con el fin de apartarse de los conflictos y tener serenidad en medio del caos de la época (Rodríguez, 2013, p. 79). Esos años los dedicó a estudiar la obra clásica japonesa *Genji Monogatari* escrita por la autora Murasaki Shikibu alrededor del año 1000 (Keiji, 2019, párr. 3).

Después, en la época de la posguerra es en donde se encuentran los años más activos de Kawabata como escritor. En 1948 fue nombrado presidente de la asociación *Japan P.E.N. Club*²⁵, que había llegado a Japón en 1935 con el objetivo de mantener la libertad de expresión en el gobierno autoritario de Hirohito (Calvo, 2016, p. 10). Esta presidencia la mantuvo durante cuatro años y después se volvió vicepresidente hasta 1958. Asimismo, en 1953 formó parte de *Japan Art Academy*, una organización cultural dedicada a las bellas artes que fue fundada en 1919 (Calvo, 2016, p. 9).

²⁵ La organización PEN se originó en el Reino Unido en 1921 y fue la primera asociación mundial de escritores. Esta llegó a Japón con el propósito de recalcar la importancia de la libertad de expresión. Sus siglas son acrónimo de las palabras *Poets, Essayists y Novelists* (PEN International, 2021, párr. 6).

Su gran trayectoria y la profunda temática de sus obras le permitió convertirse en el primer escritor japonés en ganar Premio Nobel de Literatura en 1968. A pesar de todo su éxito, la tragedia no tardó en llegar, puesto que en 1970 su amigo cercano Mishima se suicidó por medio de un seppuku. Según explica Rodríguez (2013), y muchos otros críticos, esta muerte más el descenso de su condición física le provocó una gran tristeza de la cual no pudo salir y lo llevó, posiblemente, a suicidarse en su departamento cerca del mar en Zushi en 1972 por inhalación de gas (p. 103). Esto fue algo inesperado, ya que el mismo Kawabata, en su discurso *El bello Japón y yo* (1968), había hablado de cómo el suicidio iba en contra de la ideología del budismo zen de la que él era partidario. Sin embargo, este hecho demostraría lo impredecible de la vida y lo inestable del pensamiento humano.

VI. Análisis

A. Análisis del libro *País de Nieve*

La obra *País de nieve*, como ya se mencionó, es una de las principales y más reconocidas de Yasunari Kawabata. En esta, se narra la historia de un hombre llamado Shimamura que toma un tren para llegar a este enigmático País de Nieve y encontrarse, no solo con una mujer que había conocido ciento noventa y nueve días atrás, sino que también consigo mismo. Sin embargo, una coincidencia inesperada lo hace toparse con otra mujer en el tren: Yoko, cuya belleza y misticismo lo cautiva. Esto unirá, de cierta forma, el destino de los tres personajes y los hará adentrarse en una historia surrealista en donde el deseo, los anhelos, la confusión y el paisaje de invierno serán los principales guías, no solo para ellos, sino también para el lector, hasta el punto de que los haga sumergirse en un mundo de ensueño, pero donde también puede llegar la tragedia.

La historia inicia con Shimamura en el tren ansioso por reencontrarse con la muchacha que lo había marcado en su pasado de una forma que ni él mismo entendía. A Komako la había conocido a inicios de la temporada de alpinismo. Esto no había sido planeado, sino una coincidencia casi dotada por el destino. Shimamura, en una de las noches de su estancia en el hotel termal, deseaba pasar la noche con una geisha. Cabe resaltar que su necesidad no era ser entretenido, al menos no en el ámbito artístico, sino desahogar su ardor. Sin embargo, debido a los eventos que había en la aldea, todas estaban ocupadas, lo que ocasionó que invitaran a una joven que, no era propiamente una geisha, pero participaba a veces en los eventos.

Shimamura no sintió por ella un deseo carnal, sino más bien una admiración por su pulcra imagen. Durante el tiempo que estuvieron juntos conversaron, aunque más ella que él. Hubo veces en que la joven expresó cierta molestia por la insistencia de Shimamura de

conseguir a otra geisha para calmar la vitalidad que sentía por dentro. Él le decía que no deseaba usarla a ella con ese fin, pero Komako se sentía incómoda. Después de algunos días, Shimamura partió del País de Nieve hacia Tokio, no sin antes prometerle a la joven que volvería, y fue lo que hizo. De hecho, fue tanto su deseo de verla de nuevo que no tuvo problema en arrinconarse en aquella aldea en la temporada del más crudo invierno.

Pero, como ya se mencionó, en el tren, de nuevo por algo similar a una casualidad, se topó con otra mujer que lo hipnotizó con su belleza: Yoko, quien cuidaba de un hombre enfermo. Esta joven resultó tener una relación, también incierta, con Komako. Es decir, realmente el narrador nunca deja claro si eran amigas, rivales, compañeras o hasta qué punto estaban unidas. Pero lo que sí se puede percibir a lo largo de la historia es cierta tensión entre ellas, la cual pareciera aumentar con la presencia del protagonista. Después de verla y escuchar su voz, Shimamura la recuerda y compara constantemente con Komako mientras se cuestiona reiteradas veces qué emoción causaba cada una en su ser.

Shimamura pasó unos días en el País de Nieve al lado de Komako, que finalmente se había convertido en geisha, y también explorando los paisajes por su cuenta de vez en cuando, hasta que, de nuevo, tuvo que partir. Sin embargo, este no fue el fin, ya que regresó, casi un año después, en la temporada de otoño, cuando el invierno empezaba a asomarse a la aldea de la estación termal. En esta tercera visita, Shimamura tiene más encuentros con Yoko que parecen provocar una incomodidad en la joven Komako. Así que, de nuevo, Shimamura se halla entre esta tensión, pero esto no lo limita a disfrutar su estadía en ese rincón del mundo. Al contrario, pareciera hipnotizarlo cada detalle de este. Su visita, al igual que la anterior, se reduce a noches con Komako y a visitas a lugares cercanos en donde podía tener un acercamiento a la historia de su propia cultura. Todo era tranquilo y

bello, pero la tragedia no tardó en llegar, haciendo que los días y los recuerdos de Shimamura se transformaran en una oleada de angustia en el corazón.

1. *Hacia la interioridad de Shimamura*

La premisa de la que partirá este capítulo es que Shimamura existe en un mundo fragmentado entre cosmos, mundo y hombre que lo lleva a un desequilibrio entre su entorno y su interioridad, como explicaba Lukács (1916, p. 63). Shimamura existe, tanto fuera como dentro del libro, en una época de modernidad e industrialización. Si bien se mencionó que la modernidad cayó en decadencia después de la Primera Guerra Mundial, en Japón las cosas funcionaron un poco distinto. Tras la restauración de Meiji, el mundo japonés dejó de estar en el aislamiento y abrió sus puertas a la cultura occidental. Esto provocó, como se había mencionado, que la nación nipona cambiara radicalmente puesto que la modernidad que Europa implementó en siglos, a Japón le llevó a penas décadas (Medici, 2020, párr. 2).

Entonces, para la época en la que Shimamura empieza a existir por medio de las letras de su narrador, Japón se encontraba aun sumido en una etapa industrial, llena de las características mencionadas por Giddens: totalitaria, militarista y uniforme (Daló, 1996, núm. 9.3). Sobre todo, porque Japón, bajo el mando del emperador Hirohito, había caído en una política de expansionismo que le había dado mucho enfoque a la industria de la guerra y al industrialismo en general (VisualPolitik, 2018). Es decir, la economía era la prioridad. El protagonista, entonces, es el personaje de una creación literaria que toma la forma de novela como resultado de ese mundo convencional, como lo llamaba Lukács (1916), provocado por la era industrial (p. 58). Asimismo, el propio Shimamura afirma al lector en una de las páginas del libro que se encontraban en plena era industrial, y es que en el libro también se mostrará un contraste entre la tranquilidad del País de Nieve y los elementos que representan la modernización del país nipón.

Entonces, algo que se puede afirmar a lo largo de la historia que se presenta al lector es que Shimamura está evadiendo la modernidad caótica de Tokio, o sea, la ciudad en donde vivía con su familia. El protagonista cuenta que desde niño había vivido y pasado gran parte de su vida en el gran barrio de comercio de Tokio, lo que, desde ya, y tomando en cuenta lo que se trató respecto a la teoría de la modernidad, puede dar una pauta de cómo era la personalidad de Shimamura. En otras palabras, en la narración se pueden ver las características y aspectos de su forma de ser por la influencia que había recibido desde su niñez respecto a la cultura moderna y a la sobreestimulación de la que hablaba Simmel (1903, p. 2)

De esta forma, Shimamura parte hacia un rincón del mundo en el que pudiera, de alguna forma, obtener paz y regresar a los tiempos en que la sociedad tenía un propósito y un tinte distinto, quizá a aquellos tiempos feudales en que Japón se encontraba aislado del mundo sumergido en sus propias costumbres y tradiciones. Diría Huesca (2020) que Shimamura, así como Lukács, es un personaje romántico pues presenta una constante nostalgia por la ausencia del pasado. El protagonista tiene una instancia de sujeto cultural que es visible en la narración del libro. O sea, Cros (2003) comentaba que cada individuo iba a demostrar en menor o mayor grado ciertas características de su cultura, entre las cuales, por el sujeto colectivo que influenciaba al sujeto individual, algunas serían conscientes y otras no (p. 12). En este sentido, hay aspectos o acciones del personaje que requieren de una mirada más profunda para afirmar que son parte de su misma cultura japonesa-moderna, pero lo que más denota el personaje es un apego hacia el Japón tradicional, lo que explicaría su evasión de la metrópoli.

Shimamura es un hombre de mediana edad que llega a este sitio donde las tradiciones florecen en cada rincón. Los elementos como las geishas y las aguas termales,

es decir, el mundo en el que decide sumergirse es uno de los pocos en donde todavía se podía sentir la esencia de la cultura del Japón Antiguo, antes de que el mundo occidental la llenara de su influencia y de su modernidad. De hecho, en uno de los tantos paseos que toma el protagonista dentro del País de Nieve, visita un lugar que el narrador denomina «país del *chijimi*» puesto que era una aldea, cercana a la estación termal, en donde fabricaban la tela *chijimi* gracias a todo un proceso en la nieve que requería del trabajo de varias jóvenes tejedoras. Durante su visita, el narrador deja saber que Shimamura poseía varios kimonos hechos de esa tela antigua, probablemente de mediados de siglo pasado, y que seguía manteniendo la costumbre de mandarlos a blanquear a la nieve. Aunque una tintorería en Tokio era la que se encargaba de todo el proceso del blanqueamiento de los kimonos, el protagonista, en aquel paseo, no pudo evitar ser apresado por el sentimentalismo de estar en el país de *chijimi* y recordar desde ese espacio, con huellas del pasado, las tradiciones ausentes. La narración hace énfasis en esta forma de pensar de Shimamura:

Aunque el proceso era un poco duro para aquellas telas que tantas pieles habían llevado ya, le bastaba pensar en el trabajo de las muchachas de la montaña para sentir la necesidad absoluta de hacerlas blanquear a pesar de todo, como exigía la verdadera tradición, en el País de Nieve: allí donde la tela había nacido y donde habían vivido las virginales tejedoras. (Kawabata, 2021, p. 154).

Anteriormente, en el capítulo sobre la modernidad y modernidad avanzada, se habló sobre cómo la tradición había perdido cierto valor durante la modernidad porque esta se fundamentaba en la imposición de lo racional. Por lo tanto, esta actitud de Shimamura denota, además de su apego nostálgico, una especie de rebeldía ante esa forma moderna de pensar. Aunque claro, como ya se dijo, un hombre nunca puede huir por completo de su

cultura y esto es algo que se abordará más adelante. Otro aspecto que fundamenta la existencia del sujeto cultural dentro del inconsciente de Shimamura es la manera en que ve aquello que es ajeno a su propia cultura porque, como decía Cros (2003), la cultura siempre sentará sus límites (p. 11). Este hecho también se aprecia en la novela cuando Shimamura se topa con una mujer rusa que no ve con tanto agrado, puesto que incluso llega a pensar en medio de su asombro: «Hasta aquí en plena montaña llegan estas mujeres» (Kawabata, 2021, p. 100). De alguna forma, Shimamura había ido al País de Nieve esperando el mismo aislamiento de la cultura occidental en el que la nación nipona había estado por tanto tiempo alguna vez.

Entonces, el protagonista de esta novela no solamente emprendía un viaje o realizaba estas pequeñas excursiones con el único fin de descansar, más allá de eso, Shimamura se aventuraba hacia un viaje a su interioridad, hacia su idealismo. Por ello, el sitio perfecto era un mundo casi olvidado en donde pudiera escuchar más claro las voces del pasado, y en donde pudiera encajar con su entorno, algo que el narrador aclara desde el inicio: «*Dilettante* en exceso y cansado de su vida de ociosidad, Shimamura intentaba a veces encontrarse de nuevo a sí mismo. En tales ocasiones le gustaba marcharse solo a la montaña. Completamente solo» (Kawabata, 2021, p. 28). Esto se relaciona con lo que decía Simmel (1903) sobre cómo el hombre se veía obligado a ciertos métodos para mantener su subjetividad (p. 1). En este caso, Shimamura debía apartarse, y hasta casi olvidarse de su esposa e hijos para encontrar de nuevo su personalidad, o la esencia de su alma, como también lo llamaría Lukács (1916, p. 21), y es por esto que el País de Nieve se vuelve un mundo de pura interioridad para el protagonista.

En otras palabras, Shimamura necesitaba ir a un mundo más pequeño y redondo, como el que describía Lukács (1916), donde pudiera recuperar el sentido de su vida y el

sentido de pertenencia de su entorno, en donde lo único que le arrebatara su idealismo fuera el paso del tiempo, mas no el mundo de la convención que reinaba en la modernidad (p. 26). Shimamura deseaba ir a un lugar donde los elementos y las relaciones estuvieran por fuera de la reificación y recuperaran su característica trascendental. Asimismo, este protagonista deseaba ir a este sitio para recuperar incluso el sentido de pertenencia de su propio tiempo. En la modernidad el tiempo ya no pertenecía al individuo, como explicaban Giddens (Daló, 1996, núm. 9.3) y Simmel (1903, p. 3), porque incluso la llegada de los relojes había esclavizado las horas del día. Por esta razón, la llegada al mundo rural significó un restablecimiento del dominio sobre el tiempo para Shimamura: «[...] no teniendo obligaciones que cumplir, podía pasar su tiempo donde le pluguiera [...]» (Kawabata, 2021, p. 116). También lo reitera algunas páginas después: «En realidad, nada, absolutamente nada le corría prisa alguna, y, hallándose de viaje, no tenía motivo para apresurarse en ningún sentido» (Kawabata, 2021, p. 136).

El momento representativo o simbólico de este paso hacia su subjetividad, por la evasión de la metrópoli, es cuando va en el tren, puesto que es en donde inicia ese mundo en el que predominará su interior. Un mundo en el que el lector se verá atrapado también en sus pensamientos y perspectiva de vida, al menos hasta que se aborde la metanarrativa. De esta forma, Shimamura está, a primera vista, dividido entre su exterior y su interior por lo que desde ya se podría decir que el protagonista de esta novela es también un individuo problemático por el choque que hay entre él y su mundo. O sea, es una de las consecuencias conflictivas a la que lo ha llevado la modernidad y la razón por la que este viaje es un mundo hacia su interioridad. Sin embargo, esta no es la única división o, dicho de otra forma, fragmentación que presentará el personaje en la historia. Anteriormente, Lukács (1916) explicaba que el héroe de la novela, además de tener una psicología fija de buscador,

su comportamiento se podía presentar de tres maneras: alma estrecha, alma más amplia que el mundo o resignación. Pero en Shimamura sucede algo interesante y es que estas tres instancias de subjetividad se llegan a apreciar en su comportamiento en diferentes momentos de la historia, especialmente los primeros dos.

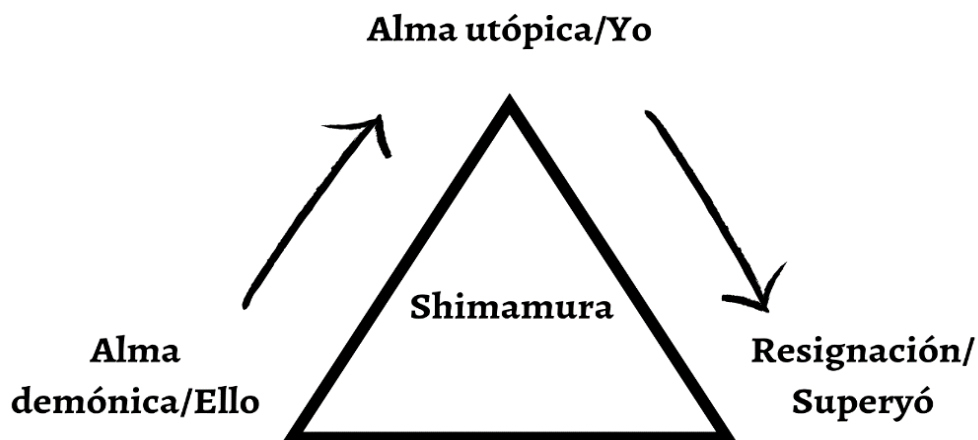
Estas instancias de la subjetividad también se encuentran relacionadas a las instancias del Yo que crea Freud en el psicoanálisis (Moriche, 2018). Es decir, cada instancia de la subjetividad descrita por Lukács corresponde a una instancia del Yo. La primera es la del alma estrecha, que también se puede llamar alma demoníaca, y corresponde a la instancia del Ello. La relación que se halla es que, como se había explicado, el alma demoníaca será una obsesión, una monomanía por los deseos que incitará al individuo a ir detrás de ellos incluso si causan estragos en la sociedad. Lukács (1916) también lo describía como un demonio que hechizaba y poseía al alma del individuo (p. 95). La razón por la que esta instancia corresponde al Ello es porque en ambos se encuentra el deseo, el desenfreno, la agresividad y la obsesión. Ambos llevan al individuo a comportarse de una forma inadecuada con relación a la sociedad y necesitan de la actividad para alcanzar aquello que entra dentro de sus propios ideales.

Por su parte, el alma más amplia que el mundo, o también llamada alma utópica, será aquella que se dedicará a contemplar y a desinhibirse en cierta manera de las estructuras sociales (Lukács, 1916, p. 113). Su principal propósito será entonces encerrarse en su interioridad para preservar su mundo ilusorio, pero lo hará tomando fragmentos filtrados del mundo externo. Es decir, aunque de una forma fragmentada, el alma utópica intentará unir a conveniencia el entorno con su propia esencia dentro de su seno, o sea, no necesitará de tanta acción. Esta instancia se corresponde con el Yo porque, dentro del psicoanálisis y según la teoría freudiana, este será el encargado de intentar unir al Ello con

el superyó, que representa la moral y la ética dada por la cultura (Moriche, 2018). Entonces, al igual que en el alma utópica, el Yo se verá en la necesidad de filtrar lo impulsivo del Ello, o de los deseos, con el Superyó para mantener la interioridad del sujeto. Es decir, no ceder por completo a sus deseos en la actividad, pero tampoco tomar todo lo que la sociedad le indica. El alma utópica y el Yo eligen, de esta forma, la pasividad.

En cuanto a la instancia de la resignación, esta correspondería al Superyó porque se asocia al peso de las normas y del mundo. Como se mencionó anteriormente, cuando el individuo adquiere el comportamiento de resignación es porque le da más peso que las instancias anteriores a las estructuras y relaciones sociales. O sea que, aunque el individuo no acepte por completo su mundo, tampoco lo rechazará, por lo que se rendirá a vivir según este se lo dicta. En otras palabras, el Superyó tendría más peso en esta instancia de la subjetividad, razón que lo llevaría a adaptarse, a convivir y a vivir como el resto del mundo. A continuación, se presentará un pequeño gráfico sobre la forma en que se observa la división anterior en la línea narrativa de Shimamura:

Figura 1



Nota. El gráfico muestra las instancias de la subjetividad del protagonista con relación a la línea narrativa.

Fuente: elaboración propia

Antes de explicar el diagrama es necesario mencionar que esto no significa que en las diferentes instancias de la subjetividad propuestas por Lukács esté incluida solo una instancia del Yo. Por ejemplo, en el alma demoníaca no significa que dejen de existir el Yo y el Superyó, sino que el Ello toma más peso o más dominio del individuo, y así en cada una. Entonces, prosiguiendo con la explicación, Shimamura se encuentra en el medio de estas tres instancias que se representarán en la línea narrativa de la novela, similar al inicio, nudo y desenlace, pero con pinceladas entremezcladas en ciertas escenas. La historia cronológica empieza con la primera instancia, más notable por dos razones. La primera es que la historia inicia gracias a que el alma del personaje decidió actuar para salir de la rutina e ir por sus deseos o ideales. Esto quiere decir que, si el personaje se hubiera comportado como el alma utópica o como resignado, no habría decidido partir para olvidarse de su sociedad moderna e incluso de su familia, al menos por unos días. La otra razón es que, al inicio, la primera vez que conoce a Komako, se aprecia su necesidad de desahogarse sexualmente. Esto quiere decir que uno de los deseos que llevó a Shimamura a huir de la rutina fue esa parte primitiva del hombre que busca la satisfacción sexual, o sea, es en esta instancia donde domina el Ello y, prácticamente, por la que inicia la historia.

