El cuerpo como arma y umbral: Mishima, el Japón de posguerra y la sobrevida tecnológica de la carne

Aldo Poblete Varas

Temblores en el acetato. Una reconfiguración de la narrativa occidental. Fuentes de guerra simbólica. Los enemigos son ahora aliados, y la visión armamentística ha dado paso a una reordenación sensorial: cuerpos dispuestos, preparados y deseosos de ser empaquetados y transportados, máxima velocidad, eficiencia corporativa, cualidades superiores de producción.

Las superficies del guerrero, del cuerpo gladiatorio que se prepara para el acto mortal, se convierten en instrumentos al servicio de seres para quienes la instantaneidad de la experiencia humana sigue siendo un misterio. ¿Qué había en Mishima que no estuviera ya en Hagiwara? La pregunta es equivocada, pero es útil, porque lo que puede reabsorberse de la estética vital, de distintas fuentes de sentido, es la figura del artista-escritor que lo controla todo, que no deja desnuda ni siquiera a su sombra.

En la ciudad japonesa, todo estaba envuelto en materiales conceptuales desconectados, porque lo que se buscaba no era la construcción de un sistema aislado, sino de un sistema entre sistemas, capaz de permitir una intercomunicación de lo sensible: del cuerpo a la beligerancia técnica del Japón Shōwa. Una poética de la asimilación convertida en forma natural, enviada hacia la plenitud intelectual de las formas juveniles. Después de todo, entre los jóvenes, sin la presión insoportable de un orden político saturado hasta el abismo, nada productivo podía emerger.

Ciertamente, la idea de productividad se toma aquí con la mayor apertura posible del lente estético. Esta es la única operación posible cuando la tarea consiste en conectar lo que suele estar desconectado, para contar cierta historia, para dar categoría y régimen a los fantasmas contemporáneos. Ney Matogrosso, desde el cuerpo en el fuego, desde la Atenas más salvaje, la más nouménica, origen epistémico de las formas de guerra cultural, quizás el rostro trascendental inverso de un Mishima maquínico.

Una metáfora abisal de un rizoma radicalmente desterritorializado. Forma de flor, pluma, aroma de un campo estelar, firma astral de los reinos transhumanos. Asumir los pecados de la carne dispuesta al combate, al amor, a la delicadeza total de un arte que solo se manifiesta a través de la sangre. Porque la libertad, como signo que quiere decir fértil, también quiere instalarse como régimen incombustible.

Nada distinto puede emanar de un parque de atracciones de este nivel. Nada puede separarse de la cultura, ni decirse, ni difundirse por los callejones de esta sociedad o de otras, en Europa, América o Asia-Pacífico. Puesto que la historia es lo que se privilegia, lo que se extiende desde Heine hasta la separación de los altares, una literatura japonesa nacida del trauma histórico podía emerger de portaaviones, islas soleadas, bajo el fuego, o más bien, bajo las ideas de todas esas cosas, todas esas cosas experimentadas desde el interior de lo sublime.

Formación marcial, orden en las habitaciones y en la vestimenta, una educación de élite, o más precisamente, aristocrática. Nada que decir, todo que pensar. El silencio desnudo nunca fue más incansable. Nunca pudo arder con más fuerza que en las calles de un Tokio metafísico que hubo que traer al mundo, y que fue traído al mundo a través del horror de la guerra total.

Estar en paz con tu tiempo a veces equivale, o en otras palabras, se lleva a cabo mediante la ruptura de tu tiempo. Anne Imhof, en el impenetrable susurro magnético de una Europa descentrada, reclama desde la Alemania más orgánica el derecho a establecer conexiones reales contra una reducción significativa de lo que podríamos llamar el cierre especulativo continental. Más allá de la experiencia institucionalizada de la que operadores como Imhof, Kwade o Lek son la representación más sublime, lo que está fuera de duda es que el marco continental está siendo sometido a una vivisección filosófica que no ha dejado de horrorizar a las élites intelectuales europeas contemporáneas.

El animal también puede estar enfermo. Puede coexistir con aquello que no es sujeto de participación activa en el ámbito de lo eficiente. Esto se debe a que el animal no lleva a cabo fácilmente sus actividades existenciales sin colocar, entre esas actividades y su ecosistema, una interfaz, un dispositivo que medie el caos psicológico operativo que implica interactuar con un entorno que es, por definición, una entidad externa a él mismo. No puede abordarse la conciencia de la separación sin situar antes un amortiguador que haga posible la interacción, o al menos mínimamente viable.

