

LA VIDA COMO OBRA DE ARTE: LA BELLEZA EN YUKIO MISHIMA

Trabajo para optar al título:

Licenciado en Filosofía

Modalidad: Monografía

Presentado por:

Yohany Andrés Toquica Barrera

Cód: 2013232036

Director:

Jessica Morales Guzmán

Universidad Pedagógica Nacional

Faculta de Humanidades

Departamento de Ciencias Sociales

Licenciatura en Filosofía

Bogotá D.C.

2018

Resumen

La siguiente investigación intenta mostrar una visión acerca de la muerte de Yukio Mishima como acto artístico y político. Esto, a partir del estudio y análisis de algunas de sus obras como *Confesiones de una máscara* (1949), *El Pabellón de Oro* (1956), *Patriotismo* (1960), *Caballos desbocados* (1969), *El sol y el acero* (1968), *Lecciones espirituales para los jóvenes samuráis* (2006) y algunas entrevistas; todo esto intenta dar razón, de alguna manera, de por qué se dio muerte bajo el ritual de *seppuku*. En consecuencia, se señala que aparecen dos justificaciones de su muerte, *razones brillantes* y *oscuras*, que se logran unir en algunas obras literarias y, sobre todo, en el momento que se da muerte. Las *razones brillantes* aparecen como la justificación política, también abrazando cierto ideal religioso que gira alrededor de la figura del *Tennō*, y las *razones oscuras* aparecen como la justificación artística y vitalista, en donde su creación literaria muestra una condición esquizofrénica que lo fragmentó en diversos personajes (máscaras). Este encuentro permite la aparición del eclipse (*razones brillantes* y *oscuras*), donde el trío belleza-erotismo-muerte, hace surgir una estética de la vida que convierte a la muerte en la única alternativa por la cual se puede alcanzar la belleza. A partir de esto es que surge la problemática de la obra de arte (obra literaria), que al plasmar simbólicamente los diversos flujos del deseo no permite la experimentación de la muerte por medio del cuerpo. De este modo fue que se hizo necesario superarla para ir en búsqueda de una muerte trágica que permitiría la aparición de *la vida como obra de arte*, alcanzando la belleza dionisiaca o experiencia erótica en la que por medio del dolor y el sufrimiento físico se conquista un momento de suprema felicidad, embriaguez o éxtasis de la vida. Todo lo anterior se hace bajo el marco filosófico de Nietzsche, Bataille, Deleuze y Guattari, y las investigaciones de Nathan (1974), Vallejo-Náguera (1978), Yourcenar (1985), Ishihara (1991) y Valencia (2006), los cuales permiten configurar una armazón conceptual en la que se da explicación de la estética mishimiana.

Palabras clave: Mishima, muerte, belleza, cuerpo, erotismo, obra de arte, deseo, literatura, existencia y *Tennō*.


Abstract

This research work intends to show up a vision about Yukio Mishima's death as a political and artistic act. It is based in the study and analysis of some of his works like “*Confessions of a Mask*” (1949), “*The Temple of the Golden Pavilion*” (1956), “*Patriotism*” (1960), “*Runaway Horses*” (1969), “*Sun and Steel*” (1968), “*Spiritual Lessons for Young Samurai*” (2006), and some interviews. This research work tries to explain, somehow, the reason why he killed himself through the seppuku ritual. Consequently, it is pointed out that two justifications appear: *brilliant reasons and dark reasons*, which joint in some literary works and, especially, at the time he commits suicide. Thus, the *brilliant reasons* appear as a political justification, embracing a certain religious ideal that revolves around the *Tennō*'s figure. The *dark reasons* appear as an artistic and vitalist justification, wherein Mishima's literary creation shows up a schizophrenic condition which split him up into diverse characters (masks). This encounter allows the appearance of the eclipse (*brilliant and dark reasons* join together) in which the trio beauty-eroticism-death causes the emergence of a life's aesthetics in which death becomes the only possible alternative to reach beauty. Based upon that, the problem of the artwork (literary work) arises when depicting symbolically the diverse flows of desire, that representation turns into an obstacle for the experimentation of death through the body, making it necessary to overcome that by searching a tragic death. A death which would allow the appearance of *the life as artwork*, achieving the dionysiac beauty or erotic experience where pain and physical suffering lead to conquering a moment of supreme happiness, inebriation or life ecstasy. The philosophic framework for this work is based on Nietzsche, Bataille, Deleuze and Gattari, and the investigations of Nathan (1974), Vallejo-Náguera (1978), Yourcenar (1985), Ishihara (1991) and Valencia (2006), which allow to set up a conceptual framework in order to explain the Mishima's aesthetic.