Entonces, Shimamura es llevado por el deseo de su alma demoníaca a un mundo de sublimación, como lo que se explicaba sobre Freud en la teoría de Marcuse (Pittamiglio, 2021). O sea que para Shimamura este lugar arrinconado lleno de tradiciones y paisajes invernales era un lugar en el que también podía tener una catarsis de un mundo en el que cada vez se veía más una desublimación, como explicaba Marcuse (1964, p. 109). Por la forma en que el narrador describe la perspectiva de Shimamura sobre el País de Nieve, pareciera que el personaje toma a este lugar como un arte en sí mismo, pero esto se explicará

con más detalle en los próximos capítulos. A continuación, un fragmento en donde se puede apreciar la intensidad del deseo sexual de Shimamura, que, de hecho, él mismo expresa a Komako en su primera visita:

Acabo de pasar toda una semana en la alta montaña y siento un exceso de vitalidad en mí. Con las cosas que me bullen en la cabeza, no consigo siquiera charlar tranquilamente con usted, en este cuarto, como sería mi deseo. (Kawabata, 2021, p. 32)

No por nada Shimamura había insistido tanto por una geisha en su primera visita. Sin embargo, después de este evento, el protagonista, o más bien, el narrador, sumergirá al lector en un mundo de pura interioridad construido por los pensamientos y observaciones del personaje principal. Esto es algo que tanto Shimamura como el narrador expresarán reiteradas veces a lo largo de la narración al afirmar que el País de Nieve se trata de un mundo casi irreal, puesto que intenta recuperar aquello que su sociedad fragmentada le había quitado. Por ello Shimamura se teje ese mundo de ensueño, dice el narrador, «su pequeño universo deliciosamente moroso» (Kawabata, 2021, p. 136). Esto es como lo que explicaba Lukács (1916), en *Teoría de la novela*, sobre la manera en que el personaje, por el desequilibrio entre su entorno y su interior, iba a crear este bello mundo hecho de imágenes y reflexiones constantes para refugiarse en sí mismo (p. 111). Dice el narrador sobre Shimamura: «[...] se internaba por un mundo hecho de pura dicha» (Kawabata, 2021, p. 27).

Entonces, siguiendo con la explicación del diagrama sobre las instancias de la subjetividad, es a partir del alma demoníaca y el Ello que el desarrollo del personaje de Shimamura se dirigirá hacia un dominio del alma utópica y el Yo. Esto es también muy notable por la forma en que el personaje pasa a volverse, en su gran mayoría, pasivo, ya

que en su relación con los otros personajes siempre intentará evitar los conflictos o las peleas. Asimismo, muchas veces se limitará a tener un papel de observador que le permita contemplar cada detalle de su entorno, aunque siempre filtrado por su alma utópica, porque, incluso este mundo apartado es, de cierta forma, alcanzado por la metrópoli que evadía.

Como ya había mencionado, la principal razón que provoca la partida de Shimamura de Tokio es, además de su alma demoníaca, la necesidad de un respiro del ajetreo de la ciudad. Sin embargo, hay ciertos momentos en que algunos aspectos de la modernidad se ven dentro de su mundo de ensueño, aunque, claro, no de una forma tan marcada como en la metrópoli. Se mencionaba a inicios del capítulo cómo una de las razones de Shimamura para adentrarse en las montañas había sido la recuperación de su tiempo, porque ya no era esclavizado por el reloj que regía las horas de los individuos. Sin embargo, hay tres ocasiones en que el reloj hace su pequeña aparición en el País de Nieve como recordatorio de que, aún en los lugares más inhóspitos, ya no había escape, del todo, de la cultura moderna. Por ejemplo, en su estancia en el hotel termal Shimamura deseaba recibir un masaje, pero antes de que la anciana encargada aceptara, esta sacó su reloj y dijo lo siguiente «Las dos treinta y cinco. Tengo una cita a las tres treinta. Está un poco más allá de la estación, pero supongo que aunque llegue un poco tarde no ocurrirá nada» (Kawabata, 2021, p. 68).

Los aspectos importantes que se aprecian en esta cita son, primero, el uso del reloj por una anciana, además ciega, en el rincón de las montañas, que funciona incluso como un contraste metafórico entre lo antiguo y lo moderno. El segundo es el carácter relajado de la anciana respecto a la impuntualidad. Simmel (1903) decía que en la metrópoli industrial todo debía funcionar con la más alta precisión, puesto que el más pequeño engranaje podía disolver el estilo de vida pecuniario, por eso usó como ejemplo el reloj de

pulsera (p. 3). Sin embargo, en las montañas, aun con la invasión de la modernidad, seguían manteniendo la variabilidad de su tiempo. La misma anciana confiesa después que quizá en las montañas eran menos exigentes. Asimismo, Komako es otro personaje que demuestra, algunas veces, este desapego de las horas del reloj, puesto que solía llegar tarde a los eventos donde solicitaban sus servicios de geisha con tal de pasar tiempo con Shimamura. En resumen, en las montañas, a pesar de estar en plena era industrial, las personas seguían siendo dueñas de su tiempo.

Otro aspecto de la modernidad que se podría categorizar más como señal de la llegada de la modernidad industrial avanzada de la que hablaba Marcuse (1964), por el asunto de la tecnología y las masas, es el uso de la radio (p. 34). Komako, en una de sus charlas con Shimamura, le confiesa que mucho de su aprendizaje respecto a la música y melodías se lo debía a lo que escuchaba en la radio, aunque eso no le daba mucha confianza. Marcuse (1964) decía que en la era posindustrial se deseaba crear a un individuo unidimensional (p. 109) Aunque este aspecto no se podría afirmar con relación a Komako o a los personajes de la novela, sobre todo porque aún no estaban en la era posindustrial como tal, lo cierto es que la confesión de la joven denota una señal de lo que llegaría con más fuerza en el futuro.

Ahora, el último aspecto que se mencionará sobre el contraste entre modernidad y vida rural es el tren, no el tren que se encargaba de llevar a Shimamura de un mundo a otro, sino un tren de mercancías. Mientras Yoko, Komako y Shimamura tenían una conversación, un tren pasó cerca de ellos. Es decir, el tren se presenta como una interrupción ruidosa que ahogó las palabras de su conversación. Algo que está muy presente en la narración de la novela es el silencio y la tranquilidad, por lo que los elementos más simples de la modernidad podían crear un gran contraste y disturbio en medio de esa

montaña lejana. Entonces, estos serían algunos de los ejemplos de por qué la modernidad había alcanzado incluso a un lugar tan alejado como País de Nieve, provocando que Shimamura hiciera uso del filtro de su alma utópico, como ya se mencionaba.

Sin embargo, a pesar de esos pocos elementos que alcanzan a Shimamura desde la vida ajetreada de Tokio, se nota que el protagonista puede deshacerse en gran medida de su estado de alerta natural causado por la metrópoli, como explicaba Simmel (1903, p. 2). Y es que este alejamiento a la vida rural demuestra una acción para preservar la subjetividad y la libertad individual que era tan difícil de llevar a cabo en la modernidad, además del apego de Shimamura al Japón tradicional. Por esto, como ya se mencionó, el personaje principal pasa la mayoría del tiempo en la instancia subjetiva del alma utópica filtrando o ignorando aquello que le moleste en su mundo de interioridad. Sin embargo, esto no significa que lo inesperado fuera imposible, así como la tragedia. En consecuencia, los sucesos finales del libro provocan la última instancia ilustrada en el diagrama y es la de la resignación, provocada por la muerte de los ideales utópicos del alma. Pero esto se abordará con más profundidad en los capítulos siguientes. Por ahora, lo importante es recalcar que Shimamura entra a un estado de interioridad en el que construirá su mundo de ensueño apegado a su idealismo tradicional.

2. ¿Por qué Shimamura construye este mundo de ensueño?

Este capítulo se centrará en la instancia del alma utópica de Shimamura que se ve en la mayor parte de su línea narrativa. En otras palabras, la instancia del alma utópica es la que envolverá también al lector conforme siga el desarrollo de este personaje principal. Ahora, es clave comprender por qué Shimamura parte a este mundo de ensueño y lo construye. Una de las razones ya fue dada en el capítulo anterior, y es que el protagonista buscaba preservar su interioridad por el peso que la exterioridad ejercía sobre él en la

metrópoli. Sin embargo, esta subjetividad también denota otra búsqueda y es la de la totalidad. Al internarse en este mundo de ensueño, Shimamura desea unir los aspectos que el mundo había fragmentado: hombre, sociedad y cosmos. Por eso el alma utópica se encargará de contemplar y filtrar lo que lo ayude a sentirse de nuevo en este círculo en donde estos tres elementos estuvieran conectados, como en el pasado. En consecuencia, la forma narrativa de la novela tenderá a la descripción detallada tanto de objetos sobresalientes como de cosas simples y cotidianas, por ejemplo, el siguiente fragmento:

Apoyada de espaldas en un muro de piedra, una chiquilla de unos doce o trece años hacía calceta, alejada de los demás. Sobresaliendo bajo la burda tela de sus anchos «pantalones montañeses» metidos en su *geta*, Shimamura vio sus piecitos desnudos, cuya piel aparecía roja y cortada por el frío. Al lado de la niña, modosamente sentada encima de un montón de leños, una criatura que no tendría más de dos años sostenía con paciencia, entre sus manos abiertas, una madeja de lana de un color sufrido y gris, cuyo hilo adquiriría un tinte más vivo y más cálido a medida que pasaba de los brazos de la más pequeña a las manos de la mayor. (Kawabata, 1947, p. 61)

Como se puede observar, la forma de narración de la novela es muy detallada porque describe esos pequeños detalles que llaman la atención de Shimamura a lo largo de su estancia en el País de Nieve. Por ello resalta elementos tan simples como la apariencia de los pequeños pies de una niña o el color de una bola de lana cuyos hilos cambiaban de tonalidad. El alma utópica, o sea su Yo, está a flor de piel en la historia filtrando y observando todo lo que pudiera significar la recuperación de la totalidad. Así que, este mundo de ensueño era la única posibilidad de alcanzar lo perdido. Un mundo en donde incluso las estrellas eran diferentes porque se sentían más cercanas: «Shimamura, tras un

momento de silencio, observó que las estrellas, allí, no era como las estrellas del cielo de Tokio: -Casi se diría que navegan por la superficie del cielo» (Kawabata, 2021, p. 108). Este acercamiento con los variados elementos en el País de Nieve permitía a Shimamura soñar con ese mundo completo y homogéneo. Tanta era su alegría, que cada vez que volvía no se cansaba de contemplarlo y felicitarse a sí mismo por su regreso. Entonces, el protagonista de esta historia explorará distintos ámbitos con el propósito de alinearlos para recuperar el sentido de totalidad entre sí mismo, su entorno y lo trascendental. A continuación, se hará una explicación profunda sobre cómo se aprecia esta búsqueda en el arte, las relaciones, la naturaleza y los espejos.

a. El ensimismamiento de Shimamura con el arte

Para Hegel el arte era una manera en que el espíritu se manifestaba de forma sensible, era una de las expresiones de lo absoluto que contenía dentro de sí la idea (Huesca, 2020, p. 109). Si bien en esta novela o, desde la perspectiva de Shimamura, no se puede hablar en sí sobre un acaecer de consciencia sobre el espíritu en el arte, definitivamente el protagonista demuestra un acercamiento a lo no tangible y a lo histórico por medio del ámbito artístico. Es decir, Shimamura comprende que el arte evoca algo más allá de su presencia, como afirmaba Hegel (*idem*). Entiende que el arte es más que algo puramente material, cuya forma da paso al idealismo, aunque, en el caso de este personaje, sí es más un idealismo platónico y no terrenal. La verdadera similitud que hay con el pensamiento del teórico con relación a la apreciación artística de Shimamura, además de la contemplación de la idea detrás del contenido, es la manera en que las distintas formas del arte provocan sentimientos diferentes en Shimamura dependiendo de la materialización de este. Es decir, el lector podrá notar cómo Shimamura tiene un acercamiento distinto con cada tipo de arte que corresponde a su forma material. Desde Hegel, esto sería provocado

por la expresión del espíritu que logre cada forma, puesto que, como se vio anteriormente, dependerá del desequilibrio que se muestre entre forma e idea, sin olvidar que el propósito final será la rendición de la naturaleza (tomando este concepto desde la perspectiva de Hegel en este caso) (Cubo, 2010, pp. 11-15)

Cabe resaltar que el trabajo del protagonista, según se narra en la historia, estaba relacionado al arte. Shimamura explica que se dedicaba a redactar artículos relacionados con la danza y al teatro kabuki, por lo que se podría denominar un experto en el ámbito. Sin embargo, este, al ser un trabajo y una obligación, ya no tendría el mismo peso idealista que Shimamura buscaba para explorar un camino hacia la totalidad o, quizá incluso, hacia lo absoluto, como diría Hegel (Encyclopaedia, 2017, párr. 15). La primera vez que se puede observar la relación que Shimamura tiene con el arte es cuando el narrador cuenta la obsesión del personaje con la danza del ballet occidental. Explica que el personaje, desde su época de estudiante, había profundizado mucho, incluso en los documentos más antiguos, sobre las artes del teatro y la danza japonesa, cuando, de pronto, perdió por completo el interés en esta concentró su atención en el ballet. Empezó a coleccionar artículos, fotografías, documentos y todo aquello que le pudiera brindar información sobre esta danza, pero siempre, manteniendo la distancia. En el siguiente fragmento se puede apreciar más claramente esta ironía entre obsesión y distancia que mantenía Shimamura respecto al ballet:

A decir verdad, había en esta nueva pasión por lo desconocido y remoto algo más que una simple curiosidad: Shimamura gozaba de un placer más puro precisamente por el hecho de no poder asistir personalmente a aquel espectáculo, [...] Aquel tipo de ballet que nunca había «visto» se convertía para él en una especie de arte ideal, en un sueño de otro mundo, en el paraíso de la armonía y de la perfección suprema,

en el triunfo de la estética pura. [...] ¿Por qué arriesgarse a chocar con las realizaciones decepcionantes, a enfrentarse con el ballet concretado sobre el escenario, cuando su imaginación le ofrecía el espectáculo incomparable e infinito de la danza soñada? Gozaba intensamente de delicias insuperables, como goza el amante ideal, ese enamorado sublime y platónico que nunca se ha tropezado en la realidad con el objeto de su ardoso amor. (Kawabata, 2021, pp. 36-37)

Aunque el fragmento citado es algo extenso, fue necesario para deconstruir, desde el texto, las profundidades del pensamiento de Shimamura. Para empezar, las palabras claves de esta extraña conducta son: ideal, estética, infinito, sublime y platónico. Con base a la cita, se podría afirmar que Shimamura obtenía placer de la propia desmaterialización del arte de la danza, porque su relación con la danza occidental era un acercamiento distante en el que se sacrificaba lo material, o sea, el espectáculo en sí, para acceder directamente a la idea del arte, lo que lo convertía en un arte en el que la idea pesaba mucho más que la forma. Esto concordaría con la teoría de Hegel sobre el propósito del arte: la naturaleza cede ante el espíritu (Cubo, 2010, p. 15). Asimismo, cuando habla del triunfo de la estética pura. Después, la palabra infinito se relaciona también con Hegel por el espíritu infinito ya que, desde la perspectiva de Shimamura, la perfección de una danza casi inmaterializada expresa una infinidad de deleite. Es decir, era infinito porque en este idealismo lejano la danza jamás se concretaría y se quedaría para siempre en la idea. En cuanto a las palabras «sublime» y «platónico» demuestran que para Shimamura el arte debía causar una elevación que estuviera más allá de lo que se ve. Aunque aquí difiere de la tesis de Hegel, lo cierto es que el hecho de que Shimamura sublime al arte por su propia mano, o mente en este caso, es una señal de su necesidad por hacer que los objetos alcancen un punto más

elevado o trascendental, incluso metafísico. Es decir, deseaba unir al espíritu objetivo a la alineación de la totalidad que buscaba.

El otro momento en el que Shimamura tiene un encuentro con el arte, específicamente con la música, es cuando Komako toca para él una pieza en el *samisen*. Y esto lo deja completamente ensimismado, casi como bajo un hechizo:

Inmediatamente, Shimamura se sintió como electrizado; «un prolongado estremecimiento recorrió todo su cuerpo poniéndole la carne de gallina hasta en las mejillas», pensó él. Le pareció que las primeras notas abrían un hueco en sus entrañas, donde los sonos del *samisen* sonaban claros y puros. (Kawabata, 2021, p. 79)

Este fragmento afirma que cuando Shimamura tenía un encuentro con una forma de arte tan poco materializada como la música, su deleite era mayor, ya que le permitía estar más cerca de la idea que estaba más allá de la expresión artística, en lo metafísico. Su placer al escuchar esta pieza fue tanto que incluso el narrador dice más tarde que había santificado la existencia de Shimamura. Además, el hecho de haberlo experimentado en aquella profundidad de la montaña, sin el ajetreo de la ciudad, hacía que la melodía del instrumento tuviera un poder armónico mayor. Es decir, la música llena de la idea infinita y platónica se alineaba al País de Nieve de ensueño que Shimamura construía para homogenizar la vida fragmentada. Cabe resaltar que en esta apreciación del arte también existe una pincelada del alma demoníaca/Ello porque se trata de un campo de sublimación. La apreciación de Shimamura ante el arte tiene incluso un tinte erótico al decir que el sonido de *samisen* entraba en sus entrañas. En el País de Nieve, por lo tanto, había encontrado la sublimación necesaria de la que hablaba Marcuse (1964, p. 88), al mismo tiempo que su alma utópica se deleitaba en el idealismo.

Otro de los encuentros que Shimamura tiene con el arte son las apreciaciones arquitectónicas que hace de las construcciones de la aldea. A diferencia de las experiencias ya contadas en los párrafos anteriores, Shimamura aprecia la arquitectura, pero no se ensimisma en ella. Esta no le causa deleite o alguna emoción platónica, justo por el hecho de que la arquitectura es un desajuste en el que la idea pierde presencia por el mayor grado de materialización, como decía Hegel (Cubo, 2010, p. 11). Esto confirma que Shimamura busca en el arte lo trascendental y metafísico que evoque a algo más allá de lo sensible y le permita acercarse a lo absoluto, y la arquitectura no entraba en esa categoría. Sin embargo, al ser un alma utópica, no pudo dejar de lado su sentimiento romántico y evocar al menos a la historia de su nación. Cada vez que contemplaba la arquitectura de algunas casas con ciertas características, no podía evitar la evocación del pasado: «Aquellas casas, todas ellas construidas al estilo del antiguo régimen, sin duda existieron ya en los tiempos en que los señores feudales de las provincias pasaban por aquella ruta del norte» (Kawabata, 2021, p. 116). Como Hegel decía, el arte representa la evolución histórica del pensamiento y la cultura humana, así que, si el arte no transmitía la infinitud de la idea, transmitiría al menos la historia (Huesca, 2020, p. 109).

Shimamura como alma utópica, como un Yo dedicado a la contemplación, usa al arte como un medio de buscar la totalidad, porque este le permite acercarse a lo ideal o, más bien, a su ideal en donde el arte es perfecto y etéreo, más que solo parte de su trabajo cotidiano. Al buscar estas características dentro del ámbito artístico, el personaje deseaba huir de la alienación que la modernidad había provocado incluso en aquello cuyo propósito era representar la estética pura. Entonces, en este mundo de ensueño, recuperaba el valor trascendental que lo acercara a resolver la fragmentación que había entre hombre, sociedad y cosmos. Asimismo, la arquitectura alimentaba su apego a la cultura tradicional japonesa,

acercándolo al mundo pequeño, aislado y perdido que solía representar Japón en los tiempos en que la modernidad no había llegado a fragmentar el mundo del hombre japonés.

b. El intento de Shimamura por vencer la soledad

Lukács (1916) mencionaba en su ensayo que el hombre estaba condenado a la soledad en el nuevo mundo, porque jamás podría volver a tener relaciones profundas con los demás (p. 39). Asimismo, Simmel (1903) afirmaba que en ninguna otra parte se sentía tanto la soledad como en la metrópoli, a diferencia de los mundos rurales en donde las personas eran capaces de crear relaciones más profundas debido a que se encontraban en círculos sociales más pequeños (p. 2). Además, estas personas sí se seguían basando en sus emociones. En este sentido, Shimamura también viaja a las montañas con el objetivo de crear lazos más fuertes con los demás. De hecho, la primera vez que conoce a Komako le confiesa lo siguiente: «He tenido que internarme en las montañas para volver a sentir la necesidad de hablar con la gente, ¿comprende?» (Kawabata, 2021, p. 33). En la vida ajetreada de la ciudad, Shimamura había caído en lo que Simmel (1903) denominaba actitud de reserva, así como también en la actitud *blasée* (pp. 4-5). Por ello, en la cita, se aprecia que en la ciudad estaba acostumbrado a su vida solitaria, pero la llegada a la vida rural le había devuelto la necesidad de convivir y de hallar calidez en las personas, al menos en cierta medida.