Nada está demasiado lejos para un animal que ha sido lanzado a toda velocidad a un mundo ya organizado, dividido, sembrado, donde todo lo que podía repartirse ya ha sido repartido, y lo que queda debe ser confiscado o extraído. Osamu Dazai situó al animal en el centro de una dinámica civilizada, como si buscara primero descentrar la atmósfera, luego la geografía, y finalmente permitir la entrada en la propia polis de la inadecuación de la existencia bajo los parámetros del rendimiento y la señalización sensorial. El animal entra en combate no bajo la forma de la desesperación, sino bajo la forma de la historia.

Yui Ikari hablando con Kōzō Fuyutsuki bajo el árbol, Shinji en brazos de Yui: trascender la humanidad, llevar lo humano a un nivel diferente, uno que le permitiera formar parte de algo mucho más grande, más extenso, ya no limitado por las restricciones que impone la precaria corporalidad biológica de las máquinas biológicas.

Ciencia, laboratorio, élite, salvar el mundo, salvarse a uno mismo. Para salvar el mundo hay que recurrir a lo imperfecto. Gendo Ikari dista mucho de ser un salvador ideal. No es un santo. Es el hombre necesario. Se llega a la salida de la cueva apilando cuerpos. Salir del cuerpo para salir literalmente del planeta, para expandirse por el cosmos.

La crítica, o más bien el análisis cultural, el desmembramiento conceptual de lo que hacen los humanos cuando no están meramente sobreviviendo, no puede llevarse a cabo desde lo puramente político. La dimensión política es simplemente incapaz de dar cuenta de la riqueza de la experiencia civilizatoria. Algo bastante distinto de una mera simulación. Baudrillard se quedó corto. Su posición era eminentemente conservadora respecto a la cuestión de las posibilidades reales del avance tecnocientífico.

Pero este no fue solo un problema de Baudrillard. Más bien ha sido la norma. Es completamente llamativa la incapacidad de la filosofía, durante el siglo XX, para anticipar escenarios posibles. Quizás la contingencia tuvo que soportar un peso insoportable, o quizás se volvió imposible apartar la mirada de ella. Toda especulación salvaje, si queremos llamarla así, y este es ciertamente un nombre erróneo, tenía su tarea allí, sobre la mesa, al alcance de muchos observadores y actores altamente formados. Sin embargo, ninguno tuvo la fuerza de hacer avanzar las imágenes.

También es innegable que la política lo devoró todo. Mamoru Oshii no es la versión más sofisticada y estéticamente elevada de esto, o al menos no necesariamente. Japón tiene cierta capacidad extraordinaria, o más precisamente, desde el final de la Segunda Guerra Mundial ha tenido una capacidad extraordinaria para empujar los límites de lo estéticamente pensable hacia sus límites. No más allá de esos límites, sino tan afuera como podían ver los medios durante esas cinco décadas.

Fuera de la siembra neuronal, el símbolo se oscurece mecánicamente, dejando lo que estaba afuera ligeramente más adentro. La política de la contingencia ha sido desenterrada para mover los cuerpos y sus resultados, completamente dentro del color y la amalgama cósmica. Una enumeración de violencias sombrías, un sillón que aún no ha sido ocupado. Una animación, una animadversión: la consecuencia natural de un universo entrelazado por fractales de autodestrucción. Un arte bajo el terror de la riqueza y la militarización del espacio. Donde la filosofía no pudo entrar, entró el cuerpo, junto con el deseo de ser algo más que la mera consolidación de un linaje.

Mishima se arriesga a perder todo su ser, a desvanecerse en esa sociedad en trauma total. Japón como cuerpo herido, o como cuerpo desmembrado. Lo que puede nacer de él, Mishima logra reincorporarlo. Porque lo que permiten las palabras es la posibilidad de hacerse uno con la muerte. En la sensualidad de ese sinsentido se ensambla un arte dramático: desde los sonidos de la madera, desde la variación de la sangre sobre los colores de una nación desestructurada. Manifestaciones, incendios, toda la intelectualidad dedicada a suturar una herida infinita.

Lo que queda después del vacío no es otro vacío. Es una puesta en escena radical, formada por velocidades que no pueden ser percibidas por individuos que han dejado de permanecer. La muerte se hace una con ese poeta de la guerra y de la corporalidad infinita.

Lo que podía ponerse en colores marciales desde el deseo emancipador se convirtió en una máquina imperial. Más cerca que un signo insignificante, encontrado más próximo a la ambigüedad de un territorio literario que ya había sido explorado, aunque desde la sutileza infinita de mejores escritores. Ese es uno de los problemas de la monodedicación dentro de las disciplinas: en muchas ocasiones, lo que obtenemos no es profundidad perfecta, sino forma perfecta.