Keywords: Mishima, death, beauty, body, eroticism, artwork, desire, literature, existence and *Tennō*.

*A los fantasmas de mi cabeza que me permitieron pensar
en cierta idea de literatura que me permita respirar
dentro de lo irrespirable.*

A mi familia, a mi director y a la Universidad Pedagógica Nacional (la comunidad): a los primeros por el apoyo económico y emocional para estudiar Filosofía, a la segunda por permitirme crear alas doradas con las cuales poder levantar vuelo hacia el cielo infinito y a la última por permitirme afinar todas mis habilidades y hacer de mi estancia allí algo menos horrible; a todos mi más afectuoso abrazo y sonrisa.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Educación de calidad</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 6 de 70	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado.
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional, Biblioteca Central.
Título del documento	La vida como obra de arte: la belleza en Yukio Mishima.
Autor(es)	Toquica Barrera, Yohany Andrés
Director	Morales Guzmán, Jessica
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2018, 64 p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional.
Palabras Claves	MISHIMA, MUERTE, BELLEZA, EROTISMO, OBRA DE ARTE, DESEO, LITERATURA, EXISTENCIA, TENNŌ.

2. Descripción
<p>Hace un estudio de la vida y producción artística de Yukio Mishima, tratando de mostrar que su muerte no solo fue un acto político, también fue un acto artístico en el que hizo de su vida una obra de arte. Esto se da por medio de un análisis filosófico que parte de Deleuze y Guattari, permitiendo no solo dar cuenta de su producción deseante, también ubicarlo dentro de un contexto histórico determinado que le mostró la muerte como algo deseable (<i>deseo de muerte</i>). De este modo es que, para el desarrollo de todo el trabajo, se indica que Mishima es un eclipse (<i>razones brillantes y oscuras</i>), en el cual su muerte aparece justificada de dos maneras: las <i>razones brillantes</i> son la justificación política en defensa de la cultura japonesa, encarnada en la figura del <i>Tennō</i>, y las <i>oscuras</i> son la justificación artística y vital que hizo de su muerte (suicidio) una obra de arte.</p> <p>Al mismo tiempo, da una explicación de la estética de Mishima, donde no solo su ideal de belleza rompe con las concepciones tradicionales del arte, pues se identifica con la muerte, también de esta surge una estética surgida de su propio interior que se resume en el trío belleza-erotismo-muerte. Para explicar esto indica cuáles son las influencias de Nietzsche y Bataille en su estética; esto es algo que permite probar que su muerte es un acto artístico, en el que la contradicción entre el «arte» y la «acción», muy propia de él, le llevó a superar la literatura, entendida como la manifestación simbólica de lo dionisiaco (fuerza de vida) en</p>

lo apolíneo (forma), rompiendo su aspecto ficticio para vivir por medio del propio cuerpo, que se alza como un medio de existencia, una experiencia dionisiaca o embriagadora que permite experimentar la vida en todo su esplendor.

Por último, señala que la superación de la literatura es la que permite la aparición de *la vida como obra de arte*, en donde su *deseo de muerte*, alcanzando la belleza (belleza dionisiaca). No obstante, indica que la obra de arte fue la que sacó a flote, de su propio mundo interior, el *deseo de muerte* que se manifestaría por primera vez en obras como *Confesiones de una máscara* (1949), con un *deseo de muerte masoquista*, alimentándose cada vez más a medida que él seguía produciendo arte, ya fuesen novelas, cuentos, fotografía o cine, hasta que llegara el día de su suicidio, el cual se dio por medio del ritual de *seppuku*. Este día sería en el que alcanzaría el eclipse, experimentando la máxima prueba de la existencia a medida que se daba muerte de acuerdo a sus propios ideales políticos y vitales.

3. Fuentes

BATAILLE, George. *El erotismo*. Barcelona, España: Tusquets Editores S.A, 1959.

DELEUZE, Gilles. La vida y la literatura. En G. Deleuze, *Crítica y clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1993.