Sin embargo, como se mencionó en el primer capítulo del análisis, un hombre nunca puede escapar de su cultura, ya que seguirá presentando, por la instancia del sujeto cultural, discursos ideológicos inconscientes, aun cuando su deseo fuera escapar de esta. Es decir, el sujeto habla, pero también es hablado, aunque, en el caso de Shimamura, más que en el lenguaje, se aprecia esta escisión en sus acciones y en sus pensamientos. A pesar de querer dejar atrás la soledad característica de la metrópoli y la cultura moderna, Shimamura nunca

deja por completo su actitud de reserva y su actitud *blasée*, lo que pondrá una barrera constante en su relación con Komako. La actitud *blasée* quizá es la que demuestra de manera más sutil, pero, en su estancia, son pocos los sucesos que lo sorprenden. Estos sucesos estimulantes no se relacionan con los momentos de contemplación en los que el personaje expresa un verdadero asombro, sino con situaciones más vanas que se relacionaban con las actitudes de otras personas o accidentes. Por ejemplo, hay un momento en que Shimamura está en un taxi y Komako intenta llamar su atención:

Komako se había arrojado contra el coche de un salto, como un animal salvaje, en un impulso pueril, pero que dejó a Shimamura sin sorpresa [...] No le había chocado ni el peligro ni la extravagancia de aquel acto inesperado. (Kawabata, 2021, p. 162)

Asimismo, casi al final del libro, cuando ocurre un incendio, Shimamura se nota poco preocupado por la situación que ponía en riesgo a los pobladores del País de Nieve. Esto es una evidencia de que Shimamura no pudo dejar a un lado su estimulación selectiva, ya que solo notaba aquello que encajara con su alma utópica. Es decir, su actitud *blasée* también colaboraba para filtrar su entorno. Sin embargo, la actitud que más le causa conflicto para relacionarse con Komako y con Yoko es la de reserva, igual que su mente fría y calculadora.

La mentalidad moderna Shimamura se nota desde el inicio la primera vez que se relaciona con Komako. Al conocerla, tuvo un alejamiento con ella porque, a pesar de que le llamaba la atención en cierta medida, no quería complicaciones con una muchacha de “condición tan imprecisa”. Como un ciudadano metropolitano moderno no podía dejar atrás su necesidad de precisión en ciertos asuntos, como las relaciones, en este caso. De hecho, este distanciamiento con Komako también es notorio por el hecho de que no conoce su nombre sino hasta su segunda visita. La personalidad de Shimamura, a pesar de su deseo

por Komako y su ligero apego hacia ella que lo hacía esperar sus visitas cada noche, seguía siendo fría aunque estaba en un pueblo pequeño, porque Shimamura había logrado escapar de la modernidad física, pero no mental. Komako se lo reclamaba muy seguido al decirle que era frío e insensible. Y de cierta forma Shimamura era consciente de esto, pero no entendía su propia actitud:

[...] se preguntaba de dónde procedía su propio defecto, el fallo residía en él y que le impedía vivir como vivía ella, con intensidad y plenitud. Permanecía allí, por así decirlo, contemplando su propia frialdad, absolutamente incapaz de comprender cómo había conseguido Komako perderse, darse toda ella sin recibir, en realidad, absolutamente nada a cambio. (Kawabata, 2021, p. 157)

La frialdad de Shimamura hacia Komako es notable por la manera en que evitaba expresarle sus emociones o lo que sentía por ella, que no era amor exactamente, sino más bien un sentimiento de costumbre. Un aprecio sin mucha profundidad, mientras que Komako, de forma sutil, demostraba estar enamorada de él. Por esta razón, se percibía que era ella quien insistía en mantener una relación, aunque sea imprecisa. Simmel (1903) decía respecto a esto, que este tipo de situación era común para las mentes calculadoras de la modernidad, puesto que esta actitud de reserva los hacía ver fríos y descorazonados ante los ojos de los habitantes de lugares pequeños (p. 5).

Aunque el narrador nunca permite al lector adentrarse en los pensamientos de Komako, sus actitudes y diálogos permiten comprender al menos su manera de pensar. Como ya se mencionó, por medio de ella, el narrador daba características de la actitud de Shimamura al crear este contraste entre la mente rural y la mente metropolitana. Sin embargo, los diálogos de Komako no muestran esta queja de actitud únicamente hacia Shimamura, sino hacia la gente de Tokio. Constantemente dice cosas como: «¡Cuánto me

gustaría saber lo que piensas realmente! Por eso no me gusta la gente de Tokio» (Kawabata, 2021, p. 76), «No es eso lo que piensas. Los de Tokio siempre mentís; por eso os encuentro insoportables» (Kawabata, 2021, p. 102), o «Vosotros, los de Tokio, todo lo complicáis. Vuestra vida no es más que ruido y desorden, en una agitación que rompe en menudos fragmentos vuestros sentimientos» (Kawabata, 2021, p. 124). Asimismo, le dijo a Shimamura una vez «Mucho dinero pero nada de corazón» (Kawabata, 2021, p.110). En las citas se nota que Komako describe casi todas las características dadas por Simmel respecto a la mente reservada de la metrópoli. También enfatiza en la idea de que las personas de Tokio están fragmentadas, algo que de hecho Shimamura acepta al responderle que todo se rompía en pequeños fragmentos, como si aceptara su triste condena.

Komako también es un personaje interesante del cual se podría sacar un análisis completo, puesto que tiene una personalidad pasional, pero enigmática, como si en el fondo ocultara algo más allá de lo que dice y lo que muestra. Sin embargo, debido a que este capítulo únicamente se trata de profundizar en las relaciones desde la perspectiva de Shimamura, se abordarán unas pocas características de Komako. Esta geisha tenía una personalidad pasional, cálida e intensa la mayoría del tiempo. Parecía que no tenía tapujos al expresar sus emociones e inquietudes, pero, conforme el lector y Shimamura la conocen, se aprecia que no era una persona tan abierta como se pensaba. Por ejemplo, le era difícil responder a algunas de las preguntas de Shimamura respecto a su relación con Yoko y con el hombre enfermo que esta cuidaba. Siempre trataba de evadir el tema y sus verdaderos sentimientos hacia ellos, lo que demostraría que, a pesar de ser una mujer de cultura rural, sabía cuándo tener una actitud reservada. Asimismo, la joven llevaba una vida monótona que le gustaba plasmar en un diario para leerlo con los días, porque ver su vida en

retrospectiva le causaba gracia. Sin embargo, por más que riera y mostrara una personalidad animada, Shimamura era capaz de notar su soledad en ciertas ocasiones:

Cierto que la muchacha se expresaba con animación, pero al mismo tiempo lo hacía como sumida en la viudez infranqueable, impresionante en su consentida soledad. Hablaba como un mendigo hundido en la más completa indiferencia; como un ser en cuyo fondo hubiera muerto todo deseo. (Kawabata, 2021, p. 53)

A pesar del tiempo que pasaron juntos, la verdad es que Shimamura solo llegó a conocer fragmentos de la vida de Komako. En cuanto a Yoko, la otra joven, Shimamura tenía una forma diferente de verla. A diferencia de Komako, no compartieron muchos momentos, más que algunas charlas, pero lo cierto es que Shimamura sentía una inclinación mayor hacia ella por su belleza y por la ternura que le generaba. De igual manera, una de las características de Yoko que hechizaba al protagonista era su clara voz. Esto permitía que Shimamura la apreciara no solo desde su deseo, sino que también desde una apreciación artística: «La chica tenía una voz misteriosamente evocadora, que trastornaba a quien la oía cantar como si procediera de quién sabe dónde» (Kawabata, 2021, p. 117). Sin embargo, al igual que Komako, a pesar de la tierna y cálida personalidad que demostraba en algunas de las escenas, Shimamura también podía identificar en su risa una lejanía y soledad.

Shimamura tenía con estas jóvenes una actitud similar a la que tenía con el ballet occidental, ya que prefería apreciarlas como obras de artes que llegar a concretar algo que pudiera crear un choque con la realidad. De hecho, él mismo hace esta comparación entre el ballet y Komako. A ambas las apreciaba como obras de arte andantes. Apreciaba a la geisha como una pintura, al fijarse en cada detalle de su imagen, como sus labios al compararlos con una flor o su tez al describirla como de porcelana. Además, el hecho de que Komako fuera una geisha, o sea, una persona dedicada propiamente al arte, le daba este

derecho. Por ello es que el mismo Shimamura se da cuenta de que el deseo que muchas veces sentía por ella «[...] participaba más del ensueño que del ardor carnal [...]» (Kawabata, 2021, p. 119). En cuanto a Yoko, su obsesión por su voz y su cántico lo hacía preguntarse si ella también no era más que un ensueño.

Entonces, estos tres personajes que son los que guían la línea narrativa de la historia, son personajes, a fin de cuentas, solitarios. Aunque en Shimamura era mucho más notoria su actitud reservada y metropolitana, ni Komako ni Yoko se salvaban de ser condenadas a la soledad por el mundo moderno que, aun en medio de las montañas, las alcanzaba. Shimamura intentó vencer su soledad para buscar una unidad social que se pudiera incorporar con su anhelo del cosmos y lo trascendental. Sin embargo, como decía Lukács (1916), resultó en un esfuerzo vano porque la compañía contribuía más a recordarles su propia soledad (p. 134). Además, Shimamura no pudo evadir su propia forma de ser, por lo que no pudo encontrar en el País de Nieve la calidez que buscaba en las relaciones. Su frialdad nunca lo abandonó y, aquel lugar nevado en el que se alojaba, más que ser un paisaje, parecía ser un símbolo de su propia interioridad inhóspita.

c. La naturaleza y su sentido trascendental

¿Cuál era la forma de Shimamura de llegar a lo trascendental? Como se explicó en el capítulo sobre el arte, Shimamura demostraba siempre una necesidad por el idealismo que lo acercara a la reconstrucción de la totalidad, o sea, donde los objetos fueran más que objetos, donde el arte fuera más que arte. Esto mismo le pasa a Shimamura con la naturaleza, sobre todo por la religión sintoísta propia de su cultura japonesa. Los sociólogos de la modernidad concordaban que en esta época la espiritualidad del hombre se veía sacrificada o desplazada en la cotidianidad. De la misma forma, Huesca (2020) explicaba que esta había caído más en un puro convencionalismo. Durante la época en que empieza

la existencia de Shimamura, Japón se hallaba bajo el mandato del emperador Hirohito en un gobierno teocrático en el que el sintoísmo era la religión oficial, pero la verdad es que esta oficialización fue más una estrategia para imponer la superioridad de Hirohito por ser descendiente de Amaterasu (Salafranca, 2013, p. 9). O sea que el sintoísmo, más que usarse como una manera de espiritualidad, era una mera excusa para justificar las acciones del emperador.

Entonces, en esa época plenamente industrial, el sintoísmo había caído en la racionalidad y la naturaleza en la misma reificación que las personas. Por lo tanto, para Shimamura, el escape a un mundo más pequeño y tradicional le había devuelto, no solo el sentido de pertenencia sobre su tiempo, su subjetividad y demás, sino que también el sentido trascendental de su relación con la naturaleza. Esta es una de las razones por la que el alma utópica de Shimamura contempla de una forma magnificante los detalles de los paisajes de invierno. Cada roca, cada río, cada montaña, todo es apreciable como una obra de arte. Además, también existe una personificación de los elementos de la naturaleza en los pensamientos de Shimamura. Es decir, la montaña no crujía, sino que suspiraba y lo llamaba; la nieve tenía una voz imperceptible; y el torrente del río no era ruidoso, sino que evocaba una canción. Esta forma de percibir la armonía de la naturaleza denota una de las esencialidades del sintoísmo que es el carácter animista: todo, tanto los objetos animados como inanimados, tienen a un *kami* detrás (Perales, 2020). Por ello, la naturaleza también representaría algo más allá de sí misma, similar al arte, porque, en cierta forma, Shimamura veía a la naturaleza como un cuadro artístico y como un acercamiento a ese mundo oculto de la espiritualidad.

Un ejemplo de que Shimamura veía un sentido trascendental en la naturaleza es, además de la personificación, cuando al ver un tronco simple y viejo no puede evitar pensar en una deidad:

[...] Shimamura observó que se había apoyado en el más viejo de los árboles, un tronco que solo tenía ramas muertas y quebradas por el lado norte, erizado, cuan largo era, con una terrible hilera de muñones agresivos y de lanzas puntiagudas, como para hacer de él un arma mortal en las manos de un dios. (Kawabata, 2021, p. 42).

En este lugar remoto de las montañas, la naturaleza estaba conectada con los *kami* y con lo trascendental y metafísico. Otro aspecto en el que es posible ver el apego de Shimamura a la naturaleza en el sentido sintoísta es su necesidad por enviar a blanquear sus kimonos en la nieve, puesto que, al hacerlo, no solo cumplía con la tradición, sino que también purificaba los miasmas de sus kimonos y de sí mismo por el contacto con la nieve, o sea, agua congelada. Hay que recordar que, como ya se explicó, para el sintoísmo la purificación por medio del agua es fundamental en su filosofía, además de ser un elemento fundamental de la naturaleza (Perales, 2020).

Por otra parte, la naturaleza funciona también como un personaje en segundo plano que armoniza con las emociones del protagonista. Cuando Shimamura veía el paisaje desde su ventana en la habitación de la estancia termal, la manera en que lo apreciaba correspondía, en ocasiones, a sus propias emociones. Por ejemplo, hubo un momento en que Shimamura observaba en compañía de Komako el cuadro invernal, pero súbitamente sintió una coraza para acercarse a ella, por lo que la armonía del paisaje, la serenidad y la tranquilidad se rompió: «[...] en aquel momento, adquirieron un aspecto extrañamente diáfano, de una desolación sin nombre: se había roto el armonioso equilibrio entre el cielo

y la línea sombría de las alturas» (Kawabata, 2021, p. 56). En otras palabras, los elementos de la naturaleza acompañaban a Shimamura a lo largo de la historia, no solo como elementos de fondo, sino como una representación de su misma interioridad. Así, la naturaleza dejó de ser únicamente un recurso u objeto, y se convirtió en un camino hacia lo que está más allá de los hombres, o por encima de ellos. En otras palabras, un camino hacia la totalidad.

d. Los espejos, la alteridad y el mundo ideal

En la novela, unos de los sucesos que más se repite, quizá después de la contemplación de la naturaleza, es el encuentro con los espejos. En varias escenas el protagonista se topa con reflejos que le provocan un estado hipnótico. Shimamura los contempla, se ensimisma, los recuerda y los anhela. Pareciera caer en una especie de trance cuando los ve, porque estos parecieran ser un ensueño, dentro de su ensueño, que le mostraba la totalidad. Aunque son varias las veces que esto sucede, solo se tomarán algunos de los pasajes más importantes para ejemplificar la afirmación pasada. Asimismo, debido a que en este capítulo entran otros conceptos de mayor complejidad (conceptos psicoanalíticos), primero se presentarán los pasajes del libro para después, paso por paso, analizar cada uno desde el punto de vista literario y metaliterario.

La primera vez que Shimamura se topa con un espejo es al inicio de la historia cuando va en el tren de regreso al País de Nieve. En realidad, no es un espejo en sí mismo, sino que son las ventanas del tren que, por la oscuridad del exterior, funcionaban como espejos. Estas ventanas-espejo, como las llama el narrador, reflejaban las siluetas de los pasajeros, pero la imagen que capturó por completo la atención del Shimamura fue la de Yoko cuyo rostro transparente en el reflejo parecía flotar en medio de la densa oscuridad de la noche. Este espejo improvisado le daba a Shimamura la sensación de un reino

imaginario. También contempló las otras figuras humanas, y este juego del espejo lo hechizó:

No había el menor lazo de unión, desde luego, entre las imágenes móviles del último plano y aquellas otras, más nítidas, de los dos personajes, y, sin embargo, el conjunto poseía una indudable unidad fantástica, hasta el punto de que la transparencia inmaterial de las figuras parecía corresponderse y confundirse con el *flou* tenebroso del paisaje envuelto en la noche, para componer un solo e idéntico universo, una especie de mundo sobrenatural y simbólico que en nada se parecía al mundo material. (Kawabata, 2021, p. 21)

El segundo encuentro que Shimamura tiene con un espejo es en una mañana en la que Komako, después de pasar la noche con él, usó el espejo de su habitación para arreglarse. Además de reflejarla a ella, también reflejaba al paisaje de invierno que se veía por la ventana, así que el cuadro creado por el marco del espejo se convirtió en algo digno de contemplar para el alma utópica de Shimamura:

[...] aquella blancura que habitaba las profundidades del espejo era la nieve, en cuyo corazón brillaba el carmín de las mejillas de la joven. La belleza de aquel contraste era de una pureza inefable, de una intensidad casi insoportable, tan aguzada y viva era. Shimamura se preguntó si el sol se había levantado, porque de pronto la nieve había adquirido un resplandor más brillante todavía en el espejo [...]. (Kawabata, 2021, pp. 58-59)

Antes de seguir con el tercer pasaje en el que Shimamura vuelve al juego de los espejos. Cabe incluir un fragmento en el que el protagonista recuerda a los reflejos pasados, y es narrado por el narrador de la siguiente manera:

[...] le era fácil olvidar que el mundo de los humanos había intervenido en el juego de reflejos flotantes y de extrañas imágenes que le habían seducido. No, ni la ventana del vagón, que la noche había trocado en un espejo, ni el espejo cubierto de blancura por la nieve eran ya objetos salidos de las manos del hombre: eran algo que participaba de la misma naturaleza, en una mitad, y de un mundo diferente y remoto en la otra. (Kawabata, 2021, p. 67)

El último paisaje que se mencionará es cuando Shimamura parte del País de Nieve después de su segunda visita y las ventanas del tren vuelven a cumplir el papel de un espejo al reflejar el rostro de Komako. En ese momento Shimamura recordó, de nuevo, el reflejo del espejo de su habitación en el que el carmín y el blanco de la nieve se habían unido en una imagen «inefable», y cómo este se había significado para él un adiós al mundo real. Asimismo, se da cuenta de que el juego de los espejos empezaría de nuevo «[...] como todo recomienza eternamente [...]» (Kawabata, 2021, p. 93).

Como se mencionó en la teoría del estadio del espejo de Lacan (1949), el espejo tiene una función de crear una identidad con base a la alteridad, así como también de crear una imagen unificada de quien lo observa (p. 100). En los pasajes citados, una de las cosas que se puede destacar para el análisis es el hecho de que los espejos le muestran a Shimamura una realidad en donde lo contrastante u opuesto se vuelve uno. Es decir, donde el mundo fragmentado entre hombre, sociedad y cosmos se junta en un solo universo que le da al protagonista una sensación de unidad en esa alteridad. Así que, como decía Lacan (1949), el espejo le brinda al individuo la capacidad reconocerse en su entorno (p. 102). Si bien es cierto que Shimamura no se observa a sí mismo en los espejos, sino a los demás, no significa que el espejo no tenga la misma función. Al contrario, el espejo tiene una función más allá de la identidad que, en este caso, sería la de la totalidad. Esto se debe a

que la imagen que muestra no se limita a una sola persona, sino a un mundo ideal que es el que Shimamura persigue a lo largo de su estadía en el País de Nieve. La naturaleza, el arte y las relaciones analizadas eran un medio para llegar a este mundo en donde las realidades heterogéneas se volvían una sola.

En términos de la teoría del estadio del espejo, analógicamente hablando, Shimamura sería ese bebé fragmentado que forma en el espejo la imagen de su Yo ideal en el otro. En otras palabras, el mundo ideal se vuelve el otro que se perseguirá. Es una dialéctica infinita, como expresaba Hegel y Shimamura respecto a los comienzos eternos, en la que el protagonista basará su idealismo en una imagen externa que le es presentada como la manera en que se sentirá completo, o parte de algo completo. Entonces, esto lleva el análisis a la pregunta ¿quién es el Otro? Visto de una manera literaria y basándose únicamente en la historia, el papel del gran Otro lo desempeña el País de Nieve.

De nuevo, este sitio se muestra más que como un lugar y resurge como un personaje casi principal. El País de Nieve siempre colocaba estas mágicas imágenes al alcance de Shimamura, como si fuera la razón detrás de su anhelada totalidad. Esta idea también se apega a la filosofía del sintoísmo porque la naturaleza juega un papel importante en la determinación de la línea narrativa del personaje de Shimamura, porque no es solo un elemento inanimado, sino que actúa y ejerce sobre el protagonista. Anteriormente, en algunos de los capítulos se comentó que Shimamura se sentía hechizado por ciertas imágenes, como la naturaleza, la música, Yoko y los espejos. Es decir, Shimamura se sentía bajo un hechizo de las montañas y aquello que se encontraba en el país de nieve: «[...] la montaña y el aire perfumado de su nueva vegetación ejercieron en él un hechizo irresistible» (Kawabata, 2021, p. 40). De hecho, la idea del hechizo es algo que reitera en varias ocasiones.