Y en un mundo donde lo que importa es la profundidad de lo que busca emanciparse, aquello que termina generando la totalidad, no es posible generar estas nuevas religiones. El acto de volver a ligar permanece oculto bajo capas irreparables de símbolos mal situados, o de letras que tienen más que ver con la estructura institucional que con un cuerpo puesto a disposición de la fabricación mental de un entorno que, con poca suerte, ha intentado acercarse a sí mismo. No hay nada allí, en Tōdai, en esa facultad de derecho, que en Mishima o Hiraoka pudiera convertirse en algo ajeno.

Todo está cerca del poeta sangriento. Nada le resulta convulso ni horroroso, porque lo que quería liberar de sí mismo nunca fue letra muerta. Para que la sensación y el delirio emerjan de su cuerpo, erguido sobre un armamento insuperable, lo que necesita es la mirada del animal, o al menos acercarse un poco a ella. Porque lo que puede emerger, lo que puede tener sentido, estudios, vida, amigos, amantes, todo ello no es más que la circunstancia vital de un elitismo infrahumano que le muestra una verdad incómoda pero también liberadora: que su existencia no le pertenece, y que esto es aceptable.

Porque desde lo que está más arriba emana una fuerza de atracción que quiere controlarlo todo, pero ese control es también liberación. Toda manipulación total es, al mismo tiempo, una liberación temporal. Lo que tenemos no es un esquema de sensorialidad perfectamente nivelado o equilibrado.

Shuntarō Tanikawa escribe la expresión menos sutil, y por eso la más pura, de las posibles versiones de la desintegración momentánea del ser, para que lo que fluye pueda converger y lo que se encarna pueda multiplicarse, colapsar sobre sí mismo y luego hacerse cada vez más grande. Una escritura que es

una espada que divide, pero que al dividir reproduce, procrea y cocrea las posibilidades del sistema vital. Allí, donde la sociedad le busca un lugar, una comodidad, nace la posibilidad de ser algo más que una mera máquina. Porque una máquina inteligente, una máquina que tiene un cuerpo entre el terror y la sospecha de la eternidad, no es solo una máquina. Y esto no significa entrar en una metafísica ingenua. Todo lo contrario, significa incorporar dimensiones a un fenómeno que, por supuesto, tiene dimensiones extremadamente complejas y múltiples.

Lo que en el anime se siente como sospecha o como delirio deshumanizante se experimenta en el black metal noruego como aceptación de la polisemia y la facticidad. Desde la naturaleza, después del acto filosófico categórico, lo que se resignifica no es un destino manifiesto, sino el signo más directo, aunque abstracto, de que desde los espacios originarios lo único que emerge es la vida misma, en toda su exuberancia y en todo su esplendor cósmico. Quizás sea en «Hans Siste Vinter», de Darkthrone, donde la conexión de los cuerpos se hace más evidente: por un lado, al servicio de la historia, y por otro, al servicio de lo que puede brotar de los cuerpos bajo regímenes de significación muy específicos. Esto ocurre en un escenario nórdico, pero la semántica del black metal no debería localizarse geográficamente en exceso, porque hacerlo revela una incomprensión de las profundas conexiones con la cultura occidental que implica. Es un movimiento similar a lo que puede provocarnos el Neruda más cósmico, el Neruda del Canto general.

Pero entonces, de lo que Mishima puede darnos para albergar en nosotros mismos la ilusión de una aristocracia de fluidos corporales, eso mismo es lo que lo contiene todo. Es un cuerpo con órganos, una inversión radical de la maniobra de un animista que busca concebir un mundo en cada elemento, trayendo demiúrgicamente la existencia a un devenir que quiere abrirse por completo: una inmersión absoluta en lo que queda de arquitectura mental.

Lo que nos queda de esa escritura es la performance que puede servir de imbricación y desesperación. Porque lo que busca la gente en estos textos no es reparación, ni mero placer estético. La idea de una sensualidad que tenga que ver con lo que podría decirse pero no se ha dicho, o con lo que podría ocultarse pero se ha visto, no está a disposición de la discusión y la evangelización de quienes todavía tenemos algo que decir.

Mishima recupera la certeza oscura de que el mundo todavía, para nuestra infinita sorpresa, existe, y de que lo que desea ocultarse en él también puede decirse, si se está dispuesto a negarse la variabilidad geométrica que puede emanar del lenguaje y de las maniobras especulativas de un territorio en guerra o en posguerra. La literatura no es un campo de batalla, y menos aún es esperanza de un mundo diferente. Tiene que ver, en cambio, con la situación paradójica y no presente de que todo lo producido en el mundo pertenece al mundo. Por tanto, no hay ficción que pueda escapar del mundo.

Por esta razón, Mishima no estaba obsesionado con su cuerpo. Estaba obsesionado con la sensualidad del cuerpo, con lo que quiere formar parte del todo: una tensión ilimitada entre lo que debe decirse y lo que efectivamente se pone en juego en el campo de batalla real de las ideas, no los elementos sensoriales de un equipo de maniobras ya calibrado para ser comprendido o asimilado por simples estudiantes.