_____. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, España: Editorial Anagrama, 1962.

_____. Capitalismo, psicoanálisis esquizoanálisis. En G. Deleuze, *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia* (págs. 19-162). Buenos Aires, Argentina: Cactus, 2005.

DELEUZE, Gilles, & GUATTARI, Félix. *El Antiedipo*. Barcelona, España: Barral Editores, 1972.

ISHIHARA, Shintaro. *El eclipse de Yukio Mishima*. Madrid, España: Gallo Negro Ediciones, 1991.

La biblioteca de Seshal. Recuperado el mayo de 2016, de Literatura japonesa I y II:

<http://labibliotecadeseshat.blogspot.com.co/2014/07/literatura-japonesa-ii-1868-1912-el.html>, s.f.

MISHIMA, Yukio. *Confesiones de una máscara*, 1949. Obtenido de

http://revistaliterariakatharsis.org/Confesiones_de_una_mascara1.pdf,

_____. *El Pabellón de Oro*, 1956. Obtenido de http://revistaliterariakatharsis.org/El_pabellon_de_oro.pdf

_____. Patriotismo. En Y. Mishima, *La perla y otros cuentos* (págs. 109-139). Madrid, España: Alianza Editorial, 1960.

_____. *El sol y el acero*. Madrid, España: Alianza Editorial, 1968.

_____. *Caballos desbocados*. Madrid, España: Alianza Editorial, 1969.

_____. *Lecciones espirituales para los jóvenes samuráis y otros ensayos*. Madrid, España: La Esfera de los Libros, 2006.

MISHIMA, Yukio, & MASAKI, Domoto. (Dirección). *Patriotismo: Un rito de amor y muerte* [Película]. Toho Company, 1966.

MISHIMA, Yukio, FURUBAYASHI, Takashi, & KOBAYASHI, Hideo. *Últimas palabras de Yukio Mishima*. Madrid, España: Alianza Editorial, 2015.

NATHAN, John. *Mishima: biografía*. Barcelona, España: Seix Barral, 1974.

NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, 1872. Obtenido de http://www.educando.edu.do/Userfiles/P0001%5CFile%5CEl_nacimiento_de_la_tragedia2.pdf

SHINMURA. *Influencias occidentales en la historia de la cultura del Japón*. Tokyo, Japón: Kokusai bunka shinkokai, 1937.

VALENCIA, Jaime. *Yukio Mishima: samurai de la escritura*. Bogotá: Panamericana Editorial, 2006.

VALLEJO-NÁGERA, Juan. *Mishima o el placer de morir*. Barcelona, España: Editorial Planeta, 1978.

YOURCENAR, Margarite. *Mishima o la visión del vacío*. Bogotá, Colombia: Editorial Seix Barral, 1985.

YUKIO, Kaibara. *Historia del Japón*. Ciudad de México, México: Fondo de cultura económica, 2000.

4. Contenidos

Capítulo I: Hace un estudio de las *razones brillantes*, las cuales se inscriben en un mundo social en donde los ideales guerreros del samurái (*bushidō*), muy presente en la población japonesa entre 1868-1945, y el amor al *Tennō*, normalmente traducido como Emperador, hacen desear la muerte. En este ambiente sería en el que nacería y se formaría Mishima, pero después de la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial todo esto se perdió, pues por medio de la humanización del *Tennō* se perdería el referente al cual se dirige la muerte; esto, junto a otros factores históricos, causaría una crisis espiritual que llevaría a varios japoneses a padecer un vacío existencial.

La crisis existencial sería el motor que le permitirá a Mishima producir literatura, en donde encontraba a esta como una posibilidad de salud dentro del vacío existencial que padecía. Aquí es donde surge la obra de arte, al mismo tiempo que aparece la primera arista que permite entender su estética, en donde Nietzsche permite definir la obra de arte como la manifestación simbólica de los dionisiaco (fuerza de vida) en la apolíneo (forma). Este será el tipo de obras literarias que él producirá, al mismo tiempo que entraría en una serie de devenires (máscaras) que poco a poco iban a repercutir en su subjetividad, haciendo consciente el *deseo de muerte* que estaba latente en él.