Lukács (1916) explicaba en su teoría de la novela que el alma demoníaca se provocaba por un demonio que poseía y hechizaba el alma del individuo para hacerlo actuar de cierta forma (p. 95). Aunque en el primer capítulo del análisis se mencionó que el alma demoníaca era la instancia que se apreciaba al inicio de la historia, lo cierto es que también había pinceladas de esta cuando Shimamura se encontraba en su momento de alma utópica. Se podría afirmar, con base a la cita pasada, que el País de Nieve, además de ser el Otro, también era el demonio que hechizaba el alma de Shimamura al imponerle idealismos que requerían de acciones. Sin embargo, en esta idea pasa algo interesante, y es que el alma demoníaca y el alma utópica se unen en cierta medida. Ambas son antítesis, una exige un comportamiento activo y la otra exige un comportamiento pasivo y contemplativo, pero ¿qué sucede cuando el comportamiento activo que se exige es el pasivo y contemplativo? En otras palabras, el alma demoníaca exigió, no solo la complacencia de los deseos primitivos en un inicio, acompañados por el Ello, sino que también el comportamiento contemplativo de Shimamura para que los deseos e ideales se cumplieran en una dimensión de ensueño. En términos freudianos, el Ello cedió al Yo para obtener deleite y placer en lo que Shimamura observaba. Por esta razón, este demonio (no en un sentido cristiano), que también era el Otro, se volvió la voz del “debe ser”, porque Shimamura debía ser en la totalidad.

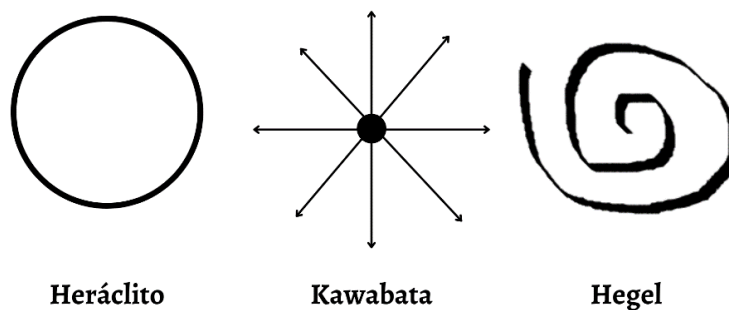
Sin embargo, aquí es donde se complica un poco más el análisis. Lo que se explicó anteriormente funciona si se aborda solo desde la perspectiva literaria. Pero hay un segundo plano detrás que juega un papel aún más importante que el propio País de Nieve: el autor Yasunari Kawabata. Toda la búsqueda por la totalidad que se explicó, la exploración del arte, la contemplación de la naturaleza, el acercamiento con las personas y la hipnotización de los espejos se debe a la propia búsqueda del autor por la totalidad que, en realidad, se

relaciona con el budismo zen. El sintoísmo sí juega un papel importante en la historia, porque agrega el tinte trascendental, además de que es la única influencia religiosa que se puede apreciar a simple vista, pero no es la única. Ni Shimamura ni ningún otro personaje menciona jamás algo relacionado al budismo zen, pero la forma de la novela, la forma de la búsqueda y la forma en que termina evidencian esta filosofía, además de una palabra clave que aparece una única vez, en mayúscula, dentro de la novela: Vacío; y la obsesión de Shimamura con el cosmos, literalmente.

Para entender esto hay que recordar la idea que Lukács tenía de la totalidad. Para él lo trascendental era necesario para que el hombre tuviera una totalidad, aunque no necesariamente ligada a una única religión (Lukács, 1916, p. 31). Por ejemplo, los griegos tenían a los dioses en la época antigua y los cristianos a Dios en la Edad Media. Por lo tanto, como ya se había dicho, incluso dentro del mismo Lukács se aprecia que la totalidad podía ser subjetiva, siempre y cuando tuviera un carácter trascendental. Por ello, antes de continuar, es necesario entender qué es la totalidad para Kawabata relacionada al budismo zen. Para esto se presentará la siguiente ilustración:

Figura 2

Representación gráfica de algunas de las ideas de la totalidad



Nota. La ilustración muestra gráficamente la visión de totalidad que tenían Heráclito, Hegel y Kawabata.

Fuente: elaboración propia

Se había explicado que para Heráclito la totalidad era un círculo cerrado terrenal en el que todo revenía. Para Hegel era una espiral ascendente que, aunque cíclica, cada vez se elevaba más por el reconocimiento que el espíritu obtenía de sí mismo. En el caso de Kawabata, la totalidad es un punto en el que la mente se encuentra en el medio de todo. Por ello, el budismo zen enfatiza en la idea del cosmos y del vacío, porque, como explicaba Segovia (2013), es la idea de alcanzar el cosmos con los pies en la tierra, sobrepasar el tiempo y el espacio de manera que se entre en el vacío en donde la nada lo es todo. Por eso, la imagen que representa, de una forma simple, a la totalidad anhelada por la filosofía zen es la de un punto en el que se interconectan líneas infinitas. Se podría decir que la totalidad que buscaba Kawabata, influenciado por la filosofía zen, tiene un tinte platónico, pero no en la forma en que Platón veía al mundo. Como se mencionó antes, Platón creía que el mundo era una huella finita de lo infinito. En cambio, para el budismo zen, la mente es la finita y la que debe salir de su campo terrenal para percatarse de todo es la totalidad, y ese todo se presenta en el absoluto vacío fuera de las barreras del tiempo y espacio.

Este es un deseo que expresa Shimamura cuando va en el tren: «Shimamura se veía a sí mismo viajando por un mundo irreal, llevado hacia el gran Vacío eterno, fuera del tiempo y del espacio, por algún vehículo sobrenatural» (Kawabata, 2021, p. 94). Esta cita podría pasar desapercibida sino se tiene un conocimiento sobre el budismo zen, pero es una fuerte evidencia de que el trasfondo de la búsqueda de la totalidad tiene un peso budista casi impuesto por Kawabata. Además de este pasaje, a lo largo de la historia Shimamura contempla mucho las estrellas, el cielo nocturno y la luna, pero es casi al finalizar la historia en que este se maravilla específicamente por la infinitud de la Vía Láctea: «La Vía Láctea... Mirándola a su vez, Shimamura tuvo la impresión de nadar en ella. [...] Aquel manto sin

fin, velo infinitamente sutil, sutilmente tejido en el infinito, atraía imperiosamente la mirada de Shimamura» (Kawabata, 2021, pp. 166-167). Esa obsesión de Shimamura con la galaxia y la detallada descripción de Kawabata denota lo que Cros (2017) llamaría una huella ideológica que muestra la filosofía zen del autor (p. 31).

Entonces, volviendo a los espejos, la forma en que la reflexión de las imágenes demuestra el mundo ideal para alcanzar la totalidad zen es por la aparente ruptura de la dualidad que hay en estas. Como se mencionaba en el capítulo del budismo zen, lo que la mente requería para llegar al *satori* era deshacerse de su mentalidad dualista en donde las cosas se clasificaban por objeto y forma. Sin embargo, en la imagen del espejo esto desaparecía porque, como reiteraba el narrador, todo se volvía un uno surrealista en donde la división se volvía imperceptible. Desde este análisis metaliterario, el espejo ya no solo muestra la unión entre individuo, sociedad y cosmos, sino que muestra la unión de la gran dualidad que divide toda la realidad humana. Por esta razón, el Otro deja de ser el País de Nieve y pasa a ser Kawabata quien, desde su papel como sujeto creador impone a su personaje su mismo idealismo que era la totalidad budista zen. Como decía Lukács (1916), el autor plasmará en sus creaciones su propia subjetividad y la relación que tenía con la idea de la totalidad (p. 48).

Sin embargo, ¿por qué si Shimamura fue capaz de ver la totalidad a través de los espejos y de contemplar la galaxia con tanta cercanía no fue capaz de alcanzar el *satori*? Hay dos respuestas para esta pregunta, una que, de nuevo, se apega solo a la perspectiva literaria, y la otra que se responderá en este capítulo que es la que tiene que ver con Kawabata. Shimamura no alcanzó la totalidad porque la imagen ideal en el espejo no era la totalidad budista zen, o sea el *satori*, ya que la formación del imago se da en el campo de lo imaginario. Hay que recordar que para Lacan existían tres campos en los que el sujeto

ejercía su praxis: lo imaginario, lo simbólico y lo real (Tappan, 2021). La formación del Yo *moi* que el bebé creaba en la alteridad por medio del espejo la llevaba a cabo en el campo de lo imaginario, porque este le permitía crear una integración del sistema binario operacional que se daba en el campo simbólico. En este caso, Kawabata representa también el campo simbólico porque, al ser el gran Otro, impone una idea cultural al sujeto que es Shimamura, y por eso el espejo representa un «reino imaginario» de la integración. Sin embargo, el verdadero *satori* del budismo zen no se podría llevar a cabo en lo imaginario, porque su descripción del despertar se apega a lo que Lacan denominaría como real: aquello por fuera del lenguaje, o sea, lo inefable (Tappan, 2021). La iluminación que se busca alcanzar en el budismo zen es indescriptible, porque solo puede experimentarse. En consecuencia, Shimamura jamás hubiera podido alcanzar el budismo zen porque los espejos no eran nada más que eso, espejos. Por su parte, Kawabata, en la vida real, también era víctima de esta misma imposición de lo simbólico que, en lo imaginario, o en su discurso del Yo, se disfrazaba de una ilusoria subjetividad. Sin embargo, esto se abordará en la segunda parte del análisis.

3. La totalidad perdida y la resignación

Ahora, volviendo al análisis literario, Shimamura llega al final del libro a la instancia subjetiva de la resignación por la muerte de sus ideales. En el capítulo anterior sobre los espejos, se comentó que había una razón literaria por la que Shimamura no llegaba a la totalidad y esta se debe, principalmente, a la llegada de la tragedia inesperada. Cuando pasó el accidente del incendio en el País de Nieve, Shimamura presintió que la separación de aquel mundo de ensueño que había creado para sus propósitos trascendentales le sería impuesta, y no se equivocó, puesto que el incendio lo desterraría para siempre. Aunque en un principio el accidente no se veía de gran magnitud, una persona resultó herida, la misma

persona que había creado tensión entre Komako y Shimamura: Yoko. La joven cayó desde el techo de una casa, quedó tirada en el suelo y la única señal de vida que dio fue el temblor de su pierna izquierda. Ante esta situación, Komako salió corrió hacia ella para cargarla entre sus brazos mientras gritaba con una voz delirante.

La verdad es que el narrador nunca deja en claro si Yoko había muerto o no, pero se podría decir que es algo muy probable por la manera en que describe al cuerpo cuando Komako lo lleva entre sus brazos: «[...] se balanceaba el propio rostro de Yoko, blanco e inanimado como suele aparecer siempre el ser humano cuando el alma ha abandonado el cuerpo» (Kawabata, 2021, p. 176). Independientemente de si la joven seguía con vida en la historia, para Shimamura toda aquella tragedia simbolizaba el fin de su aventura. El incendio no solo quemó el lugar en donde las llamas se consumían, sino que también volvió cenizas los ideales y los recuerdos del protagonista en un instante, así que este tampoco sería capaz de ver su vida en retrospectiva para al menos lograr una totalidad en su individualidad. Los recuerdos se habían vuelto, más que un medio para evocar lo ideal, algo angustiante. Así lo describe el narrador:

Una emoción inédita invadió el corazón de Shimamura con el recuerdo de la luz maravillosa, perdida en lo alto de la montaña, que había acudido a brillar en los rasgos conmovedores de Yoko, en el espejo crepuscular de la ventana, cuando él iba en el tren al encuentro de Komako. Le pareció ver igualmente iluminados, bajo el destello lejano de la lámpara solitaria, los años que la había conocido, los meses que acababa de pasar con ella. Lo abrumó una angustia sin nombre, y el peso de una tristeza infinita en el corazón. (Kawabata, 2021, p. 176)

En este momento su actitud *blasée* ya no lo pudo defender de la angustia de haberlo perdido todo. Algo que vale la pena mencionar que involucra algunos elementos del análisis

metaliterario realizado, es que Kawabata, en su discurso de 1968, mencionaba que a muchos lectores occidentales les parecía que su obra representaba un vacío, pero en el término nihilista que se acostumbra de este lado del mundo. Ante esto, el autor respondió que para él eso era un halago, ya que el vacío era algo bello en la filosofía zen. Sin embargo, en este final, la tragedia transgrede al zen, porque toda la contemplación de carácter trascendental que el protagonista llevó a cabo se reduce a la angustia. De esta forma, la novela parece quedar dentro de lo que Lukács (1916) denominaba romanticismo de la decepción por el anhelo de lo perdido y ausente (p. 111).

Para Shimamura sus ideales, sus obras de arte, su naturaleza, su Vía Láctea, todo se había derrumbado, sin antes permitirle la posibilidad de completar el proceso que Lacan (1949) denominaba *Gestalt* (p. 100). Sus esfuerzos en la exploración y búsqueda por la totalidad en cada ámbito habían quedado en lo banal. Shimamura seguía siendo el hombre con los sentimientos y vida fragmentada que tanto molestaba a Komako, y la esperanza de una realidad homogénea que se presentaba en los espejos no había sido nada más que una ilusión dada por su enmascarada subjetividad. Shimamura nunca pudo dejar de ser un hombre moderno con mente calculadora y barreras emocionales, porque, aunque tenía un gran apego a lo tradicional, la instancia del sujeto cultural no es algo de lo que un individuo se pueda deshacer; y, en su mente, aún existía mucha modernidad. Quizá por eso mismo el último encuentro que tiene con la Vía Láctea, en lugar de ser tranquilo y sereno, es horrisono y estruendoso, como si volviera al ajetreo caótico de la metrópoli en donde la totalidad estaría perdida para siempre. Entonces, Shimamura no tiene más opción que resignarse a que la instancia del Superyó sea la que empiece a dominar su vida después de su irónica experiencia.

4. *Otras de las huellas ideológicas de Kawabata*

Los capítulos anteriores del análisis profundizaron mayormente en el contenido de la obra. Sin embargo, hay algunos aspectos relacionados a la forma y a las huellas ideológicas en el fenotexto que vale la pena mencionar para afirmar el hecho de que Kawabata decía en su obra más de lo que parecía.

En primer lugar, la forma detallada en que está escrita la obra es la mayor evidencia de que esta representa la filosofía zen del autor. La contemplación hecha, no solo por Shimamura, sino que también por el narrador expresan la meditación que se requiere para ser un discípulo del budismo zen. Asimismo, algo característico de la obra que no se mencionó, es la importancia del silencio. La obra se mantiene más en los pensamientos del protagonista que en los propios diálogos. En cuanto a las descripciones, el silencio siempre es mencionado de forma positiva como una cualidad que le agrega deleite a la contemplación: «El silencio y la paz ascendía como un cántico» (Kawabata, 2021, p. 42).

El otro aspecto que es interesante es la forma en que Komako usa el lugar común para describir y expresar su molestia respecto a la forma de ser de Shimamura. Es decir, Komako se vale de la generalización. Este es un aspecto que sí se analizó con anterioridad, pero no desde la forma. Es interesante como Komako dice «Los de Tokio son mentirosos» en lugar de referirse únicamente a Shimamura. La verdad es que Kawabata no había sido un hombre propiamente de ciudad, ya que no fue sino hasta la escuela terciaria en que debió ir a Tokio para estudiar. Las generalidades que usa Komako son propias de una persona ajena a la cultura metropolitana que se deja guiar por el estigma y las pocas experiencias de convivencia que ha tenido con algunas personas. Esta descripción también se aplica a Kawabata, quien al ser alguien ajeno a Tokio, percibió estas características que lo guiaron para crearse un estereotipo sobre quienes vivían en esta ciudad.

Otra manera interesante es como el narrador a veces irrumpe en la obra, es decir, su papel no es únicamente describir los lugares y los pensamientos de Shimamura, sino que también agrega información. Hay momentos en que el narrador habla sobre algún tema que, aunque sí tiene relación con Shimamura, no parte de este. Por ejemplo, cuando se habla de cómo el protagonista seguía la tradición de enviar sus kimonos a la tintorería para que fueran blanqueados en la nieve, primero el narrador cuenta un poco sobre la historia, pero lo hace de manera repentina. El capítulo en donde habla de esto empieza así: «El hilo se hila en la nieve. Y es lo que blanquea la tela. Toda la fabricación empieza y acaba en la nieve» (Kawabata, 2021, p. 153). Luego de esto, involucra a Shimamura, pero, más adelante, agrega la información sobre el festival de *chijimi*. En otras palabras, pareciera que el narrador era quien necesitaba contar la historia del festival con un tono melancólico, como si fuera él quien extrañara la época en que se hacían este tipo de tradiciones que unían a todas las personas. El fragmento con el que empieza dice lo siguiente:

Se cuenta que, en otras épocas, en las ferias de *chijimi* que se celebraban después de la fusión de las nieves, en primavera, cuando en las casas del país se habían retirado ya las dobles ventanas del invierno, llegaban gentes de todas partes para comprar aquella tela famosa [...]. (Kawabata, 2021, p. 154)

Esta forma de incluir historias del pasado demuestra que el autor era quien, por su ideología apegada a las tradiciones, quería dar a conocer las costumbres de los ancestros con un evidente tono positivo, más que objetivo o informativo. Por lo tanto, por medio de estas huellas ideológicas muy sutiles es posible observar que Kawabata era en realidad un alma utópica y romántica porque tenía un tono nostálgico en sus obras al demostrar su amor por lo tradicional. Asimismo, su filosofía zen y su trasfondo cultural sintoísta no se quedan por fuera, tanto de la temática, como de la forma de la propia novela de *País de nieve*.

B. Análisis de los relatos autobiográficos de *La bailarina de Izu* y otros aspectos de la vida del autor

En la primera parte de este análisis se abordó cómo uno de los personajes creados por Yasunari Kawabata buscaba la totalidad en su historia. Esta búsqueda tenía dos razones, una literaria y otra metaliteraria, pero para darle fuerza a ese argumento se hará un análisis de una recopilación de relatos autobiográficos de Kawabata en donde se puede apreciar que la forma en que él se construyó como personaje, durante su juventud, guarda una similitud con Shimamura. Esto es porque, tanto en sus relatos autobiográficos como en su propia vida, se puede apreciar también la búsqueda de la totalidad que se observa en *País de nieve* y, de hecho, también en varias de sus novelas. Es decir, Kawabata se construyó a sí mismo como un personaje con psicología de buscador como el resultado de una sociedad fragmentada en la que solo podía existir la novela, al menos según Lukács (1916, p. 56). En esta parte se analizarán simultáneamente los relatos, es decir, no se analizará relato por relato, sino que se irán presentando según los aspectos del capítulo anterior para evidenciar que se hallan prácticamente de la misma manera en la línea narrativa de Kawabata.

1. *Kawabata evade la metrópoli y el caos*

El primer aspecto común que se evidencia entre la novela de *País de nieve* y los relatos de Kawabata es la evasión de la metrópoli. El autor, a diferencia de Shimamura, no había crecido en Tokio. Él mismo cuenta en su relato «Experto en funerales» que había sido criado por sus abuelos en un lugar muy lejos de la ciudad. Sin embargo, por sus estudios de la escuela terciaria y de la universidad se mudó a Tokio. En su relato autobiográfico «La bailarina de Izu» es en donde se puede apreciar una travesía muy similar a la de Shimamura, ya que, en sus vacaciones, decide viajar a esta península alejada del ajetreo de la ciudad por su cuenta, o sea, completamente solo. Además, pudo experimentar

«[...] lo novelesco de viajar» (Kawabata, 2018, p. 19). Esto también demuestra la primera división entre interioridad y exterioridad que se presenta en Shimamura.

Asimismo, Kawabata se incorpora en un pequeño mundo en el que pudiera estar cerca de todo aquello que significara la recuperación de valor, tanto sobre su entorno como sobre las relaciones interpersonales. Otra gran similitud que se halla con *País de nieve* es que este escape representó el regreso a un mundo más tradicional, a un mundo con artistas tradicionales en donde podía experimentar la calma de las estaciones termales y el acercamiento con la naturaleza. Así, el autor se presenta como un personaje apegado a lo tradicional en la que su instancia de sujeto cultural demostraba en mayor grado un sentimiento romántico hacia el pasado. Cabe resaltar que, aunque no se deja en claro en qué momento ocurrieron los hechos de esta novela corta, el autor afirma tener veinte años. Por lo tanto, durante esa época, Japón seguía en la etapa de la modernidad, unos años antes de la creación de la novela analizada en el capítulo anterior. Tomando esto en cuenta, se puede afirmar que el Kawabata escrito en esta historia también es parte de una sociedad fragmentada con intereses enfocados en la guerra y en la economía, donde incluso la religión se había degradado a una estrategia política.