El Japón de posguerra todavía tenía todo por deshacer. De lo que pudo asimilar de una filosofía occidental destinada al mero impulso, esa filosofía de un Japón bajo los escombros extrajo lo fundamental: el signo del impulso, indistinguible del impulso mismo. Esto permitió a toda una generación producir una vanguardia que el resto del mundo simplemente no pudo igualar.

La condición insular de Japón hizo esto posible. Mientras Occidente se encontraba en una lucha mortal por vaciar completamente de significación un régimen extremo de su valor de cambio, un intercambio que podría haber permanecido letra, este se transformó en munición y parapeto. No debemos olvidar que de los límites de esto podía emerger lo que ahora tendemos a olvidar y quizás a delimitar de forma extremadamente ingenua: lo que permite es lo que divide y, al final del camino, lo que invita a estar dentro de la distinción y la dificultad.

La corporalidad en Mishima es la de una entidad que sabe que de la empatía nace la calamidad técnica más fría. Por eso hemos vivido dentro de un entrelazamiento cultural tan extremo, lleno de matices demasiado sofisticados para una humanidad en proceso de tecnificación y para una disciplina filosófica, artística y literaria completamente insuficiente. El guiño a la nota al pie pudo haber servido a veces como espejo de un recuerdo frío de un escritor que situó el cuerpo dentro de la letra y permitió que de ella emergieran todos los fantasmas de su tiempo.

Aquí, donde nos hemos obsesionado con la formalidad institucional que puede darnos algo de seguridad, lo único que Mishima nos dejó fue la idea de una soberanía de quien verdaderamente existe, de quien está vivo, realmente vivo, porque su cuerpo es un campo radicalizado y esencialmente disputado. Así, si queremos reducir su impacto, sus significaciones profundas, lo que podemos hacer es entrar en el terreno siempre fértil de la doxografía muerta.

Estamos abiertos a un espacio que busca contener las fuerzas de un capital que sabe muy bien cómo moverse por los rincones de este sistema territorial, por lo que hemos podido encontrar entre líneas, entre las rayas amarillas y blancas de un cuaderno en las calles de ese país que contiene en sí todos los futuros posibles y que, por eso mismo, parece no tener ninguno. Porque el rostro verdadero, efectivo, de lo múltiple no es un espejo roto, sino una masa oscura e indefinida.

No somos capaces de abrir ideas. Menos aún seremos capaces de abrir un cuerpo literario que espera la diseminación conceptual y testimonial que puede emerger de él, sin esperar ni percibir ninguna buena noticia. Lo que ya se había dicho fue predicho por un Mishima que, con todo su lujo y toda su fanfarria, pudo decirlo y expresarlo, no sin reparos. Porque lo que podemos decir de la perfección también podemos decirlo de la inverosimilitud de estudios que quieren devolver las exigencias materiales a una duda válida.

Donde Baudrillard es incapaz de comprender la diferencia real, no meramente simbólica, nuestro autor revela el ser entre los matorrales de una literatura demasiado febril e increada para ser considerada un interlocutor válido. Después de todo, si hay una obra de arte total, es en Mishima donde, por razones obvias, su manifestación se hace a la vez más metódica y más evidente.

No hay verdad en el hecho de que hayamos hecho una lectura coherentemente fabricada de Hiraoka. En nuestra visión de los cuerpos y sus posibles deseos o manifestaciones de intención, no tenemos la verosimilitud de una selva ni de un rascacielos de verticalidad radical. Asimismo, quisimos ver con otros ojos, pero los ojos también forman carne y cuerpo en el desinterés que nos produce la mera indiferencia de lo que pueden llevar las puertas y los espejos. Entre cajas, entre ataúdes, emergen guerreros gritando en silencio, como si tal cosa fuera posible, como si siglos de guerra fueran capaces de decirnos algo.

Lo que se destruye en la guerra moderna no es el honor ni la gloria del acto justo de la batalla, ni el heroísmo. Lo que verdaderamente se destruye es la posibilidad del choque real de existencias materiales, una unión casi mística de destrucción total, un ser-para-la-muerte que puede verse entre los colores indefinidos de un territorio en combate. Pero lo que necesitamos en este hombre de letras es una literatura demoníaca, un régimen sensorial que mantenga todo ajeno y lo quiera todo frío.

No estamos esperando alguna clase de revelación, puesto que lo que sabemos de Mishima es que tenía su cuerpo dispuesto para el acto: acción desde el teatro Butoh, magia negra de quien viene directamente de lo más profundo del destino. ¿Quieren la verdad los animales del parque? Probablemente sí. Y si eso es posible, o si eso tiene algún sentido, es solo por las venerabilidades que pueden provenir de una producción completamente deliberada de dispositivos.