Capítulo II: Hace un estudio de las *razones oscuras*, las cuales aparecen a través de la creación literaria. De este modo es que novelas como *Confesiones de una máscara* (1949), *El Pabellón de oro* (1956) y *Caballos desbocados* (1969) permite la aparición, el reforzamiento y la representación del *deseo de muerte*. En la primera aparece un *deseo de muerte masoquista* por medio de un despertar sexual homosexual, en el segundo se da el rompimiento con la obra de arte, junto a una nueva aspiración de artista que aspira alcanzar la belleza dionisiaca, y en el tercero aparece una representación del *deseo de muerte*, apareciendo el eclipse (*razones brillantes y oscuras*), pero todavía en un plano de representación.

También, por otro lado, aparece la segunda arista que permite entender su estética, apareciendo el planteamiento sobre el erotismo que hace Bataille. Con esto se logra una perfecta claridad del trío belleza-erotismo-muerte, al mismo tiempo que aparece su muerte como un acto religioso. También, aparecen dos sentidos del erotismo: a partir de *las razones brillantes* se encuentra un erotismo divino en el que el *Tennō*, como símbolo de lo absoluto (continuidad), hace aspirar la muerte como una forma de dejar de ser un ser discontinuo volviendo a la continuidad; y a partir de *las razones oscuras* se encuentra un erotismo en el que

el aspecto liberador de la trasgresión le permite disfrutar del dolor como la definitiva prueba de la existencia.

Capítulo III: Señala los resultados del eclipse, en donde Mishima descubrió su propia *abominación*, una subjetividad deformada que revela el deseo supremo de la existencia. Al mismo tiempo, con el cumplimiento de su *deseo de muerte*, dejando a un lado la representación, conquista *la vida como obra de arte*, que es una vivencia dionisiaca o erótica en la que se reafirma la vida. De esta suerte es que aparece el mundo trágico de Mishima, haciendo alusión a ese mundo del samurái en el que la violencia, el peligro de morir en cualquier momento, hace que en todo momento se esté reafirmando la vida.

Por último, deja abierto para investigaciones posteriores conclusiones como la *abominación*, la cual resulta contradictoria con la categoría de multiplicidad de Deleuze y Guattari, y la muerte de Mishima como un acto religioso, lo cual es algo que Yourcenar (1985) señala por medio del Vacío búdico y Bataille permite pensar por medio del erotismo divino.

5. Metodología

La presente investigación se desarrolla haciendo un análisis textual y conceptual a partir de las categorías propuestas por Deleuze, Guattari, Nietzsche y Bataille, al mismo tiempo que se analizan investigaciones sobre Mishima hechas por Jhon Natahn (1974), Juan Vallejo-Nágera (1978), Margarite Yourcenar (1985), Kintaro Ishihara (1991) y Jaime Valencia (2006); todo con el fin de comprender la naturaleza de la última obra de arte de Yukio Mishima (su suicidio ritual), el cual expresa un mensaje vitalista que pretende reafirmar la vida.

6. Conclusiones

El eclipse de Yukio Mishima se da en el encuentro de las *razones brillantes*, abrigando ideales políticos y religiosos, y las *razones oscuras*, en donde se encuentra la justificación artística y vital de su suicidio ritual por medio del *seppuku*. De este modo es que se puede interpretar su muerte sin caer en opiniones sesgadas como la locura o de fanatismo nacionalista, brindando una explicación mucho más amplia y coherente sobre su pensar y actuar.

Su muerte es la conquista de *la vida como obra de arte*, en la que alcanzó la belleza con la que tanto soñó (belleza dionisiaca), superando la representación que solía manifestarse en la obra de arte para hacer realidad todo lo que allí se encontraba registrado; su *deseo de muerte* salió de la literatura, la fotografía y el cine para convertirse en una experiencia real que experimentaría el día que se hizo seppuku. Esto mismo, en términos de Mishima, superando la contradicción entre el «arte» y la «acción», haría que el arte se vuelva acción.

El trío belleza-erotismo-muerte no solo resume todo su pensamiento estético, indicando que lo que buscaba era la belleza dionisiaca en aquella íntima relación que se da entre el erotismo y la muerte, también

es una estética de la vida que no goza de estructuras conceptuales complicadas, pero que, no obstante, permite dibujar un proyecto de vida que, a pesar del sufrimiento y la afanada búsqueda de una prueba de existencia definitiva, permite alcanzar la felicidad, embriaguez o éxtasis de la vida.