Hay algunos aspectos sutiles dentro de este relato que evidencian la presión que las personas sentían por vivir en un mundo competitivo que buscaba el éxito como algo equivalente a la posición social y al dinero. En esta aventura en la que se interna el autor, se topa con unos artistas ambulantes que se vuelven sus compañeros de viaje con los días. Uno de ellos le cuenta a Kawabata que su vida, por ser un artista ambulante, se había convertido en un desastre, pero su hermano, el heredero, se encargaba de mantener la reputación de la familia, y agrega: «[...] de todos modos, yo no sería de ninguna utilidad» (Kawabata, 2018, p. 38). Asimismo, en varios de los lugares, eran vistos de forma

despectiva o incluso se les prohibía la entrada. Esto demuestra que en ese momento su trabajo de artistas no era tomado en serio porque no era un trabajo cuantificable ni digno dentro de las exigencias pecuniarias de la modernidad, tampoco era un trabajo industrial o de mano de obra que aportara algo a la economía del país. En este sentido, se evidencia que, como en *País de nieve*, la filosofía moderna había alcanzado incluso a los lugares lejanos.

A diferencia de Shimamura, con Kawabata no se cuenta en la historia el momento de su llegada a la península, es decir, el autor comienza el relato cuando tenía cuatro días de estar en este tradicional mundo. Sin embargo, sí se aprecia el momento de la despedida, cuando Kawabata abandona el lugar y termina con sus vacaciones. El autor se marcha, no en un tren, como Shimamura, sino en un barco. El momento en que el autor deja atrás la isla y esta va desapareciendo es representativo de cómo Kawabata abandona el mundo más pequeño, y lo hace con un gran pesar, así se puede apreciar en el siguiente fragmento:

La lámpara del camarote se apagó. El olor a marea y al pescado fresco que estaba guardado en la bodega se hizo más intenso. En la oscuridad, abrigado por el muchacho a mi lado, dejé que las lágrimas corrieran sin restricción. Mi cabeza se había convertido en agua pura, agua que caía gota a gota. (Kawabata, 2018, p. 59)

La razón por la que el autor se vio obligado a dejar la isla fue por la falta de dinero. Aunque en este viaje había logrado tener cierta conexión con sus compañeros de viaje, a diferencia de Shimamura, tanto el dinero como la rutina de su vida lo obligaron a irse, aunque esto significara el abandono de su lugar ideal. Sin embargo, no es aquí en donde ocurre la pérdida de la totalidad que se ve en *País de nieve*. Al contrario, a pesar de la tristeza hay cierta satisfacción por la aventura realizada, porque esta, al ser un relato

autobiográfico, no significaba el fin de la vida de Kawabata y, por lo tanto, la búsqueda por lo totalidad y lo trascendental no terminaba en este momento de su vida.

En cuanto a las instancias de la subjetividad, en Kawabata también se presentan las tres anteriormente mencionadas: alma demoníaca, alma utópica y resignación. Sin embargo, se presentan mucha más entremezcladas, ya que los relatos son sucesos aleatorios, aunque importantes, de la vida del autor. Es decir, no existe en sí una historia de inicio, nudo y desenlace en donde se pueda categorizar cada instancia, pero sí se pueden encontrar pinceladas. De nuevo, en el alma demoníaca se encuentra la necesidad de los deseos que lo lleva a embarcarse en la aventura en la península de Izu. En otras palabras, como con Shimamura, es el alma demoníaca la que lo incentiva a salir de la rutina. Asimismo, es apreciable en la atracción que siente por una de las artistas, pero esto se explicará más adelante. El alma utópica es la que se presentará, no solo en la mayor parte de la «Bailarina de Izu», sino que en la mayoría de sus demás obras autobiográficas, puesto que Kawabata tenderá también a ser una persona contemplativa. La resignación sin retorno, por su parte, ocurrirá hasta el final de su vida, inducido, como Shimamura, por la tragedia inesperada.

Kawabata parecía, por su alma utópica y contemplativa, querer evadir los conflictos de la ciudad y de su entorno caótico, y es que no hay que olvidar el contexto de vida del autor. Además de sus traumas por las constantes muertes de sus familiares cercanos, el Japón de Kawabata, como se mencionó, estuvo lleno de cambios y caos, ya que vivió la etapa de la modernización acelerada, dos guerras mundiales, crisis económicas, bombardeos, la primera bomba atómica, por mencionar algunas cosas. De esta forma, es entendible por qué el autor debía apartarse de ese ajeteo para preservar su subjetividad individual, desde el concepto de Simmel (1903), en medio de la estimulación constante dada por los hechos a su alrededor (p. 2). Incluso, en la biografía del autor, se habló de

cómo se apartó durante algunos años de la guerra al vivir en Manchuria, donde se dedicó a estudiar una de las obras clásicas de su cultura; una acción característica de su alma utópica contemplativa y su apego a lo tradicional.

2. *La búsqueda de la unidad y lo trascendental en su alma utópica*

Como ya se mencionó, el alma utópica de Kawabata, en este caso, no se corresponde directamente a un inicio, nudo o desenlace, pero sí es una interioridad que presenta en todos sus relatos autobiográficos. De hecho, es la instancia que domina en aquello que el autor cuenta sobre su vida. Al igual que con Shimamura, esta alma utópica busca una totalidad que le devuelva el sentido de su ser, su entorno y lo trascendental. Es decir, la unión entre estos tres. Asimismo, busca la totalidad trascendental que le ofrece la filosofía budista zen, y es que esta influencia se aprecia por parte de su abuelo. El autor tiene esta búsqueda de conexión, casi en los mismos ámbitos que Shimamura: relaciones, arte y naturaleza. Solamente difiere en un ámbito y es el de los espejos. A diferencia del personaje de *País de nieve*, Kawabata no tiene encuentros con espejos en sus relatos, no se ensimisma en una imagen física en la alteridad. Sin embargo, sí hay algo que se reitera y es la importancia de los recuerdos. Esto también se relaciona con la teoría de Lacan por la necesidad de integración, pero se analizará a profundidad en ese apartado. Por ahora, se podrá evidenciar de una forma directa el mismo patrón de búsqueda que se veía en Shimamura.

a. Las relaciones

Kawabata desde su niñez había padecido la desgracia de la soledad, ya que su madre, su padre, su hermana y su abuela murieron. Esto lo dejó únicamente al cuidado de su abuelo que, de igual forma, se enfermó y sufrió los últimos días de su vida. El autor cuenta en su relato «Diario de mi decimosexto año» la enfermedad por la que su abuelo

pasaba mientras él tan solo tenía catorce años. Nunca explica qué era lo que su abuela padecía, pero sí habla de que este estuvo constipado durante mucho tiempo. Asimismo, estaba en cama casi ciego y se quejaba constantemente del dolor de su estado, no solo por la enfermedad física, sino por aquellos sueños que habían quedado frustrados en su vida.

Entonces, el autor plasma por primera vez su sensación de soledad en una de las primeras líneas de este relato. Narra Kawabata que al llegar de la escuela gritaba «¡Estoy en casa!» (Kawabata, 2018, p. 61). Sin embargo, al estar solamente con su abuelo enfermo, nadie respondía, y este silencio lo hacía sentir la soledad y la tristeza, la misma que reiteraría en sus siguientes relatos. La relación que el autor tenía con su abuelo era un cariño distante. Al menos, en sus historias, no se llega a conocer la profundidad que había en su relación, si es que había una. Pero sí se aprecia que el, en ese entonces, joven autor sufría al ver a su abuelo enfermo y adolorido. Asimismo, la situación era dura para un adolescente, ya que Kawabata llevaba sobre sus hombros el cuidado de este, lo que le provocaba momentos de angustia que también lo llevaban a comportarse de forma inadecuada, así lo expresa en el siguiente fragmento:

La noche anterior tenía sueño y, por eso, cuando me despertó y me pidió toda clase de cosas ridículas e ilógicas, me sentí agraviado y no le hice caso. Más tarde, reconsideré lo que había hecho y lo lamenté y lloré por mi desgraciado abuelo. (Kawabata, 2018, p. 74)

Este tipo de comportamiento que luego genera culpa se ve varias veces en la narración del diario del autor. Por lo tanto, se podría afirmar que Kawabata tenía una relación conflictiva con su abuelo, en la que sufría por él, pero al mismo tiempo lo veía como una carga. Esto provocaba que, aun teniéndolo cerca, la soledad siguiera latente en su vida. Además, el abuelo había sido una persona sufrida, ya que ninguno de sus proyectos

había prosperado jamás y, encima de esto, también había perdido a varios de sus hijos y nietos. Kawabata afirma en el relato: «La pena de la soledad: ése [sic] era mi abuelo» (Kawabata, 2018, p. 77). El mismo abuelo decía también: «He vivido una vida de lágrimas» (*idem*). Así que, de la misma forma que en *País de nieve*, en este relato autobiográfico se puede apreciar la convivencia de dos seres solitarios que solo se recordaban el uno al otro su propia soledad, como afirmaba Lukács (1916, p. 134).

Sin embargo, de alguna manera, el abuelo representaba su única compañía, así que, tras su muerte en 1914, Kawabata quedó aun más hundido en la soledad. El autor explica en su relato «Experto en funerales» que aquello «Era la sensación de estar completamente solo» (Kawabata, 2018, p. 129). Asimismo, el día del funeral de su abuelo, no pudo evitar que su corazón se sintiera desolado y que una sensación de abandono lo inundara. Aunque el autor nunca se había sentido parte de un hogar, después de la muerte de su abuelo, este sentimiento aumentó, ya que se vio obligado a vivir en residencias de estudiantes. El autor sí tenía a otros parientes, pero los sentía como extraños, por ejemplo, en el mismo relato, comenta cómo era extraña la sensación de llamar tía a una anciana que jamás había visto. De igual forma, tenía ese sentimiento de extrañeza incluso con sus padres de quienes no tenía recuerdos y, al ver fotografías, sentía más incomodidad que tristeza o nostalgia.

Entonces, Kawabata, no solo por la época moderna en la que vivía, sino también por su trágica historia familiar, era un hombre que estaba inmerso en la soledad. Esta es una de las razones por las que su vida estaba fragmentada, ya que no podía tener una unión social que le permitiera generar una totalidad. Por lo tanto, su necesidad de crear relaciones profundas es visible en el relato de «La bailarina de Izu». Como se mencionó, cuando Kawabata decide internarse en este mundo pequeño y tradicional, también va con el anhelo de recuperar lo perdido o, en su caso, explorar lo que nunca había tenido: una familia. En

este aspecto, el autor tiene similitudes con Shimamura en cuanto al objeto de búsqueda y el hecho de que ambos debieron salir de la metrópoli para tener un verdadero acercamiento con otras personas. Como decía Simmel (1903), la mente moderna era fría y calculadora, así que en la ciudad entre más cerca estaban físicamente, más distantes estaban mentalmente (p. 7)

Sin embargo, hay un aspecto que difiere entre el personaje de Shimamura y Kawabata, y es que el protagonista de *País de nieve* había crecido en Tokio, por lo que su mentalidad moderna, su actitud de reserva y su actitud *blasée* estaban mucho más enraizadas, a pesar de tomarse un tiempo lejos de la ciudad. En cambio, Kawabata no había crecido en la ciudad, por lo que su personalidad y su comportamiento era diferente. Si bien se puede apreciar que Kawabata tenía una actitud de reserva por ciertos aspectos de sus relatos y de su vida, como por ejemplo el hecho de irse de viaje solo, no se podría confirmar que tuviera una actitud *blasée*. Asimismo, no denota una mente fría y calculadora como la de Shimamura, aunque sí hay algunos momentos los que se puede apreciar su inclinación a lo racional antes que lo tradicional, pero esto se verá más adelante.

Kawabata, al llegar a la península de Izu, se vuelve compañero de viaje de unos artistas ambulantes, como ya se dijo. De hecho, es él mismo el que se atreve a decirle a uno de los artistas que deseaba viajar con ellos, a lo que el hombre se mostró encantado. Esta es una gran diferencia con el comportamiento y personalidad de Shimamura, puesto que en *País de nieve* era Komako quien insistía en tener una relación con él, o sea, la acción venía de parte de ella. Mientras que Kawabata, no solo se atrevió a confesar su deseo de estar con ellos, sino que constantemente se sentía ansioso por ser incluido en sus planes. Así se aprecia en el siguiente ejemplo: «Tenía esperanzas de que, una vez la fiesta hubiera concluido, se desplazaran hacia donde yo me encontraba» (Kawabata, 2018, p. 30).

También estaba atento a lo que ellos hacían para que no se alejaran de él: «Pero yo me sentí inquieto. Sonaba como si los artistas se estuvieran marchando» (Kawabata, 2018, p. 33).

La conexión o unión era recíproca en este caso, puesto que incluso los artistas lo invitaban a pasar tiempo con ellos, a acompañarlos en su camino, a llegar a una de las casas de ellos, entre otras cosas. El mismo hombre del grupo de artistas le confiesa: «[...] es como si tuviéramos con usted algún tipo de conexión de alguna vida anterior» (Kawabata, 2018, p. 37). Así que la inquietud y el anhelo que sentía por sentirse parte de ellos, al menos en el viaje, se debía a que, al ser Kawabata una persona del ámbito rural, tenía una mayor compatibilidad con los artistas y era capaz de generar lazos emocionales más profundos, a diferencia de Shimamura. Según el mismo autor, en ellos se presentaba «[...] una actitud despreocupada que no había perdido la fragancia de los campos» (Kawabata, 2018, p. 44). Es como si finalmente llegara a ese mundo pequeño y homogéneo, del que Lukács (1916, p. 27) hablaba, en donde podía volver a sentirse parte de una comunidad, en donde las relaciones y las actitudes no estuvieran alienadas y no giraran en torno al dinero.

Sin embargo, esta no era la única razón detrás de la desesperación de Kawabata por estar cerca de los artistas, ya que una joven bailarina, quien inspira el título del relato y del libro, había llamado su atención. En un principio, el autor cree que la joven tiene diecisiete años. Desde que la ve, Kawabata la describe como una joven bella y la compara con las mujeres que eran ilustradas en las novelas antiguas. Esto permite ver otra similitud con la manera en que Shimamura aprecia a Komako y a Yoko al pensar en ellas como propias obras de arte o fijarse en los detalles de sus rostros. Por ejemplo, lo que el autor reitera al describir a la joven bailarina es su cabello negro y sus resplandecientes y enormes ojos. Asimismo, como con Komako en *País de nieve*, compara a sus labios con una flor. Sin embargo, después de estar más tiempo con los artistas, Kawabata se entera de que la joven

era en realidad una niña de tan solo catorce años llamada Kaoru. Esta revelación no quita de Kawabata la apreciación o ni el apego con la joven, pero le da un alivio en cierto nivel. Este peso que se libera del autor es interesante, porque da a entender que sintió un alivio al darse cuenta de que la atracción que sentía por ella no era algo que se pudiera consumir. Martoccia (2018), escritora del prólogo, ve en este suceso del relato una sugerencia sutil de parte del autor a cómo quizá solo se puede amar una construcción ficticia (p. 9). Es decir, como en Shimamura, se presenta un apego más a lo ideal que a lo presente, un apego platónico como el que tenía con el ballet occidental. Para Kawabata significaba, entonces, un alivio que esa atracción se quedara en el idealismo en donde no podía fallar. En otras palabras, esta relación no solo le brindó un sentimiento de unidad, sino que de un valor más trascendental.

Por otra parte, en la actitud de Kawabata respecto a la joven bailarina y a los artistas se presentan pinceladas de la instancia del alma demoníaca/Ello. Aunque se aprecia cierta participación del alma utópica al refugiarse en el idealismo respecto a las relaciones con artistas de lo tradicional y al lugar lejano del modernismo, Kawabata sí presenta en mayor grado al alma demoníaca que Shimamura, al menos en este relato. ¿Por qué? La primera razón es que el autor tiene una travesía, una aventura, y cabe recordar que esto es una parte esencial de la instancia del personaje con un alma estrecha, puesto que aquel demonio que posee su alma le dicta también su aventura (Lukács, 1916, p. 97). La segunda es que, a pesar de que Kawabata tiene momentos de contemplación, que se analizarán más adelante, también tiene una participación en la trama, por ejemplo, el hecho de decidir viajar con los artistas o seguirlos para incluirse en sus planes demuestra que él estaba en control de sus acciones. Finalmente, la atracción hacia Kaoru viene de los anhelos primitivos de la sexualidad que provienen del Ello, lo que hacía que, no solo por su necesidad de

comunidad, el autor insistiera en estar junto al grupo de los actores itinerantes. Una cita que evidencia este deseo por Kaoru en un sentido un tanto sexual es cuando una señora, con un tono condescendiente, le habla a Kawabata de cómo los artistas solían quedarse en cualquier lugar porque no les importaba. Así que el autor piensa: «Si eso es verdad, entonces haré que la bailarina se quede conmigo esta noche en mi habitación» (Kawabata, 2018, p. 22). Aunque cabe decir que este pensamiento lo tuvo antes de saber que Kaoru era una niña.

Al final del relato, predomina de nuevo el alma utópica de Kawabata, porque pasa a enfocarse en su interioridad al dejar que las emociones fluyan mientras recuerda su aventura en el pequeño mundo ideal de la península de Izu. Aunque el autor logró generar una conexión con los artistas, esto solo fue una ilusoria comunidad a la cual él no pertenecía. Esto debido a que su lugar en el mundo se encontraba en la soledad de Tokio, a donde tenía que volver. En este caso, se podría hablar también de una cierta actitud de resignación en la que la instancia del Superyó domina a Kawabata en el momento en que abandona la isla al hacerlo consciente de sus obligaciones. Sin embargo, a diferencia de *País de nieve*, en ese momento no hay una pérdida de la totalidad o, más bien, de la esperanza de una totalidad, porque no hay una muerte definitiva de los ideales. En cambio, el distanciamiento del mundo utópico da lugar a una mente romántica en donde el alma utópica se encargaría de filtrar su entorno para enfocarse en aquello que le diera felicidad, como el recuerdo de sus aventuras y de la bella joven que lo había cautivado con su belleza.

b. El arte

En los relatos de Kawabata no hay encuentros tan directos o repetidos con el arte como los hay en *País de nieve*. Sin embargo, hay tres experiencias sobre las que se puede hablar que demuestran la búsqueda de lo ideal por medio de la contemplación. La primera,

no en un orden cronológico sino en el orden de la narrativa del libro, sucede en el relato de «La bailarina de Izu» cuando Kawabata escucha la música de un tambor y le genera una reacción muy similar a la de Shimamura con el *samisen*. El joven autor escuchaba el tambor que la bailarina tocaba en los eventos en donde la llamaban a ella y al resto del grupo de artistas. Siempre que escuchaba el instrumento era a la distancia, cuando estaba solo en su habitación. El autor explica que este sonido lo conmovió y, además «hizo danzar» a su corazón. La primera vez que lo escucha dice sentir un consuelo al escuchar el «tam, tam, tam» del tambor, tanto que no soportaba cuando este dejaba de sonar; y en la última ocasión que lo escuchó, incluso lo hizo derramar lágrimas de forma inexplicable.

Aunque las descripciones no son tan detalladas como las que da el narrador en *País de nieve*, las pocas palabras que usa Kawabata para expresar sus sentimientos con relación al sonido del tambor dejan en claro su ensimismamiento. La música, de nuevo, juega el rol importante de representar un arte desmaterializado que evoca una idea más allá de lo físico. En el caso del autor, lo hacía pensar en los artistas y en la bailarina. Sin embargo, de cierta forma, ni Kawabata mismo entendía del todo el sentimiento que provocaba en su ser aquella música distante, puesto que, como dijo al derramar las lágrimas, era algo inexplicable. También cabe mencionar que el tambor no era el único instrumento que tocaban los artistas, ya que estos solían hacer presentaciones de música tradicional, en donde también se incluía el *samisen*, pero el tambor era el instrumento que tocaba Kaoru y aquel que conmovía a Kawabata.

Entonces, ¿cómo se presenta la búsqueda de la totalidad en esta pequeña, pero significativa experiencia? Esta se presenta en dos formas, algo que no se mencionó en el análisis de *País de nieve* es que en el arte se experimenta también parte del campo de lo real que explicaba Lacan, puesto que habrá algo en esto que estará por fuera del lenguaje,

algo que será «inexplicable» como lo describe Kawabata (Tappan, 2021). Hegel decía que el arte era el acercamiento a lo absoluto (Encyclopaedia, 2017, párr. 15) y este absoluto era más cercano cuando se sacrificaba lo material. La música, entonces, es más cercana a la idea, pero también a lo real porque transmite una experiencia y, como ya se dijo, el *satori* es descrito como ese despertar en el que la mente del hombre pasa a estar únicamente en lo real (Segovia, 2013). Sin embargo, Kawabata, a pesar de experimentar un poco de lo real, vuelve al campo de lo imaginario y a lo simbólico al evocar la presencia de algo que le permitiera un punto de integración de aquello que estaba experimentando. Esto lleva a la segunda razón que es la forma en que el autor relaciona el sonido del tambor con los artistas y la bailarina, y con lo tradicional o cultural. De esta manera, se evoca un sentimiento de totalidad, pero que no es la verdadera totalidad, por lo tanto, el autor, al terminar la travesía en la península de Izu, sigue con su búsqueda.