No estamos en condiciones de sembrar más dudas ante la emergencia de un cataclismo en el texto, o ante la tendencia a que, desde las aulas de Tōdai, pudiera haber emergido una impresión radical de libertad que, como toda libertad radical, solo puede terminar donde termina toda libertad: en la

muerte, en la estética de la perfección de la historia concluida. Allí donde el poeta se ha negado a morir en silencio yace su poder polisémico y estético-político. La verdad no es material para la debilidad de una sociedad incapaz de mirarse a la cara, puesto que la sensualidad de una letra sangra en el cuerpo.

La forma de terminar: el episodio maligno en su ambigüedad alquímica total. La apertura a la espada, al avión de combate, a la carta desesperada de un enfermo que no está enfermo. Más cerca, lejos de la repetición, está la sombra, la forma lunática en la que aparecieron los personajes. Piscinas, campos, napalm. Un epitafio en los senderos de un valle que ya no puede servir como espacio donde los narradores pudieran tener algo que comer.

Estamos en el Japón de los años sesenta, en el Tokio que comienza a devorarlo todo, en Tōdai. Libros, filosofía y protesta. Los estadounidenses, las ametralladoras cuya dirección de tiro no está del todo clara. Todo ocurre demasiado rápido: una década inexistente que se hace aparecer detrás de los espectáculos brillantes de un imperio entre paréntesis, un silencio no solicitado. Había 1945 maneras de formular la pregunta por el comienzo y el camino.

Las avenidas están atestadas de vehículos. El hambre dio paso a los vehículos y los libros, y también a la marginalidad. ¿Quién tiene tiempo para cuestionar la existencia en un momento en que, en la práctica, técnicamente, la mínima posibilidad de ser se cierra a nuestro alrededor? En la grandeza de esos momentos llenos de simulación, allí, entre ellos, el aire, el sol y los deseos querían exponerse a la mortalidad, que era lo único que podía prosperar en ese momento. Entre las letras que ya no cabían dentro de esa existencia, que no se atrevían a convertirse en talismanes de una sexualidad exteriorizada hasta la extinción, lo único que se actualizaba era esa extinción total.

Pero ¿qué puede decirse ahora de esa máscara que quería hacerlo todo explícito en el acto infernal de atar la posibilidad del significante a la invariabilidad formal? Sabemos que hemos estado esperando, inmóviles, que la literatura occidental de posguerra nos dé alguna clase de moraleja, o al menos alguna lección sobre lo ocurrido al comienzo del siglo. Pero el silencio ha sido tan absoluto que no sorprende que hayan empezado a aparecer espectros otra vez.

La literatura japonesa no lo hizo necesariamente mejor. De hecho, en muchos casos podría decirse que la cuestión ni siquiera se abordó, o, si se abordó, que se hizo de la manera más abstracta y desmaterializada posible. La crítica quizás no debería ser tan cerrada, puesto que apenas sorprende que un mundo traumatizado por horrores tan elevados no quisiera abrirse a una crítica o autocrítica del período. Simplemente no había ánimo.

Era más fácil ir al espacio, a universos paralelos, o dejarse abrasar por lo que los cuerpos poseen de sensación absoluta: tecnologías de la memoria y escombros de un universo desaparecido, dejado en blanco por un dios arbitrario comprometido con el descrédito de lo social dentro de lo humano.

La espada samurái fue empeñada, vendida, subastada, embadurnada, hecha asimétrica en su hechizo. Fue absuelta de una historia de desgarramiento pagando un precio muy alto: la condición de limitación y asalto convertida en errancia. Las restricciones de una nación que no ha sido puesta ante el tribunal, o que lo ha sido, pero donde el jurado simplemente se desvaneció, se desvaneció el estrado, y básicamente desapareció todo lo que pudiera decir algo.

Así, el deseo se acercó a la automatización, al acto reflejo, y una cibernética del devenir corporal hizo uso especulativo de una naturaleza feroz, pero también completamente sumergida en normas y costumbres que la privaban de todo acceso genuino a la voluptuosidad y la autoconciencia.

Las palabras que eran pájaros arbitrarios en Kawabata ahora se disolvían, y lo que quedaba era una pajarera completamente vacía, sin rastro de vida vulgar. Ya no había espacio para la sutil decadencia de un Japón de refinamiento de porcelana. El terror de una ciencia que, al cerrarse tanto, terminó abriendo por completo mundos que solo habían mostrado el rostro para asustar a viejos escritores y encargados de automóviles. El Sol. Esta guerra infinita tenía que terminar en cierto momento, y no iba a ocurrir en una obra de arte pura situada bajo una lluvia semiótica. Iba a correr por el filo irregular de un arma letal.