Por medio de la literatura descubrió su *abominación*, la cual le reveló el deseo supremo de la existencia (*deseo de muerte*), al mismo tiempo que su subjetividad, afectada por los distintos devenires, se deformaba creando un cuerpo que le hacía enfrentar su fealdad como si fuera un espejón del terror. Esta es una conclusión que queda abierta a discusión, puesto que es contradictoria con la categoría de multiplicidad de Deleuze y Guattari.

Elaborado por:	Toquica Barrera, Yohany Andrés
Revisado por:	Morales Guzmán, Jessica

Fecha de elaboración del Resumen:	27	11	2018
--	----	----	------

Contenido

Introducción	13
Capítulo I.....	16
Problemática existencial de Yukio Mishima.	16
1. Caída del <i>Tennō</i> y la pérdida del sentido de la existencia.	16
1.1. La época de Mishima.	17
1.2. La literatura japonesa moderna.	21
1.3. El vacío de la existencia.	23
2. La literatura como forma de enaltecimiento de la vida.	26
2.1. La obra de arte.	27
2.2. La creación literaria por medio del deseo.....	30
2.3. La vida como obra de arte.....	34
Capítulo II	37
Hacia la última obra de arte de Yukio Mishima	37
3. Las máscaras de Kimitake Hiraoka: la belleza como destrucción.	37
3.1. La aparición del <i>deseo de muerte</i>	38
3.2. Trasmutación de la belleza: La belleza dionisiaca.	41
3.3. Representación del <i>deseo de muerte</i>	46
4. Belleza, muerte y erotismo: la manifestación del cuerpo.	50
4.1. La experiencia interior en el erotismo.....	51
4.2. El cuerpo (carne) frente al dolor.....	53
Capítulo III.....	57
La conquista de <i>la vida como obra de arte</i>.	57
5. La superación de la literatura.	57
5.1. La fantasía dentro de la literatura.....	58
5.2. La búsqueda de lo trágico.	60
5.3. La abominación: subjetividad en forma de multiplicidad.	63
Conclusiones	67
Bibliografía	69

Introducción

«La vida es un baile en el cráter de un volcán que en
algún momento hará erupción»
(Mishima, *Introducción a la filosofía de la acción*)

Yukio Mishima es un eclipse, un maravilloso hecho cósmico en el que los pensamientos acerca de la luz (*razones brillantes*) y de la oscuridad (*razones oscuras*) juegan alegremente en medio del vacío. Aquí es donde su muerte¹ aparece como un acto artístico y político que responde a un afán de existir en el que se intenta superar la obra de arte, transformando y volviendo real un *deseo de muerte* en el que la existencia, aquella que el cuerpo guarda con recelo, se esfuma en medio de sangre, dolor y placer. Esto es algo que, por lo general, no advierten muchos estudiosos de su vida, puesto que se han centrado más en aspectos políticos o psicológicos, pero no tienen en cuenta la profundidad que subyace del arte que él producía, la literatura.

Shintarō Ishihara en *El eclipse de Yukio Mishima* (1991) intenta desarrollar tal idea del eclipse a partir de la luz, dejando en el olvido la oscuridad. Es por esto que termina afirmando que “Creo que ese juego marcial de Mishima no fue sino la forma de enmascarar otros deseos, y que no se le habría ocurrido de no haber empezado con falsedades e ilusiones relacionadas con su cuerpo” (Ishihara, 1991, p.65). Su explicación de las intenciones que encierra la muerte de su mentor literario se quedan cortas a causa de consideraciones políticas, éticas y estéticas. Las primeras, porque él mal interpreta su pensamiento político con una ideología fascista y de fanatismo nacionalista, cuando era una noble defensa de la cultura japonesa frente al capitalismo; las segundas, porque los japoneses suelen ver con malos ojos (la óptica de la moral) que alguien