El segundo tipo de arte con el que Kawabata tiene un encuentro es con la fotografía. Aunque en la época de Hegel apenas aparecía la fotografía, sí existía la pintura, la cual se categorizaba dentro del tipo de arte romántico, o sea el que mostraba la rendición de la naturaleza ante el espíritu (Cubo, 2010, p. 11). De cierta forma, la fotografía se relaciona con el arte de la pintura, ya que muestra una imagen que no está presente, sino que evoca algo más allá de su tangibilidad. Kawabata comenta en uno de sus relatos que no recordaba nada de sus padres, pero poseía fotografías de su papá. A diferencia de su encuentro con la música, a Kawabata estas fotografías no le daban una sensación de ensimismamiento, así lo dice él en el siguiente fragmento en el relato «Aceite»: «Contemplar sus fotos no me traía nada a la memoria. Y así, aunque imaginaba que probablemente pertenecían a mi propio padre, la idea no estaba acompañada por una sensación profunda» (Kawabata, 2018,

p. 109). Es decir, en sus propias palabras, no había una idea profunda detrás de la fotografía.

Asimismo, en el siguiente relato «Experto en funerales» vuelve a hablar de las fotografías:

Quando veo una fotografía, no me parece un dibujo ni tampoco un ser vivo. Es algo entremedio. Ni un pariente ni un extraño, algo en el medio de ambas cosas. Albergo una misteriosa y rara tensión, como si la fotografía y yo sintiéramos cierta turbación al ponernos frente a frente. (Kawabata, 2018, p. 124)

Entonces, con esto se puede afirmar que para Kawabata la fotografía no representaba una idea detrás de su imagen, ya que, al no conocer ni recordar a su papá, no había nada que evocar más allá de la misma fotografía. Este era un arte puramente materializado ante sus ojos, lo que explicaría por qué, en lugar de tener un sentimiento etéreo como con la música, sentía más una tensión. En este caso, el arte no cumplía con su propósito de llevarlo a una idea o de aportarle en su búsqueda de la totalidad. En cierta forma, esta imagen no se sentía como algo real, pero tampoco le permitía integración, como lo imaginario. Parecía quedarse solo en lo simbólico, porque, por la cultura, Kawabata sentía que al ver esta fotografía debía recordar a su padre, así se lo decían sus familiares. El sujeto cultural, o el sujeto colectivo en este caso, daba esa obligación de tristeza ante el recuerdo de su papá fallecido, por eso, la fotografía, más que ser un idealismo o algo bello que contemplar, era una mera carga simbólica. Esto solo evidencia que Kawabata buscaba en el arte un medio para acercarse a la totalidad y, aquel que no lo lograba, como en otra ocasión que ve unas estatuas de bronce, solamente le provocaba un sentimiento de turbación. En otras palabras, este era el tipo de filtro que ejecutaba su alma utópica, o su Yo, para contemplar a profundidad aquello que se uniera a la esencia de su alma en un mundo caótico y fragmentado.

c. La naturaleza y sintoísmo

Al igual que Shimamura en *País de nieve*, Kawabata, en sus distintos relatos autobiográficos, tiene momentos de contemplación que le permiten apreciar a la naturaleza desde una perspectiva profunda. Es decir, no la ve como un simple recurso más, sino que, en los distintos momentos de su vida que narra, siempre le da un espacio a la naturaleza. Cuando el autor se construye como personaje, se da un momento de soledad para generar una conexión con estos lugares en los que puede sentir todo con más cercanía y más pertenencia. Además, hace descripciones muy detalladas, así como lo haría en la novela, que denotan la importancia trascendental de esta. De nuevo, la naturaleza se vuelve una compañera en medio de los momentos de soledad, ya fuera por elección o por el destino, que tiene el autor.

En el relato de «La bailarina de Izu» no se puede explicar cada comentario que el autor hace sobre la naturaleza, sobre los sonidos que esta generaba o sobre los paisajes, ya que eran constantes. Sin embargo, se tomarán solo algunos para ejemplificar. Al estar en el campo, lejos de la modernidad, le permitía al joven autor tener estos momentos de calma y contemplación. Desde el inicio del relato, Kawabata narra su fascinación por la naturaleza, aunque en ese momento se encontraba algo ansioso por estar con los actores y cerca de la bailarina. Sin embargo, no muchas páginas después, el autor vuelve a una descripción detallada de la naturaleza: «El camino de montaña, salpicado a uno de los costados de estacas pintadas con cal, bajaba desde la boca del túnel como un relámpago dentado. La escena parecía un paisaje en miniatura» (Kawabata, 2018, p. 24). En este caso, el paisaje en miniatura que describe Kawabata incluye elementos no naturales, pero aun así no deja las comparaciones con la naturaleza a un lado, además de que, al ser este un camino hacia la montaña, se vuelve un complemento y un equilibrio. Es decir, en este sitio en el campo, aun lo hecho por el hombre se fusionaba con la naturaleza para crear un paisaje.

Este tipo de descripciones se siguen presentando en el relato: «Cerca del atardecer, comenzó a llover. Las montañas se destiñeron y perdieron profundidad. A medida que lo observaba, el pequeño arroyo se volvía amarillo. El sonido del agua que corría se hizo más fuerte» (Kawabata, 2018, p. 29). Como se puede observar, sus descripciones son muy similares a las que hace en la novela de *País de nieve*, además, hace énfasis, no solo en lo que ve, sino también en lo que escucha, porque la naturaleza abarca sus cinco sentidos y todo lo que le permita una contemplación profunda. Por ejemplo, más adelante, también habla sobre cómo se pierde en el sonido de la lluvia, prácticamente de la misma forma en que se perdía en el sonido del tambor, como si esta fuera también una especie de música. Asimismo, al autor le gustaba tener momentos de contemplación a solas: «Cruce el puente, solo, hacia el norte de Shimoda Fuji para contemplar la bahía» (Kawabata, 2018, p. 53).

En su relato «Experto en funerales» se repite esta apreciación por la naturaleza en medio de su soledad. El joven cuenta como, en el funeral de su abuelo, su nariz empezó a sangrar y, sin decirle a nadie, escapó por unos momentos hacia el jardín, lejos de las personas. Kawabata se encontraba dolido por la muerte de su último familiar cercano. Sin embargo, de alguna forma, aun con el corazón dolido, fue capaz de contemplar la naturaleza en un estado de calma. Al día siguiente del funeral, en el crematorio, de nuevo pasó el incidente del sangrado de nariz y el autor huyó solo hacia una montaña cercana en donde también se dio el tiempo de perderse en la imagen del reflejo de un lago: «El sol matinal danzando sobre la superficie del agua se reflejaba en mí desde lejos y me hacía sentir mareado» (Kawabata, 2018, p. 130). De alguna forma, en esta descripción, el autor usa otra vez la personificación al hablar de la danza del sol y crea una imagen viva de aquello que veía.

En el siguiente relato «Recolección de cenizas» habla de nuevo de ese día, pero explica con mucho más detalle la conexión que tuvo en ese momento con la naturaleza a su alrededor y la forma en que esta, en medio de su dolor y angustia, le ofrecía una armonía:

De pronto, las cigarras empezaron a cantar en la colina, como asustadas.

A una hora avanzada de una mañana de julio, parecía que incluso un alfiler pudiera provocar que todo se desintegrara.

Mientras estaba allí sudando, el canto de las cigarras, el verde intenso alrededor, el calor de la tierra y el latido de mi corazón, todo convergía en un solo punto dentro de mi cabeza. Luego, aun cuando sentía que todo se unía, se disipó. (Kawabata, 2018, p. 136)

Como se puede apreciar, el momento que Kawabata tuvo con la naturaleza aun en medio del duelo fue más que una simple apreciación. En realidad, fue un verdadero ensimismamiento en donde su entorno se alineaba incluso con su corazón, con sus emociones y con su vida. Fue como si por un momento estuviera a punto de obtener esa totalidad y homogeneidad que tanto deseaba. Sin embargo, él mismo afirma que esta se disipó. De hecho, la manera en que narra ese momento es similar al gráfico sobre la totalidad para Kawabata que se presentó en el análisis anterior: la interconexión en un solo punto. Hay que recordar que esto es propio de la filosofía del budismo zen, pero se abordará más adelante. Por otro lado, este apego a la naturaleza es propia de la cultura japonesa por la filosofía sintoísta. Como se sabe y se explicó al inicio de este capítulo, el sujeto cultural es algo prácticamente impuesto en el sujeto individual, y el apego a la naturaleza que tenía Kawabata es una muestra.

Además, por su relato de «Diario de mi decimosexto año» se evidencia que el autor tuvo esta influencia de parte de su abuelo, quien vivía un sincretismo entre el sintoísmo y

el budismo, puesto que varias veces, cuando se sentía mal o abandonado, hablaba de los dioses y de los budas. Para ello hay que tomar en cuenta que los dioses son los *kami*, así que esto explicaría una parte importante de la influencia simbólica de Kawabata. Entonces, como ya se presentó, la naturaleza también fue presentada en los relatos de una forma trascendental, no como un simple fondo. Shimamura en *País de nieve* y Kawabata en sus relatos son personajes que admiraban su entorno de una forma contemplativa y pasiva en su instancia de alma utópica mientras creaban su mundo de ensueño, aun en lapsos cortos. Sin importar la actitud de reserva o la actitud *blasée*, los paisajes naturales sorprendían a estos protagonistas al acercarlos a su búsqueda trascendental.

Sin embargo, se mencionaba en uno de los capítulos anteriores que, aunque Kawabata tenía esta visión de lo tradicional y de la naturaleza por su apego al sintoísmo, también había presentado en ciertos momentos una preferencia a lo racional. Esto había sucedido cuando su abuelo estaba enfermo. Si bien Kawabata había crecido con un anciano muy creyente y sincretista, hubo un momento en el que el autor no se apegó por completo a la filosofía sintoísta. Como el abuelo estaba enfermo, una de sus vecinas había consultado, con una médium del dios Inari, qué se podía hacer al respecto. Esta le dijo que dentro del anciano había una criatura que se comía la comida y, por esta razón, es que estaba constipado. A Kawabata le costaba creer esto, pero al mismo tiempo se sentía intrigado y era algo que no se podía sacar de la cabeza. Sin embargo, en los comentarios agregados por el autor, él mismo critica esta acción de su yo del pasado, porque había confiado más en una médium que en un médico. De esta forma, en relato de «Diario de mi decimosexto año», se puede apreciar esta dicotomía y debate interno del autor entre lo racional y lo tradicional, lo que demuestra que, a pesar de su apego y su visión trascendental del mundo, había en él, por la instancia del sujeto cultural, una influencia de la modernidad.

d. Los recuerdos

Anteriormente se mencionó que, a diferencia de Shimamura, Kawabata no tiene encuentros con espejos o con imágenes reflexivas, pero una de las cosas que más reitera a lo largo de sus relatos son los recuerdos. Sus memorias olvidadas le causan preguntas sobre su vida, su identidad y aquello que lo rodea. Esto se relaciona con una búsqueda de la totalidad porque Kawabata busca una unidad dentro de su propia vida y una integración de sus propios recuerdos. Es como lo que mencionaba Lukács (1916) sobre la manera en que este instante del recuerdo podía poner en retrospectiva a la vida del personaje para que este entendiera las dicotomías de su vida, es decir, para que se unieran en un solo entendimiento (p. 126). Esto es algo que se puede apreciar en el autor construido como personaje.

En este caso, para tener una mejor recopilación de la importancia que le da Kawabata a los recuerdos y a las memorias, se tomarán los relatos en un orden cronológico. La primera mención de la importancia de un recuerdo que hace el autor es en el relato «La bailarina de Izu». La joven bailarina, Kaoru, tenía una peineta que usaba para su cabello, pero también para desenredar el pelo del perro que viajaba con ellos. Ante esa situación, una de las señoras del grupo de artistas la comentó que no usara su peineta para eso. Kawabata entonces narra al lector: «Desde nuestra estancia en Yugano, había tenido esperanzas de que me dieran como recuerdo la peineta que llevaba en la parte delantera del cabello, así que tampoco quería que la utilizara con el perro» (Kawabata, 2018, p. 49). Este fragmento permite observar que para el autor los objetos podían tener una función de evocar recuerdos.

En los siguientes relatos, «Aceite», «Experto en funerales» y «Diario de mi decimosexto año», el autor vuelve a hablar sobre los recuerdos, pero de una forma más reflexiva y profunda. Aunque el diario lo escribió primero, las partes en donde toca el tema

de las memorias son consideraciones que él agregó años más tarde, las primeras en 1927 y las segundas cuando tenía cincuenta años. Por lo tanto, se analizará primero el relato de «Aceite» en donde trata el tema del recuerdo y lo onírico. Desde el inicio, Kawabata narra cómo el recuerdo de sus padres estaba perdido, pero eso ya se habló con anterioridad, así que se pasará a lo siguiente. El autor cuenta que, en un día de Año Nuevo, caminó por un puente que le parecía muy familiar, y, como estaba con una prima, le comentó al respecto. Su prima le respondió que era probable que hubiera atravesado ese puente de pequeño junto a sus padres. Después le contó sobre cómo en el funeral de su papá, Kawabata, al ser un niño, había querido impedir que clavaran el ataúd. Sin embargo, él no recordaba nada.

Más adelante se junta con una tía que le cuenta más detalles sobre el comportamiento que el autor había tenido en el funeral de su padre: había llorado al escuchar el sonido de las campanas, había roto las velas y había derramado el aceite de la vasija del altar budista en el jardín. De nuevo, el autor explica que no recordaba nada. Sin embargo, aprecia esas historias que le puedan dar la sensación de un recuerdo. Así lo explica en el siguiente fragmento:

Sólo puedo recordar los dos hechos -la muerte de mi madre y la de mi padre- como un solo incidente o como la repetición del mismo suceso. Incluso mi tía se ha olvidado de los detalles. Aquello que creo que son recuerdos son seguramente ensoñaciones. Aun así, mi propio sentimentalismo suspira por ellos como si fueran verdad, con todo lo retorcida que ésta pueda ser. He olvidado que son historias que he escuchado contar a otra persona y siento una intimidad con ellas, como si fueran mis propios y exactos recuerdos. (Kawabata, 2018, pp. 110-111)

Con esta historia transformada en recuerdo, el autor entiende a qué se debía su desagrado y sensibilidad ante el olor del aceite, así como también un sueño que había tenido

repetidas veces con lámparas de aceite en donde un maestro de esgrima lo retaba a partirlas por la mitad. De alguna manera, la historia de su tía lo había vuelto consciente de esa parte de su identidad, o de su comportamiento, como la base del psicoanálisis, cuando por medio de lo inconsciente se puede comprender el comportamiento consciente del individuo (Real Academia Española, s.f., definición 2) Esto da como resultado que el autor se conozca más a sí mismo:

[...] me di cuenta de que el dolor de haber perdido a mis padres de niño estaba latente en mi interior [...] sentí que todos los acontecimientos inconexos que había almacenado en mi memoria convergían en un solo punto, saludándose los unos a los otros y con un pasado común. (Kawabata, 2018, p. 114)

Sin embargo, a pesar de esta pequeña epifanía, el autor acepta que, si bien la muerte de sus padres lo habían herido, esa herida solo la podría comprender en su totalidad hasta su vejez cuando recordara su vida, y agrega el autor: «[...] hasta entonces simplemente me apenaré según una convención emocional [...]» (Kawabata, 2018, p. 115).

El siguiente recuerdo que el autor confiesa haber perdido en el relato «Experto en funerales» es el de su hermana. La imagen que el autor tiene de ella es literalmente una imagen fragmentada, ya que solo recuerda verla de espaldas cuando un hombre la cargaba. Para entenderlo mejor, es necesario presentar la siguiente cita:

Aun cuando cierro los ojos e intento pegarle una cabeza y unos miembros a esa imagen, sólo aparecen en mi mente la lluvia y la arcilla roja del sendero. Me irrita que la visión interna no se corresponda con los sucesos reales. El hombre que la transportaba tampoco se materializa. De modo que ese suave ente blanco que flota en el aire es el único recuerdo que guardo de mi hermana. (Kawabata, 2018, p. 126)

Entonces, con estos fragmentos ya se puede analizar la manera en que Kawabata veía los recuerdos y lo que estos significaban para él. Con la historia de su tía, el autor denota una necesidad por recuerdos perdidos, pero esto tiene una explicación más allá del sentimentalismo por sus padres, y es la necesidad del *Yo moi*, es decir, aquel que necesita integración para aliviar el caos. Como se explicó en el capítulo del estadio del espejo, el *moi* es aquel que une las marcas de discontinuidad que pudiera haber en el sujeto (Tappan, 2020). En este caso, este sujeto es Kawabata, quien se encuentra, por medio del campo de lo imaginario, en la constante necesidad de unir aquellos fragmentos de sus recuerdos y su vida presente para darles un sentido. Es una manera de obtener una totalidad desde su interior, en el que tanto él como su entorno y su vida converjan en un solo punto, como cuando fue capaz de conectar su desagrado por el aceite con la muerte de su padre.

Otra cosa que se puede apreciar es la importancia de lo sensorial y de la imagen en este campo de lo imaginario en el que el *moi* intenta llevar a cabo su integración. Con el aceite, el olor jugaba un papel importante, porque era un fragmento que necesitaba integración en los recuerdos de Kawabata. Asimismo, la imagen fragmentada de su hermana es similar al cuerpo fragmentado del bebé que no ha sido capaz de reconocerse a sí mismo. Es la necesidad de una imagen que encaje con la totalidad que el autor necesitaba. El cuerpo de su hermana, sin embargo, carecía del *Gestalt* del que hablaba Lacan (1949, p. 100). Así que este solo era una extraña suma de las partes del recuerdo, en donde la lluvia y la arcilla a penas hacían su aparición como una necesidad sensorial del recuerdo.

De la misma forma, en el mismo relato, el autor cuenta que cuando su abuelo aún estaba con vida, a veces se veía en la necesidad de dibujarle caracteres chinos en la mano, ya que este estaba ciego y Kawabata, por ser muy joven, no sabía leerlos. Sin embargo, esto le provocó al autor que, cada vez que recordara el suceso, la palma de su mano

izquierda se volviera fría, como si sostuviera la mano de su abuelo. De nuevo, la importancia de lo sensorial juega su papel en este campo de lo imaginario con tal de que las marcas de discontinuidad obtengan su integración, pero esta vez ya no se trata solo de la vista o del olfato, como los recuerdos anteriores, sino que también del tacto.

Por último, en las consideraciones finales de «Diario de mi decimosexto año», Kawabata se cuestiona este tipo de hechos sobre el olvido y el desvanecimiento de las memorias. Para el autor era extraño que, cuando leyó su diario, no recordara esa vida cotidiana que había descrito, y esto le parece una incógnita de la vida y el tiempo. Dice Kawabata: «No puedo imaginar que algo simplemente se haya «desvanecido» o «perdido» en el pasado tan sólo porque no lo recuerdo» (Kawabata, 2018, p. 105). Esta anotación la hizo cuando tenía cincuenta años, pero, en 1927, también había explicado lo mismo y sobre cómo la manera en que recordaba a su abuelo era diferente, puesto que parecía que el tiempo había purificado su imagen. Esto se relaciona con el alma utópica del autor porque él mismo había filtrado, aunque de forma inconsciente, la imagen que tenía de su abuelo, además, en la segunda parte de las consideraciones finales, afirma que a veces el olvido podía ser una bendición. Sin embargo, en los relatos narrados con anterioridad, el autor no opinaba lo mismo sobre sus recuerdos desvanecidos, porque estos le aportaban a esa búsqueda por la totalidad y a una comprensión de sí mismo con su entorno. Por otra parte, el recuerdo de su abuelo enfermo y sufriendo en condiciones desagradables, además de su irritabilidad, no aportaba a ese pequeño mundo de ensueño. En otras palabras, las muertes de sus padres y de su hermana no habían representado un verdadero sufrimiento, pero sí parte de su identidad como huérfano (el mismo autor lo dice). En cambio, la enfermedad y muerte de su abuelo representaron para él una desolación. Por ello, en su instancia de alma

utópica, el autor tomó solo los hechos necesarios para su esencia y la de su deseada totalidad.

Aunque hay muchas otras menciones de los recuerdos y de cómo estos se manifestaban en distintas formas en el autor, solo se tomaron los que más ejemplifican la importancia que Kawabata le daba a las memorias. Aunque no hubo una presencia reiterada de espejos, como ya se mencionó, se puede apreciar con el análisis anterior que el autor en los recuerdos tenía un sentimiento y una búsqueda similar a la que Shimamura experimentaba en los espejos, sobre todo porque en ambos casos domina el campo de lo imaginario y el encuentro del otro ideal por medio de la alteridad, como Kawabata con los recuerdos ajenos o distantes. Sin embargo, detrás del autor hay otro plano más del que ya se ha hablado y es el sujeto cultural y el budismo zen que son en realidad el verdadero motivo del autor por toda esta búsqueda que realiza en sus propios relatos, en sus novelas y en su realidad.