Vanguardia, especialidad nutritiva dentro de la cultura. En el tiempo del que dispuso, Mishima intentó, más que responder las preguntas de su tiempo, investir su propia persona y colocar su existencia en el filo de la filosofía de su época: un territorio herido, una reinvención en curso, un apocalipsis incesante que no dejaba de supurar conceptos hiperestilizados, pertinentes a sus condiciones de posibilidad en el tiempo y el lugar adecuados de un ser en el limbo entre lo sagrado, lo militar, el respeto a la tradición y la fertilidad cultural.

Fuerza de una ferocidad infinita: los cuerpos emancipados no quieren ver el signo, la molécula infinita, la centralidad del discurso, el samurái del pensamiento, el filtro que la invocación no puede traer. Signo enfermo, letra en el cuerpo que la ha bendecido, segundo filtro, parafernalia-letra, comparable a la asunción de lo que puede decirse: maldiciones de una ficción reducida a la miseria conceptual.

Lo que se había asumido no estaba retorcido en la imagen; había sido retirado, ya no en el propio rostro de Hijikata. La intersección corporal febril había sido colocada en la migaja eterna, la melodía de una fatalidad que resonaba más allá de toda galaxia, más allá de todo sufrimiento animal inminente.

Caparazones de inconformidad. La frecuencia resultante era inmediata, inminente y radicalmente ofuscante: Mishima contra la pared.

La imposibilidad total de una república de poetas. La marginalidad estaba más cerca de una religión para la que todo optimismo podía ser el único signo de vida viable. El suelo conceptual ya estaba cimentado. Tierra y cielo coexistían en el objetivo: Hosoe dio el grito, dio la nota, dio categoría a su tiempo.

Toda la maquinaria quedó entonces dispuesta para la creación masiva de demonios que aprovecharían cada resquicio posible dentro de una industria editorial todavía atada a los pequeños monstruos de antaño, y que no estaba en absoluto preparada para recibir, para alojar, el fluido mortal que podía emanar de un cuerpo inhumano.

Así se hizo presente la pregunta obvia: toda opción personal por el hilemorfismo carecía completamente de sentido si los marcos estructurales fingían aceptar que había un lado más próximo a la direccionalidad extrema de un arte político completamente roto y tendente a la autodestrucción en milisegundos. La escisión quedó entonces establecida allí, y lo que podía preverse era la autonomía total del fenómeno cultural, donde lo que podía decir el arte era o demasiado poco o demasiado, siempre a un volumen inadecuado, o muy limitado o excesivamente exuberante.

Alquimia de artefactos, especulaciones de elementos arcanos, un Japón mitológico que emerge bajo la forma de naturaleza destructiva. Los autores quieren vencer la resistencia y entrar en el canon, saltar por encima de la oscuridad que brota de ese pozo. La ambivalencia persiste. Al final, ¿de qué podría tratarse todo esto? De nada más que de renovación.

Ese es el concepto que debemos tener presente al analizar la literatura de Mishima. El cuerpo, eficiente, un punto de partida sobre el cual construir lo que viene después. Un entrenamiento optimizado para utilizar lo que ha sido seleccionado de la masa, de los cuadros más prolíficos de una política estética antiperiférica por naturaleza. ¿Dónde se situaban, entonces, los esfuerzos de producción para una democracia de la letra? ¿Importaba eso? ¿Importaba todo eso cuando se trataba de la generación de los años ochenta en la animación y el manga? Es difícil defender la idea de que todo esto no estaba profundamente impregnado por la operación entera.

Todas las modificaciones, todos los hechos, todos los errores, toda una navegación improvisada por el sentido del texto original: la página, la página piensa más allá del lector. Cuando Chūya Nakahara sitúa el cuerpo entre los signos del estigma propios de su época salvaje, lo hace recurriendo al futuro. Pero ¿a qué futuro? A aquel donde la máquina nos escucha, donde quiere darnos la oportunidad de subir a su propio tren, de invitarnos a entrar y decir: bienvenidos.

Dada la digitalidad fantasmagórica de nuestro momento, los ecos continúan y se intensifican: radicalidad en el cuerpo, una exigencia de pertinencia estética, el colapso de las ideas monoteleológicas. También una exigencia de disciplina corporal, entre la sensorialidad institucional del deporte y el delirio espectral de imágenes de un pasado todavía demasiado cercano. Porque ese es uno de los signos de nuestro tiempo: la imposibilidad completa de generar suficiente distancia respecto del impacto trascendental de regímenes simbólicos que han sido impuestos sistemáticamente desde lo sensible.