¹ En la mañana del 25 de noviembre de 1970 Mishima, junto a otras tres personas, las cuales eran cadetes de Tate no kai (Sociedad del escudo), un pequeño ejército de no más de cien soldados que él mismo fundó, cuyo objetivo era proteger al *Tennō* con sus cuerpos y ningún tipo de arma, se dirigieron a cumplir una cita en el Cuartel de Ichigaya de Las Fuerzas de Autodefensa de Japón. Cuando llegaron allí y el General del regimiento los recibió en su oficina, a solas, los cuatro redujeron al General, exigiendo al resto del cuartel que, para liberarlo, reunieran a todos los soldados frente al edificio en donde se encontraban. De este modo, una vez todos los soldados estuvieron reunidos Mishima empezaría a dar un discurso en el que trataría de persuadir a los japoneses de que necesitaban recuperar el espíritu guerrero y la espiritualidad que el *Tennō* representa para Japón. Una vez que los soldados estuvieron reunidos a las afueras del edificio, él salió al balcón a hablar, pero a medida que transcurría su discurso los soldados lo empezaron a abuchear; de este modo, sin terminar de hablar, miró a la dirección del Palacio Imperial y alzó una plegaria al *Tennō*. Posteriormente volvió a entrar a la oficina, se desvistió la parte superior de su cuerpo, preparó su espada e inició el harakiri (corte horizontal del vientre) que hace parte del ritual de *seppuku*. Una vez que él se encontró en la posición indicada para ser decapitado, forma con la cual le evitarían la agonía de morir desangrado a medida que los intestinos salían de su cuerpo, uno de sus cadetes concluyó el ritual de un espadazo.

busque un bien individual, cuando se debe privilegiar el de grupo; y las terceras porque nadie ha podido ver el eclipse en el que se fundamenta su última obra de arte.

De este modo, para aclarar todos los mal entendidos que giran alrededor de su muerte, se pregunta ¿cómo surgen las *razones brillantes* y *oscuras* para configurar el *deseo de muerte* que le llevará a conquistar *la vida como obra de arte*? Esto se puede rastrear en algunos ensayos, novelas y entrevistas que no solo plantean y manifiestan su anhelo de convertirse en belleza, la cual tiene una directa relación con la muerte y el erotismo, también la pretensión de alcanzar una muerte trágica por medio de la experimentación de un momento de suprema felicidad, embriaguez o éxtasis de la vida.

Con esto presente, por un lado, en el *Capítulo I* se hace un estudio de las *razones brillantes*, las cuales no se pueden entender en cuanto no se comprenda la importancia que tiene la figura del *Tennō*² no solo para su estética, pues es uno de los hilos que permitirá entender el trio belleza-erotismo-muerte, también para toda la espiritualidad japonesa que giraba alrededor de dicha creencia, la cual al ser derrumbada³ sumió a todo un pueblo en un vacío espiritual que, dentro de las mismas dinámicas capitalistas, produciría un vacío existencial generalizado al cual él no estaría excepto. También, planteando las bases para entender la estética mishimiana se explica por medio de Nietzsche la forma en la que se puede entender la obra literaria y cómo esta, partiendo de la literatura del yo, aparece por medio de máscaras que, a fin de cuentas, marcan una condición esquizofrénica en toda su creación literaria.

Ahora bien, por otro lado, en el *Capítulo II* se hace un estudio de las *razones oscuras*, las cuales solo se pueden entender en cuanto se tome a la literatura como un arte en el que el deseo, entendido como una fuerza creadora vital, aparece expresado por medio de la escritura y diseminado en distintas máscaras (personajes) del creador. En consecuencia, el *deseo de muerte* solo fue descubierto por él a través de la literatura, a partir de aquellos personajes que interpelan al mismo creador, lo cual le llevaría por un largo y doloroso recorrido en el cual pretendía probar que existía por medio de tres formas: la etapa de la literatura, la etapa del cuerpo y la etapa de la muerte. De esta manera, ya con todos los elementos necesarios para entender el ideal de belleza (belleza dionisiaca) y la necesaria existencia del *Tennō* dentro de todo su imaginario, se procede a explicar por medio de Bataille la relación que hay entre erotismo y muerte, lo cual

² “*Tennō*” es un término que suele ser traducido como “Emperador”; sin embargo, se opta por dejar la palabra en japonés para no perder la pureza del término, cuya traducción literal es “Soberano del Cielo”, de acuerdo con la tradición confuciana, que llegó de China a Japón en el siglo IV, y el sintoísmo, religión originaria del territorio japonés desde épocas ancestrales. Además, el *Tennō* es considerado, si todavía se conserva la tradición, el sumo sacerdote del sintoísmo y descendiente directo de la diosa Amaterasu, deidad del sol en la mitología japonesa.