3. *Budismo zen y shinkankakuha: el epítome del alma utópica*

El budismo zen no se presenta en sí como un campo dentro del cual Kawabata buscaba la totalidad, porque este era más bien el medio de su exploración, la verdadera esencia de su búsqueda como personaje en sus relatos y como ser humano en su vida. Anteriormente, en el análisis de *País de nieve*, se habló sobre cómo la forma de la novela en general, la forma en que había más descripciones y pensamientos que acciones denotaban la filosofía zen. En el caso de los relatos autobiográficos sucede lo mismo. Aunque en el relato de «La bailarina de Izu» Kawabata es un personaje más activo, sigue siendo contemplativo en su esencia. En los otros relatos, en cambio, es mera contemplación de su entorno, de sus pensamientos, de las personas que lo rodean, etc. En este sentido, el

alma utópica de Kawabata se corresponde con la filosofía del budismo zen, y, por ello, la manera en que el autor se desenvuelve como personaje tiene este trasfondo cultural.

Ya se comentó que el autor había recibido una fuerte influencia sincretista sobre las religiones budistas y sintoísta por parte de su abuelo. A lo largo del relato de su diario, el autor plasma cómo el abuelo se avocaba a los dioses y a los budas en sus momentos de debilidad y sufrimiento. Además, en medio de sus penas repetía, como si clamara, «Hail Amida Buda», una figura importante del budismo japonés. Otro aspecto del que el abuelo habla es el de la filosofía de la negación. Como se habló en el capítulo sobre el sintoísmo, el budismo cuenta con la idea de lo trascendental, así que, esto también evidencia por qué el autor tenía esta necesidad trascendental en su vida cotidiana. Sin embargo, ahí no acaba la influencia, puesto que el mismo autor cuenta que sus antepasados eran dueños de un templo budista del cual su abuelo estaba a cargo. Incluso, en una anécdota, habla de que este le dio el lugar a un hombre religioso y debieron sacar las imágenes del templo. Curiosamente, después de este suceso, se generó una epidemia en el pueblo en donde vivían y muchos creyeron que era una maldición por irrespetar a las imágenes budistas. Sin embargo, el abuelo fue de mucha ayuda para curar a las personas, incluso sin ser doctor. Al final, dentro de la familia, la dedicación del abuelo al budismo rindió fruto, ya que en el funeral aseguraron que se había convertido en un buda.

De esta forma, Kawabata creció en un ambiente muy relacionado al budismo que, además de la cultura general, le dio las bases para sus posteriores creencias. Kawabata en su discurso del Premio Nobel de Literatura dio a conocer su filosofía zen y cómo esta formaba parte esencial de su vida y de su obra. El siguiente fragmento permite entender en esencia la mentalidad de Kawabata (1968) y el budismo zen:

El discípulo Zen permanece durante horas sentado, inmóvil y silencioso, con los ojos cerrados. Pronto llega a un estado de impasibilidad, sin nada en qué pensar, sin nada que evocar. Va borrando su yo, hasta alcanzar la nada. Ésta no es la nada ni el vacío, según el concepto occidental. Por el contrario, es un cosmos espiritual donde todo se intercomunica, trascendiendo fronteras, sin límites espaciales ni temporales. (p. 9)

Como se puede apreciar, es justamente la explicación del gráfico presentado en el análisis de *País de nieve*. La totalidad es alcanzar esa interconexión de lo infinito en un mismo punto que Kawabata define como cosmos espiritual. Por esta razón, Shimamura y Kawabata como personajes muestran esta actitud contemplativa, pasiva y silenciosa que les permitiría alcanzar ese vacío tan deseado. Aunque, como ya se analizó, Shimamura lo hace porque es una creación del autor, mientras que Kawabata busca esa totalidad porque es el resultado de una subjetividad ilusoria dada por el sujeto cultural. Ahora, la forma que el autor le da a sus relatos y a sus novelas también corresponde al movimiento del que era parte: *shinkankakuha*.

En el capítulo de la vida del autor se había explicado que este se había vuelto parte de esta corriente literaria que se oponía al naturalismo, o movimiento del proletariado, cuyo deseo era plasmar la realidad sin tapujos en la literatura. Explica Martoccia (2018) que también se le conocía como «nueva sensibilidad» (p. 12). El objetivo de este movimiento, además de oponerse al naturalismo, era exaltar la belleza de japon por medio de imágenes e incluso yuxtaposiciones entre modernidad y tradición, algo que se pudo observar en la primera novela del autor y en sus relatos autobiográficos. Asimismo, Rascón (2017) explicaba que esta corriente hacía referencia al uso de los cinco sentidos en la literatura. Entonces, el objetivo también era crear experiencias sensoriales dentro de los relatos o

novelas. Esto se ha analizado en los capítulos anteriores, y se ha podido ver con los ejemplos y las citas que así era la manera en que escribía Kawabata, ya que llenaba cada contemplación de una sensación casi surreal. Los olores, sonidos, paisajes y texturas eran parte esencial de las experiencias que vivían tanto él, en sus relatos, como Shimamura. Sin embargo, el autor llevó esta neosensibilidad más allá de la literatura y la plasmó incluso en su realidad, según lo que se pudo observar en las historias que narra sobre sí mismo. Es entonces una metanarrativa en donde el *shinkankakuha* se aplica para el autor, no solo en las obras, sino que en su vida.

Esta corriente encaja con la filosofía del budismo zen que consiste en meditar para sentir y alcanzar el vacío trascendental y metafísico. Asimismo, cuando Kawabata dio su discurso, incluyó poemas de otros autores en los que siempre se resaltaba la belleza de Japón por medio de este mismo tipo de descripción detallada y sensorial. El autor alababa estos poemas y admiraba a quienes, incluso en medio de la vulgaridad de su época, se habían mantenido enfocados en el pasado: «[...] se liberó de la moderna vulgaridad de su época y permaneció inmerso en la elegancia de los siglos anteriores» (Kawabata, 1968, p. 7). El autor mostraba en sus obras su apego a lo tradicional, su admiración por lo clásico y su amor por la belleza de Japón, pero no el moderno y fragmentado, sino el antiguo que su alma utópica anhelaba. Es como si la propia vida del autor fuera una novela romántica que extrañaba la ausencia de algo que ni siquiera había experimentado, simplemente por los libros que le dejaban ver ese pasado tan perfecto, al menos desde su perspectiva.

Su filosofía zen y su corriente de pensamiento eran un medio para que Kawabata alcanzara la totalidad o el *satori*, pero este seguía basándose en lo sensorial, o sea, en el campo de lo imaginario, según Lacan (Tappan, 2021). El propio movimiento del *shinkankakuha* es el énfasis de lo sensorial en donde las yuxtaposiciones pasan a ser parte

de un mismo paisaje y de una misma historia. Es decir, permite la homogeneidad de lo opuesto, como la homogeneidad que Lukács (1916) anhelaba de la épica griega (p. 25). Sin embargo, a pesar de este intento neosensacionalista, no existió una totalidad ni en la vida de los personajes ni en la propia vida del autor. Por otra parte, sí se podría considerar una resistencia por parte Kawabata en una modernidad que deseaba absorberlo y controlarlo todo.

Los mundos de ensueño que formaba Kawabata eran mundos surrealistas donde los cinco sentidos estaban a flor de piel. Hay que recordar lo que Marcuse decía a cerca de este tipo de corriente. El arte debía funcionar como una forma de ver aquello ausente en la modernidad, pero el proletariado, que en realidad era un movimiento impulsado por la modernidad avanzada, al menos según Marcuse (1964), deseaba terminar con la alta cultura, o sea, con lo clásico o lo canónico (p. 86). Así, el campo de la sublimación, en donde se pudiera disfrutar del placer y de la catarsis, cada vez se veía más disminuido. De esta manera, Kawabata optó por formar parte de un movimiento que se opusiera a esta unidimensionalidad y al mismo tiempo cumpliera con sus propios anhelos utópicos. El *shinkankakuha* era la combinación perfecta entre una realidad surreal y un mundo tradicional que no se podía rendir ante la simple racionalidad de su época, o incluso vulgaridad. En su obra *País de nieve* hace una pequeña mención de esto, una pequeña crítica por medio de Shimamura hacia quienes habían abandonado el camino de lo tradicional:

[...] no debió tardar -se comprende fácilmente- en advertir con cierta amargura la decadencia de una tradición envejecida por los años. No por ello, no obstante, se resignó a aceptar las tentativas de los seudorrenovadores, cuyas iniciativas tenían su raíz en la pura y simple complacencia. (Kawabata, 2021, p. 36)

Es así como Kawabata crea, en todos estos movimientos y formas, una subjetividad ilusoria que le daba un sentido de integración y de trascendencia. Pero diría Lukács que era justo eso, una ilusión; Cros pensaría que esa resistencia a la unidimensionalidad tampoco brindaba un escape, ya que, después de todo, seguía siendo parte de su cultura; y Lacan afirmaría que tan solo se trataba una imagen idealista cuyo fundamento era la alteridad, pero no lo real. Todo esto llevaría a Kawabata a perder definitivamente la esperanza de su totalidad con la última tragedia de su vida.

4. *La última tragedia de su vida*

Kawabata siempre estuvo rodeado de tragedias y pérdidas a lo largo de su vida, y la última que sufrió fue la suya. En este espacio es necesario recapitular un fragmento de lo que Kawabata (1968) había comentado sobre el suicidio en su discurso:

«Por más alejado del mundo que uno pueda estar, el suicidio no es una forma de iluminación. Por muy admirable que sea, el suicida está lejos del reino de la santidad». No admiro ni simpatizo con el suicidio de Ryûnosuke Akutagawa, ni con el de mi otro amigo, el pintor vanguardista Osamu Dazai (1909-1948). (p. 8)

En este fragmento, Kawabata hablaba sobre varios monjes y poetas que habían cometido suicidio, pero él no concordaba con sus acciones. Cometer este acto, entonces, no sería una forma de alcanzar la iluminación, o sea, la totalidad. Al contrario, era una acción que alejaba aun más al ser humano de encontrar ese espacio en el cosmos espiritual. Sin embargo, Kawabata, solo cuatro años después, posiblemente cayó en lo que él mismo había condenado. Su vida había estado llena de pérdidas, y su descenso de salud y la pérdida de su discípulo Mishima fueron las gotas que colmaron el vaso de su vida con complejo de huérfano y sufrimiento. Su vejez no lo llevó a comprender el universo, como lo deseaba,

sino a la resignación. Es entonces en esta etapa de su vida, aunque fuera del texto, en donde Kawabata cae por última vez en la instancia de la resignación que lo lleva al colapso de sus ideales. En otras palabras, su idealismo utópico sobre la filosofía zen como forma de alcanzar el vacío murió en el momento en que el autor tomó la decisión de suicidarse. Cabe resaltar que el suicidio de Kawabata no se puede confirmar por completo por la manera en que murió, pero, de ser así, el Kawabata de 1927 estaría confundido por la meta que se había planteado en aquel entonces: «Más y más se agita en mí el deseo de tener una salud normal, una vida prolongada, de desarrollar el espíritu y de consumir el trabajo de mi vida» (Kawabata, 2018, p. 118).

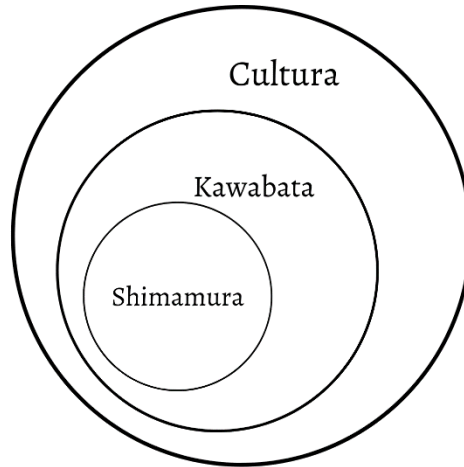
De nuevo, la tragedia se vuelve un ente que arrebató el idealismo, así como pasó con Shimamura en *País de nieve*. Sin embargo, visto desde una perspectiva aún más amplia, quizá Kawabata nunca hubiera conseguido la totalidad. Como ya se mencionó, el autor siempre se quedó en el campo de lo imaginario al intentar integrar su mundo fragmentado, su interioridad y su cosmos por medio de una imagen idealista que formaba parte de esa dialéctica de la alteridad, como en los recuerdos, el arte, las relaciones y la naturaleza. Sin embargo, además de esto, lo que estuvo detrás de esa ilusión fue lo simbólico, esa inserción mental del sujeto cultural (Cros, 2003, p. 24). El budismo zen y el sintoísmo siempre fueron parte de la misma cultura moderna que el autor intentaba evadir. En realidad, tampoco se trataba solo de la cultura moderna, sino de la cultura acumulada con el tiempo que se quedaba en ese sujeto colectivo y, de forma consciente, el sujeto individual representaba en un mayor grado ciertos aspectos, pero siempre era parte de la totalidad de la cultura (Cros, 2003, p. 18).

Por lo tanto, el discurso ideológico que Kawabata formó alrededor de toda su filosofía no era más que una subjetividad ilusoria, como explicaba Cros (2003, p. 17),

incluso la misma construcción de Shimamura y su mundo de ensueño eran creación de esa libertad imaginaria. Es una especie de caja china en la que cada uno estaba dentro del otro ámbito sin saberlo. Para explicarlo mejor se presentará el siguiente gráfico:

Figura 3

El trasfondo inconsciente de la subjetividad ilusoria



Nota. La ilustración demuestra cómo Shimamura estaba dentro de la creación “subjetiva” de Kawabata, pero al mismo tiempo, este estaba dentro de su cultura sin escape.

Fuente: elaboración propia

La forma en que Kawabata acabó con su vida contradecía sus ideales, pero no su cultura. Como se contó en un principio, en la historia de Japón, el suicidio era visto en ciertos casos como una forma de preservar el honor y la dignidad, por lo que estaba normalizado dentro de la cultura japonesa, incluso el mismo amigo de Kawabata se suicidó por medio del seppuku. Por otra parte, la religión sintoísta no hablaba sobre algún código de comportamiento que prohibiera o viera de mala manera el suicidio. Al final, Kawabata no cumplió con el idealismo de su alma utópica o de su filosofía zen, pero tampoco hizo algo que estuviera por fuera de su cultura, lo que evidencia que, aun en menor o mayor medida, el sujeto nunca puede huir de las ideologías del sujeto cultural. Entonces, toda la

búsqueda que plantea en su novela *País de nieve* y en sus relatos autobiográficos colapsa en ese instante, perdiendo para siempre la totalidad.

A esto Lukács (1916) lo llamaría las consecuencias de un mundo fragmentado, ya que, desde su perspectiva, Kawabata habría hecho una búsqueda sin sentido en un mundo donde la totalidad ya estaba perdida (p. 27). Lo único que denotan las obras analizadas de Kawabata, pero al ser vistas desde el enfoque literario y metaliterario, es el vacío nihilista con el que no deseaba ser asociado, porque la tragedia transgrede al zen. Es así como el verdadero trasfondo de la búsqueda de Kawabata era su cultura y su sociedad que habían inculcado en él esta imagen ideal de la totalidad. Es aquí cuando el autor, en la teoría del estadio del espejo, pasa de ser el Otro (como el sujeto creador en *País de nieve*) para volverse, analógicamente, el bebé, y el verdadero gran Otro se revela como el sujeto cultural. Como Lacan (1949, p. 103) decía, este espejo no solo podía ser físico, sino que mental y, en este caso, como decía también Cros (2003, p. 24), lo simbólico permitía la inserción del sujeto cultural en el inconsciente del sujeto. De esta forma, el espejo mental de Kawabata había sido el discurso del otro en donde podía ver una imagen ideal, una imagen completa, una imagen desprovista de la fragmentación de sí mismo y de su entorno en el budismo zen. Pero como con Shimamura, esta era solo un reino imaginario, y lo real, lo que el *satori* prometía, nunca lo pudo alcanzar. Al final, se podría decir que Kawabata sí fue parte de una totalidad, pero más parecida a la que definía Hegel, una terrenal en donde todo se vuelve parte de la historia o de la cultura (Chaverri, 2014, p. 42).

VII. Conclusiones

Según lo investigado y analizado se podría afirmar que la época de la modernidad y de la modernidad avanzada fue vista por muchos teóricos y por Kawabata como un período, hasta cierto punto, represivo por su constante requerimiento de uniformidad en donde las necesidades y deseos individuales perdieron su valor. Era un momento de la historia en el que el hombre corría el riesgo de perderse a sí mismo, por lo tanto, necesitaba mecanismos de defensa para mantener su subjetividad, ya fuera por medio de actitudes de reserva o alejándose del centro de todo aquel caos. Incluso, en Lukács, se podía observar este tono nostálgico y hasta casi existencial con el que el crítico expresaba su disconformidad con la falta de sentido en ese nuevo período de la humanidad.

Por su parte, esto explica por qué Yasunari Kawabata se resistía a esa modernidad en la que se encontraba por medio de su arte, o sea, su subjetividad. Como ya se había mencionado, quizá la vida del autor fue incluso más caótica que la de los europeos, puesto que Japón experimentó cambios extremos y crisis en un lapso mucho más corto. De esta manera, el autor plasmó en sus libros un pensamiento muy opuesto a lo que vivía. Por ejemplo, la corriente del *shinkankakuha* fue una clara muestra de esa resistencia ante un mundo que se volvía cada vez más convencional y superficial. Asimismo, el apego que el autor tenía a la nación nipona de siglos atrás era un reclamo a su mundo actual, porque, como se mencionó, no solo en sus historias, sino que también en su vida, Kawabata tenía un anhelo romántico por el pasado.

Cabe resaltar que el escritor tampoco se mostraba muy complacido con la apertura al mundo y esto es notable en las diversas críticas o distinciones que realizaba hacia lo extranjero, o la manera en que llamaba “vulgar” a las tradiciones japonesas que caían en la modernidad. Sin lugar a duda, Kawabata tenía una inclinación a la mentalidad aislacionista

que había reinado en el Japón Feudal por tanto tiempo. En este sentido, se puede entender que tanto la Península de Izu en «La bailarina de Izu» como el País de Nieve en *País de nieve* simbolizaban ese mundo deseado alejado del ajetreo de la ciudad moderna. Asimismo, como ya se explicó, significaba la recuperación del sentido de pertenencia en un lugar pequeño y redondo que se apegaba más al Japón Antiguo por el que el autor presentaba tanta nostalgia.

Kawabata y Shimamura siempre están en busca de su idealismo en cada ámbito que exploran, pues, como decía Lukács (1916), son personajes buscadores característicos de una sociedad fragmentada (p. 56). Y es que estos, tanto el personaje de la realidad como el ficticio, definen en gran medida varios de los futuros protagonistas del autor: Kikuji de *Mil grullas*, Oki de *Lo bello y lo triste*, Shingo de *El rumor de la montaña*, Eguchi de *La casa de las bellas durmientes*, etc. Todos hombres que siempre están en busca de una integración entre su entorno y su interioridad. Asimismo, se enfrentan a la necesidad de alejarse del mundo convencional para reencontrarse con sus recuerdos, con lo bello, con lo trascendental, con lo ideal y con una totalidad.

Por ejemplo, Eguchi va a una extraña casa en donde puede pasar la noche al lado de jóvenes mujeres narcotizadas desnudas. Esto lo lleva a un recorrido por el pasado en donde intenta, por medio del instante del recuerdo y lo sensorial, crear una conexión con su presente. Oki, por su parte, es un hombre que vuelve a reencontrarse con su amor de hace veinte años y, en ese proceso, también pasa a recordar vívidamente su romance con ella. Cabe resaltar que este personaje era un escritor que había creado una novela con base a su historia amorosa y a la joven de la que se había enamorado: Otoko. Esto, confiesa Oki, lo llevaba a confundirse entre la Otoko ficticia e idealizada y la Otoko real, por lo que se preguntaba, ¿quién era la real? De nuevo, se observa esta necesidad de la idealización detrás

de las relaciones, así como la importancia del arte. Esto solo fueron algunos ejemplos, pero en general, sus personajes también presentan esa soledad dada por la modernidad y la vida fragmentada.

Entonces, como se puede observar, varias de sus novelas tenían este carácter contemplativo, detallista, utópico y sensorial que lo caracterizaba como parte del movimiento del *shinkankakuha* y como discípulo del budismo zen, ya que, después de todo, este era el verdadero motivo de su búsqueda por una totalidad. Sin embargo, así como en *País de nieve* y como en la propia vida del autor, varias de sus historias terminaban de una forma repentina debido a una tragedia. Es decir, tenían ese mismo suceso que transgredía la esperanza de una totalidad idealizada y arrebatava el mundo de ensueño, o la ilusión, sin previo aviso. Quizá las obras del autor, de alguna manera, predijeron el trágico final que él mismo tendría en un mundo en el que su totalidad deseada no era posible y su subjetividad era solo un espejismo, como los espejos en el País de Nieve.