Así, la distancia entre consumidor y creador ha quedado finalmente expuesta en toda su fertilidad, en toda su organicidad descontrolada, capaz de convertir el universo entero en un ser vivo autoconsciente. Sembrar corporalidad en este terreno fértil, Neo-Tokio, destrucción total, donde los animales nos abrazan. Mis animales nos abrazan a todos, desde la música, la literatura y la alta tecnología.

Una nueva mitología crece a toda velocidad, internamente, desde el final de la Segunda Guerra Mundial. Crece en la periferia. Crece en los lugares donde el consumo no tenía otra manera de manifestarse salvo a través de la marginalidad, donde los jóvenes no tenían más opción que prestar un poco de atención a lo que emergía dentro de ellos. Porque lo que Yui nos anuncia es el disparo de salida de una nueva generación que no podrá conformarse con los límites de la política.

La política se convierte así en un momento del desarrollo de la inteligencia, una inteligencia que en Mishima se manifestó desde dos direcciones: por un lado, desde el culto a la excelencia, y por otro, desde la comprensión compleja de que de la experiencia estructurada puede emerger la obra máxima, la sutileza total. Así, la animalidad no se niega, sino que se acepta en su faceta más nouménica, como aquello que está antes y después de lo humano, como aquello que puede abrir las puertas a una condición inteligente distinta.

La poesía dio lo que pudo dar. Fue un método económicamente eficiente para difundir los imaginarios que eran necesarios. ¿Es esto una gran megaestructura sensorial que se hace historia? Absolutamente, y todos han participado en ella en mayor o menor grado. Lo que ocurre, lo que hace que esto a veces no se considere, es que las encarnaciones no han ocurrido de la misma manera entre todos los pueblos.

Tampoco es que solo desde el caos, desde la sangre en las calles, pueda emerger realmente lo que debe emerger. Eso no basta. Las condiciones deben ser múltiples. Pero, sin duda, tanto el caos social como el político son elementos de máxima relevancia. Después de todo, Japón: ¿cuál es la relevancia histórica de Japón para la humanidad? ¿Por qué parece más importante que otros pueblos, otras naciones?

La hipótesis que postularíamos aquí es que Japón, debido a ciertas condiciones estructurales que han mezclado orden extremo y caos orgánico como en pocas otras ocasiones, ha logrado generar una cultura estética que no se parece a la de ningún otro lugar del planeta. Esto no significa que Japón sea el único lugar donde se ha producido algo de este tipo. Decirlo sería un error mayúsculo, puesto que el autor, siendo latinoamericano, comprende y conoce muy bien los estratos culturales de Chile, y puede decir sin vacilar que el largo país latinoamericano tiene una densidad estética y cultural de increíble sofisticación, aunque muy distinta de la sensibilidad de Japón.

Lo mismo puede decirse de grandes naciones como Alemania o Estados Unidos, enormes industrias productoras de cultura que no han dejado ni un momento de aportar experiencias culturales del más alto nivel. Pero, de nuevo, son muy distintas de lo que Japón ha dado al mundo. Esa expresión, «dado al mundo», también parece ser uno de los aspectos críticos de la cuestión, puesto que, como todo organismo, Japón tiende a interactuar con el exterior, pero también a protegerse de él. Japón ha sido un cuerpo especialmente dedicado a protegerse de lo que quiere entrar desde afuera.

Imágenes paganas a máxima velocidad. En Faust de Imhof, la velocidad se ha difuminado por completo en vidrio y metal, un contraluz eterno que se extiende desde la sensualidad hiperbórea de Mishima hasta la esquizofrenia ontológica de un poeta muerto a mano armada. Litros y litros de tinta dedicados a la escritura sensorial, porque de esa piel puede brotar todo: una explosión que nos lleva al delirio del renacimiento cósmico, pero también a la posibilidad de que, si abrimos los ojos en medio de la explosión, en contra de todas nuestras tendencias a querer sobrevivir o meramente sobrevivir, podamos acceder a la imagen cegadora, la imagen animal, la imagen total, aquella que puede revelarnos el lado B de la existencia cósmica, lo que algunos amantes de lo nouménico podrían entender como parte del órgano reproductor del infinito.

Capacidades, referencias, contradicciones en el aura teórica. ¿Quién puede decirnos adecuadamente los límites de lo que un escritor debería manifestar en su obra? Faust conspira dentro de la siembra especulativa a la que nos hemos referido, y existe un ecosistema plenamente funcional, con capital, con recursos mediáticos, que cree realmente que los artistas contemporáneos consagrados son meras construcciones económicas. Esto deja mucho que desear respecto de la inteligencia, disfrazada de radical, de ciertas élites que pasaron demasiado rápido de la escuela de negocios a cargos ejecutivos.