Kawabata, en realidad, como todos, tenía una instancia de sujeto cultural que le daba esa falsa subjetividad, de la que también hablaba Lukács, que era la que plasmaba por medio de sus obras. Por lo tanto, el verdadero trasfondo de la búsqueda por la totalidad perdida de Shimamura en *País de Nieve* era la búsqueda de Kawabata por esa totalidad trascendental y metafísica que la parte simbólica de su cultura le había dado, y le había hecho ver como una subjetividad disruptiva. De esta manera, así como Kawabata, varios de sus personajes buscaban esa integración entre las marcas de discontinuidad de su vida, y siempre solían ser recurrentes los temas de las relaciones complicadas, la naturaleza, los recuerdos, el arte, las tradiciones, etc., ya que eran los mismos caminos que el autor usaba para buscar ese vacío zen. Sin embargo, después de todo, quizá Lukács tenía razón y la totalidad estaba perdida para siempre, así que, Yasunari Kawabata, habría hecho un

esfuerzo inútil por alcanzar algún tipo de totalidad, cuando solo se estaba guiando por su propio campo imaginario sin darse cuenta de que no alcanzaría el *satori* inefable que tanto deseaba.

VIII. Recomendaciones

Se recomienda:

- A quienes desean leer a Yasunari Kawabata, contextualizarse respecto a las tradiciones japonesas que el autor incluye en sus obras para tener una mejor comprensión de las historias, ya que, de lo contrario, podría ser confuso. Asimismo, de esta forma se pueden apreciar con mayor profundidad las temáticas del autor.
- A futuros investigadores, nunca ahondar en las obras de Kawabata desde una perspectiva únicamente occidental, ya que se estarían dejando de lado esencialidades de su obra, como, por ejemplo, el budismo zen, el sintoísmo y el contexto histórico. Asimismo, es importante considerar sobre temáticas como las relaciones, el sexo y el erotismo que en la cultura japonesa se tiene una perspectiva muy distinta de la occidental sobre estas, por la misma distancia religiosa y de pensamiento.
- A futuros estudiantes que realicen trabajos de graduación, no romper la hermenéutica en cuanto al análisis de la obra y a las teorías elegidas para que estas tengan un verdadero sentido complementario y no exista un desfase por el contexto.
- Seguir con las investigaciones de las obras de Yasunari Kawabata, ya que, a pesar de ser un ganador del Premio Nobel de Literatura, no hay tantas investigaciones sobre el autor y sus novelas. Aún hay muchos temas que se podrían tratar para futuras investigaciones, como lo onírico, profundizar

más en el psicoanálisis o tomar en cuenta elementos de obras clásicas japonesas que Kawabata incluyera en sus narrativas, por mencionar algunos.

IX. Referencias

- Aguirre, J. (2019, 4 de mayo). *Tesis - Antítesis – Síntesis* [Video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=fsr6bQn4YQA>
- Alzu, A. N. (2020). Consideraciones para una actualización del concepto de totalidad social en base a la obra de Georg Lukács. *Estudios de Filosofía*, (62), 75-96.
<https://doi.org/10.17533/udea.ef.n62a05>
- Araguás, M. (2007). El Japón Taisho (1912-1926) y el japonismo en la revista *L'Illustrazione Italiana*. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, (22), 811-324.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2664859>
- Arias, P. (2012). Mario Magallón Anaya, Modernidad alternativa, viejos retos y nuevos problemas. *Revista de estudios latinoamericanos*, (55), 280-283. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-85742012000200011&lng=es&tlng=es
- Arteta, C. (2017). La dialéctica del amo y el esclavo. *Amauta*, 15(30), 127-134.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6153967>
- Atushi, K. (2019). *La Restauración Meiji y el establecimiento del Estado moderno*. Nippon.com. <https://www.nippon.com/es/views/b06902/>
- Atushi, K. (2020). *Tokugawa Ieyasu: de las turbulencias de Sengoku a la estabilidad del periodo Edo*. Nippon.com. https://www.nippon.com/es/japan-topics/b06907/?cx_recs_click=true

- Atushi, K. (2020). *Toyotomi Hideyoshi, el gran unificador: sus reformas estructurales para la estabilización*. Nippon.com. https://www.nippon.com/es/japan-topics/b06906/?cx_recs_click=true
- Bacigalupo, V. (2015, 15 de septiembre). *Sujeto Cultural I* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=90Y9Fhi39RQ&list=PL0n4W5CL9HtYiLYyGvvOOfLPuiKp_WVsL&index=24
- Bacigalupo, V. (2015, 15 de septiembre). *Sujeto Cultural II* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=iSaJGt_GRps&list=PL0n4W5CL9HtYiLYyGvvOOfLPuiKp_WVsL&index=28
- Bacigalupo, V. (2015, 15 de septiembre). *Sujeto Cultural III* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=JMzpmU0K7ok&list=PL0n4W5CL9HtYiLYyGvvOOfLPuiKp_WVsL&index=30
- Calvo, P. (2016). *Cultura y feminidad en Japón. Una perspectiva de género a través de las obras de Yasunari Kawabata*. (Trabajo final de grado) Universitat Jaume I. Repositori Universitat Jaume I
- Carrasco, S. (2008). *El hinduismo*. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/122817>
- Chaverri, D. (2016). Hegel y la totalidad en el todo. *Revista PRAXIS*, (72), 41-58. <https://doi.org/10.15359/praxis.72.3>
- Constantini, L. (2019). *La noción de fragmentación en Lacan*. XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, Buenos Aires, Argentina. <https://www.academica.org/000-111/371.pdf>

- Cros, E. (2003). El sujeto cultural de Emile Benveniste a Jacques Lacan. *El sujeto cultural sociocrítica y psicoanálisis*. (11-30). Fondo Editorial Universidad EAFIT. <https://es.scribd.com/document/322655733/EL-SUJETO-CULTURAL-EDMOND-CROS-1-pdf>
- Cros, E. (2017). Hacia una teoría sociocrítica del texto. *La palabra*, (31), 29-38. <https://www.redalyc.org/pdf/4515/451555962003.pdf>
- Cros, E. (2010). Sociocrítica e interdisciplinariedad. *Sociocriticism*, 25(1-2), 11-26. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4103072>
- Cubo, O. (2010). Hegel y el fin del arte. *Hybris: revista de filosofía*, 2(1), 6-19. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5270983>
- Daló, R. (1996). *La racionalidad de la Acción de los Estados en la Sociedad Internacional de la Post-Guerra Fría*. (Tesis de maestría). Universidad Nacional de la Plata. Modernidad, posmodernidad y realismo utópico (iri.edu.ar)
- Diccionario filosófico. (2021). Modos de las sociedades políticas primarias: uniarquías y protoestados. <http://www.filosofia.org/filomat/df572.htm>
- Dickson, K. (2007). *La segunda guerra mundial para dummies*. Grupo Editorial Norma.
- Echeverría, A. (2017). *Geishas: mitos y verdades*. La Vanguardia. <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20170929/47313261160/geishas-mitos-y-verdades.html>

- El Universal. (2018). *¿Quién fue Yasunari Kawabata?*.
<https://www.eluniversal.com.mx/cultura/letras/quien-fue-yasunari-kawabata>
- Falero, A. (2000). POLÍTICA Y CULTURA EN LA HISTORIA DE JAPÓN
 Condicionantes culturales en la historia política japonesa. *Revista de estudios políticos*, (109), 303-316.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=27613>
- Fuenmayor, A. (2018). El tratamiento de la figura de la geisha en las producciones cinematográficas norteamericanas. Pando, M., Garrido, P., & Muñoz, A. (Eds.), *El CINCUENTENARIO de los Pactos Internacionales de Derechos Humanos de la ONU : libro homenaje a la profesora Ma. Esther Martínez Quinteiro (1117-1134)*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7538107>
- Galindo, A. (2017). *El seppuku, la despedida del samurái*. National Geographic.
https://historia.nationalgeographic.com.es/a/seppuku-ritual-despedida-samurai_11256
- Garrido, A. (2020, 30 de noviembre). *Toda la Historia de JAPÓN ANTIGUO Y FEUDAL (Documental Historia resumen)* [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=bvelnl4kbUk&list=PL0n4W5CL9HtYiLYyGvvOOfLPuiKp_WVsL&index=4
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel*. (2017). Encyclopaedia Herder.
https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Autor:Hegel,_Georg_Wilhelm_Friedrich

- Guerreo, O. (2005). La gerencia pública en la sociedad post-industrial. *Revista venezolana de gerencia*, 10(31), 463-477.
<https://www.produccioncientificaluz.org/index.php/rvg/article/view/10399/10387>
- Hegel, G. (1807). *Fenomenología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica.
https://es.scribd.com/read/482616309/Fenomenologia-del-espiritu#__search-menu_165872
- Hernández, C. (2012). El haiku en el zen japonés. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*. (74), 73-76.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5573016>
- Hidalgo, C. (2007). La creación del mundo japonés: representaciones mitológicas y literarias en *Kojiki. Espéculo. Revista de estudios literarios*. (37), 1-25.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2383325>
- Hisafumi, I. (2020). *Las geishas, embajadoras del 'shamisen' e impulsoras del 'Nihon buyō'*. Nippon.com. https://www.nippon.com/es/japan-topics/g00992/?cx_recs_click=true
- hokkernod. (2016, 21 de noviembre). *Yasunari Kawabata, Yukio Mishima, Sei Ito at Kamakura (Kawabata's home)* [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=C_SoosDTMP0
- Huesca, F. (2020, 11 de junio). *El Joven Lukács: Teoría de la novela. Clase III. Dr. Fernando Huesca* [Video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=FBqyjCx4LIM>

- Huesca, F. (2020, 26 de junio). *El Joven Lukács: Teoría de la novela II. Clase IV. Dr. Fernando Huesca* [Video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=rNwPxaSOxMw>
- Huesca, F. (2020). La forma estética en Hegel: el arte como un vehículo cognitivo. *Tópicos del seminario*, (43), 105-121.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59463123006>
- El sintoísmo*. (2017). Japan Experience. <https://www.japan-experience.es/para-saber/entender-a-japon/el-sintoismo>
- Kawabata, Y. (1968). *El bello Japón y yo*.
http://www.elortiba.org/old/pdf/Kawabata_Yasunari_Dos-ensayos.pdf
- Kawabata, Y. (2021). *El rumor de la montaña*. Editorial Planeta, S. A.
- Kawabata, Y. (2016). *La bailarina de Izu*. Editorial Planeta, S. A.
- Kawabata, Y. (2019). *La casa de las bellas durmientes*. Editorial Planeta, S. A.
- Kawabata, Y. (2019). *Lo bello y lo triste*. Editorial Planeta, S. A.
- Kawabata, Y. (2019). *Mil grullas*. Editorial Planeta, S. A.
- Kawabata, Y. (2021). *País de nieve*. Editorial Planeta, S. A.
- Keiji, S. (2019). *Genji monogatari (1): la obra clásica culmen de la literatura japonesa*. Nippon.com. <https://www.nippon.com/es/japan-topics/g00690/>
- Laborde, A. (2011). Japón: una revisión histórica de su origen para comprender sus retos actuales en el contexto internacional. *En-claves del pensamiento*, (9), 111-130.

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2011000100007

Lacan, J. (1949). *El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica.*

https://arditiesp.files.wordpress.com/2012/10/lacan_estadio_del_espejo.pdf

López, J. (2011). *El periodo Yayoi (300 a.C. – 300 d.C.).* Historia Japonesa.

<https://www.historiajaponesa.com/el-periodo-yayoi-300-a-c-300-d-c/>

López, J. (2014). *Kamikaze, el viento divino que salvó a Japón.* Historia Japonesa.

<https://www.historiajaponesa.com/kamikaze-el-viento-divino-que-salvo-japon/>

López, J. (2013). *Las Guerras Genpei (1180-1185), los samuráis llegan a la historia japonesa.* Historia Japonesa.

<https://www.historiajaponesa.com/las-guerras-genpei-1180-1185-los-samurais-llegan-a-la-historia-japonesa/>

López, J. (2017). *Oda Nobunaga, camino a la unificación de Japón.* Historia Japonesa.

<https://www.historiajaponesa.com/oda-nobunaga-camino-a-la-unificacion-de-japon/>

López, J. (2014). *Toyotomi Hideyoshi, relación con el cristianismo.* Historia Japonesa.

<https://www.historiajaponesa.com/toyotomi-hideyoshi-relacion-con-el-cristianismo/>

López Soria, J. (1976). *Lukács búsqueda de fundamentos y diario inédito.* *Teorema:*

Revista internacional de filosofía, 6(3-4), 485-512.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2046516>

Lukács, G. (2010). *Teoría de la novela: un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Ediciones Godot.
<https://es.scribd.com/doc/221165071/Teoria-de-La-Novela-Lukacs-COMPLETA>

Magnet, J. (2013). Ética, praxis y genericidad el emplazamiento de la filosofía moral en el marxismo. *Oxímora revista internacional de ética y política*, (2), 137-158.
<https://revistes.ub.edu/index.php/oximora/article/view/6383>

Marcuse, H. (1964). *El hombre unidimensional*. Proyectos Editoriales y Audiovisuales CBS, S. A.
https://monoskop.org/images/9/92/Marcuse_Herbert_El_hombre_unidimensional.pdf

Martínez, C. (2020, 7 de mayo). *Historia de Japón | De Hirohito a Naruhito* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ver9OF-8a1Q>

Másmela, C. (1997). Totalidad y temporalidad en Platón. *Thémata Revista de filosofía*, (18), 103-120.
https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/27363/file_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Medhurst, R. (2018). *Empezar a aprender kanji*. Nippon.com.
<https://www.nippon.com/es/views/b05605/>

Medhurst, R. (2020). *Hacia el escenario internacional: la literatura japonesa entre 1951 y 1989*. Nippon.com. https://www.nippon.com/es/japan-topics/b09007/?cx_recs_click=true

- Medhurst, R. (2018). *Hiragana: la primera pieza para construir el japonés escrito*. Nippon.com. https://www.nippon.com/es/views/b05603/?cx_recs_click=true
- Medhurst, R. (2018). *Katakana: el segundo silabario japonés*. Nippon.com. https://www.nippon.com/es/views/b05604/?cx_recs_click=true
- Medici, A. (2020). *La era Meiji, el nacimiento del Japón moderno*. Nippon.com. https://historia.nationalgeographic.com.es/a/era-meiji-nacimiento-japon-moderno_15772
- Méndez, A. (2020, 28 de julio). La obra de Yasunari Kawabata. *El periódico*. <https://elperiodico.com.gt/entretenimiento/libros/2020/07/28/la-obra-de-yasunari-kawabata/>
- Montero, I. (2016). Budismo y cristianismo en Japón a través de los testimonios misionales. Siglos XVI y XVII. *Revista Anhagramas*, (3), 193-229. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6235760>
- Moriche, P. (2018, 2 de mayo). *El Yo, Ello y Superyo en Freud con ejemplos. Explicación Fácil y sencilla* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=pUNL5yIw-ps>
- LA “*ILÍADA*” DATA DEL SIGLO VIII A.C., SEGÚN UN ESTUDIO. (2013). National Geographic. https://historia.nationalgeographic.com.es/a/iliada-data-siglo-viii-ac-segun-estudio_7103
- Nieves, R. (2013). *Yasunari Kawabata (1899 – 1972)*. Conoce Japón. <https://conoce-japon.com/cultura-2/yasunari-kawabata-1899-1972/>

- En Japón el número de creyentes supera al de habitantes.* (2018). Nippon.com.
https://www.nippon.com/es/features/h00226/?cx_recs_click=true
- Geishas.* (2015). Nippon.com. https://www.nippon.com/es/japan-topics/g00992/?cx_recs_click=true
- Nikolova, A. (2017). Sacred places in Buddhism or the place of the sacred Buddhism. *RAPHISA: revista de antropología y filosofía de lo sagrado.* 1(2), 67-70.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7313459>
- Omura, A. (2012). The Birth of Shinkankaku-ha Bungejidai journal and Paul Morand. *Ejcsj*, 12(1). <https://www.japanesestudies.org.uk/ejcsj/vol12/iss1/omura.html>
- Pastoriza, F. (2016). Kawabata: sobre rastros de difuntos. *Periodistas en español.*
<https://periodistas-es.com/kawabata-rastros-difuntos-76539>
- Our History.* (2021). PEN International. <https://pen-international.org/who-we-are/history>
- Perales, M. (2020, 15 de julio). *Conferencia Online "El sintoísmo: la raíz perenne del pensamiento y la religiosidad del Japón"* [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=_IeK4VfLQfM
- Pérez, A. (1975). Georg Lukács y la categoría de totalidad. *Teorema: Revista internacional de filosofía,* 5(1), 67-84.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2045957>
- Pérez, J. y Merino, M. (2014). *Definición de clan.* Definición.de.
<https://definicion.de/clan/>

- Pittamiglio, L. (2019, 22 de junio). *Georg Simmel: El individuo y la sociedad* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=50GAFJ8mXkY>
- Pittamiglio, L. (2021, 16 de marzo). *Georg Simmel: Las grandes urbes y la vida del espíritu (Sociología urbana)* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=FA8A9LhHrIQ&list=PL0n4W5CL9HtYiLYyGvvOOfLPuiKp_WVsL&index=35
- Pittamiglio, L. (2021, 18 de marzo). *Herbert Marcuse: El hombre unidimensional (Alta cultura vs. realidad social)* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=hQ_zoixNb20
- Rascón, C. (2017, 22 de junio). *Cómo leer a... Yasunari Kawabata, por Cristina Rascón* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=3sClZr5ZWgk>
- Real Academia Española. (s.f.). cosificar (definición 2). En *Diccionario de la lengua Española*. <https://dle.rae.es/cosificar?m=form>
- Real Academia Española. (s.f.). Psicoanálisis. En *Diccionario de la lengua Española*. <https://dle.rae.es/psicoan%C3%A1lisis?m=form>
- Real Academia Española. (s.f.). Reificación. En *Diccionario de la lengua Española*. <https://dle.rae.es/reificaci%C3%B3n?m=form>
- Rodríguez, Y. (2013). *Estudio de la situación de la mujer en Japón a partir de la literatura de Yasunari Kawabata*. (Tesis de licenciatura) Universidad Central de Ecuador. Repositorio digital – Universidad Central de Ecuador.

- Romasco, R. (2019, 1 de marzo). *Lacan- El Gran Otro y el semejante. La mirada del otro...* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=dMFZBtMEzsM>
- Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). *Biografía de Jimmu Tenno*. Biografías y vidas. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/j/jimmu.htm>
- Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). *Biografía de Franklin Delano Roosevelt*. Biografías y vida. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/roosevelt.htm>
- Salafranca, F. (2013). Shintoísmo: el camino de los dioses de Japón. *Kokoro: revista para la difusión de la cultura japonesa*. (1), 1-26. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4330085>
- Segovia, S. (2013, 5 de noviembre). *El Budismo Zen* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=N_K7lbMmqyE
- Silva, T. (2007). Reseña de “Teeteto” de Platón. *Onomázein*, (16), 243-248. <https://www.redalyc.org/pdf/1345/134516684012.pdf>
- Simmel, G. (1903). *La metrópolis y la vida mental*. <https://biblat.unam.mx/hevila/BifurcacionesSantiago/2005/no4/9.pdf>
- Tadanori, M. (2015). La cultura de las aguas termales en Japón. Nippon.com. https://www.nippon.com/es/views/b04702/?cx_recs_click=true
- Tappan, J. (2020, 30 de agosto). *Cápsula 17: El estadio del espejo - José Eduardo Tappan* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=t8wjo6SX2i8&list=PL0n4W5CL9HtYiLYyGvvOOflPuiKp_WVsL&index=36

- Tappan, J. (2020, 13 de septiembre). *Cápsula 19: El Sujeto para el psicoanálisis - José Eduardo Tappan* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=S_tkW4hGtv8
- Tappan, J. (9 de junio de 2021). *Cápsula 42: Lo Imaginario, en Lacan | José Eduardo Tappan* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=VRi1IPHTc4U>
- Tappan, J. (16 de junio de 2021). *Cápsula 43: Lo simbólico para Lacan | José Eduardo Tappan* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=afZRSxu_Gdk
- Tavil, M. y Ariza, R. (2016, 10 de julio). *Estadio del Espejo – Lacan* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=qFZcPoRbF04>
- Daimio*. (2021). The free dictionary. <https://es.thefreedictionary.com/daimio>
- History*. (2021). Tokyo Institute of Technology. <https://www.titech.ac.jp/english/about/overview/history.html#:~:text=Tokyo%20Tech%20originated%20as%20the,present%20day%20into%20the%20future.>
- El teatro Kabuki*. (s.f.). UNESCO. <https://ich.unesco.org/es/RL/el-teatro-kabuki-00163>
- El misterioso mundo de las geishas*. (2014). Viajes de Ark. <http://viajesdeark.com/el-misterioso-mundo-de-las-geishas/>
- Villalba, J. (2020, 13 de octubre). *Conferencia online “La cultura Zen y su influencia en las artes tradicionales de Japón”* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=hPRIM82X76o>
- VisualPolitik. (2018, 11 de octubre). *¿Cómo JAPÓN se hizo RICO? – VisualPolitik* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=soZa_O_9JKw

VisualPolitik. (2018, 9 de octubre). *¿Cómo NACIÓ el JAPÓN moderno?* – VisualPolitik

[Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=yGyNqsJqgGg>

Yasuhiro, Y. (2019). *Jōmon: una cultura prehistórica de gran complejidad*. Nippon.com.

<https://www.nippon.com/es/japan-topics/g00766/>