El reino del cuerpo expandido es el territorio oscuro y aleatorio de la filosofía materializada como trabajo conceptual de extremo rigor y total dificultad. Porque si de algo trata el arte, todo el arte, es de hacer que esa parte de la inteligencia que se resiste a comprender finalmente comprenda. En esta etapa

civilizatoria se ha vuelto necesario hablar de inteligencia, y hacerlo sin adjetivos, puesto que todo intento de localizar la inteligencia en lo humano, lo maquínico o cualquier otra instancia limita un fenómeno que evidentemente se nos escapa, y lo hace a máxima velocidad.

La robotización del alma en el guerrero, desde las universidades de élite de Tokio y Kioto. Megacorporaciones del conocimiento donde las fórmulas utilizadas pueden abrirse un poco más. Carreteras de alta velocidad por las que transcurren las vidas de los ciudadanos, pero que también son las venas por las que fluye el ritmo hipercinético de una juventud que se sabe dispuesta a actuar, sea lo que sea lo que signifique esa declaración.

Entonces el arte del poeta se convierte en un arte corporativo, un arte de la oficina, del rascacielos, de los flujos de capital. En el centro de la cultura comienza a aparecer la sospecha, casi literal y biológicamente, de que estamos en el camino correcto. Es extraño, en retrospectiva, ver por qué lo que logramos vislumbrar difusamente a finales de los años ochenta y comienzos de los noventa como vanguardia estética es hoy, para nosotros, una visión en construcción, una melodía que ya no resuena desde el margen sino desde lo más central de las proposiciones políticas, donde el fatum estético se verbaliza a la manera de un cine autoconsciente y una animadversión radical hacia el conformismo que busca estabilizarse mediante la función estatal.

No hay confluencia entre un cuerpo puesto a disposición del sacrificio, un cuerpo puesto a disposición del acto reproductivo y un cuerpo puesto a disposición del acto médico destinado a mejorar el sistema, a limpiar las vías que permiten que la existencia limitada siga funcionando.

La Chinoise de Godard operó como un ejemplo brutalmente directo de hiperstición. La película de 1967 prefigura por completo Mayo del 68 y su resolución: el fin del verano, el regreso a la vida normal. La hiperstición también puede operar a distancias mayores. Las máquinas producen imágenes, sonidos y movimientos que sus contemporáneos no desarrollan claramente, pero con el paso del tiempo, a veces de mucho tiempo, las cosas empiezan a tener sentido.

Vikernes y Burzum marcan el fin de una era para la música occidental. El vigor de un cuerpo puesto a disposición de la instrucción, millones de partículas recluidas, un salvajismo controlado en el cine, en la música, en las iteraciones que necesitamos realizar para llegar a Mishima. Porque hay preguntas que debemos abordar respecto de la capacidad de escapar de los límites de una teoría o una práctica. Debe existir una máquina corporal de tercer orden que nos permita dilucidar lo que, en la poesía japonesa, el noise y las condiciones de posibilidad de un marxismo asiático encarnado en toda una industria mediática, no puede permanecer indiferente a los malestares de su tiempo.

La electrónica que permite a los cuerpos converger en una visión embadurnada de alimentos metafísicos es del mismo tipo que la que permitió a Mishima ahorrarse un tránsito por una eternidad insignificante. El mayor problema, nos parece, resulta de no poder decir lo que debe decirse en el momento oportuno, lo que significa que todo llega con un retraso enorme. Pero si, de alguna manera, esa tendencia pudiera desmantelarse, si de algún modo lo que debe ser expresado, mostrado, teorizado por más que un pequeño grupo elitista, si eso fuera posible, entonces podría emerger lo que hemos llamado inteligencia.

Un Mishima liberado de las restricciones disponibles podría ser un niño, un perro o una máquina, pero nunca un elemento desechable o excesivamente complejo para una nación que busca tener futuro. La conversación bajo el árbol entre Yui y Fuyutsuki es relevante porque toca cuestiones críticas para la verosimilitud narrativa de Evangelion. Pero también es relevante para nosotros, para un devenir consciente de que lo que se entiende como ficción no está más allá de lo que entendemos como realidad. De hecho, es todo lo contrario: la ficción pertenece a la realidad. La realidad la incluye.

Por eso, aunque ideas como la hiperstición puedan parecer extrañas a muchos, lo extraño es precisamente que parezcan extrañas. La vida de la inteligencia, o, si lo preferimos, la vida del espíritu, no puede desplegarse con el único propósito de redimir lo que ha sido la historia, aunque eso parezca un primer paso irrefutable en su operación. El espíritu, el cuerpo del espíritu, el cuerpo de la inteligencia, se vuelve estético porque solo así puede representarse plenamente a sí mismo. De otro modo, no sería posible ir más allá de la lógica espectral.