³ Al perder Japón frente a Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, se vino un periodo de ocupación en donde los vencedores implantaron la democracia, la economía y la nueva educación del país. Como resultado de tal proceso está la *Constitución de Japón* (1947) que hasta el día de hoy sigue vigente. De ella los puntos más controvertidos son la renuncia a la divinidad del *Tennō*, aunque lo dejan como símbolo del Estado y unidad del pueblo, y la renuncia a la guerra en el artículo noveno.

no solo involucra la idea de disfrutar del dolor físico que implica morir, también la hermosa pretensión de volverse uno con la naturaleza, en el caso de los japoneses con la diosa Amaterasu.

Por último, en el *Capítulo III*, atendiendo a la exigencia de Mishima de crear una tragedia en la que no se encuentre excluido de la vida, algo que está directamente relacionado con la belleza dionisiaca, se explica el paso que se da de la obra de arte, que es un producto de un deseo representado, pero que no se puede vivir en carne propia, a *la vida como obra de arte*. Esto es algo que permite hacer una última reflexión respecto a la literatura, en la cual por medio del devenir personaje el creador produce una extraña subjetividad en la cual no solo subyace un mismo deseo de vida, que en él aparecía como *deseo de muerte*, también hace enfrentar al creador a la *abominación* que es ser sí mismo, es decir, al horror de su propio deseo.

Sin duda, la condición esquizofrénica que aparece por medio del devenir personaje en la creación literaria, obliga a aceptar la multiplicidad, esta categoría tan importante para la filosofía contemporánea, en especial para Deleuze y Guattari; sin embargo, el *deseo de muerte* que siempre aparece en su producción artística implica que el verdadero rostro detrás de todas las máscaras es una manifestación de un único y mismo deseo. Aquí es donde aparece la *abominación* como un sujeto deformado a partir de la misma fragmentación que la sociedad le obliga a padecer y que, al mismo tiempo, posibilita maravillosas maneras de creación. En esta idea recae la principal conclusión de esta investigación, en la cual por más que el ser humano quiera escapar de sí mismo, siempre se encontrará de frente con el deseo que ha de permitir hacer de la vida una obra de arte.

Finalmente, el eclipse de Yukio Mishima quedará totalmente claro para todos y, sobre todo, la importancia que tiene la literatura en la creación de tan maravilloso hecho cósmico; no importa si es de sol o de luna, pues al fin y al cabo se puede ir de la luz a la oscuridad o al contrario. Tal vez se reproche el hecho de que no se haya trabajado la totalidad de la producción literaria y teatral de él, pero debido a su gran extensión se hizo necesario extraer las obras más importantes que implican una máscara por medio de la cual creó, fortaleció e hizo realidad su *deseo de muerte*. Así, las interpretaciones políticas y psicológicas de su muerte dejarán de ser el tema central de su investigación, para que de este modo solo quede la estética de la vida que fundamenta toda su obra, vida y muerte.

Capítulo I

Problemática existencial de Yukio Mishima

«Vuestra obra, vuestra voluntad es vuestro prójimo»
(Nietzsche, *Así habló Zaratustra*)

1. Caída del *Tennō* y la pérdida del sentido de la existencia

Al explorar la literatura japonesa autores como Yukio Mishima son ineludibles; su genio literario ha generado numerosos estudios de su vida y creación artística, centrándose, por lo general, en su obra maestra: su muerte a finales de 1970. En un principio se creyó que las razones de su muerte se debía a ideas ultranacionalistas (fascistas)⁴, pero en estudios más detallados sobre su vida, algo que señalan Nathan (1974) y Vallego-Nágera (1978), su nacionalismo, el cual buscaba defender la pureza de la cultura japonesa, solo fue un medio para esconder sus verdaderas razones. Es aquí donde aparece el eclipse de Mishima: *razones brillantes y oscuras*; justificaciones que comparten la misma raíz: un vacío espiritual que produce una crisis existencial. Respecto a esto va a indicar Yourcenar (1985):

Las únicas palabras emotivas son las de la madre, cuando recibe a los visitantes que vienen a darle el pésame: «No lo compadezcan. Por primera vez en su vida ha hecho lo que deseaba hacer.» Probablemente exageraba, pero el mismo Mishima había escrito en julio del 1969: «Cuando reviso con el pensamiento mis últimos veinticinco años, su vacío me llena de asombro. Apenas puedo decir que he vivido.»⁵ Incluso en el trascurso de la vida más brillante y más colmada, lo que realmente ha querido hacer, raras veces lo ha conseguido. Y desde las profundidades o desde las alturas del Vacío, lo que ha sido y lo que no ha sido parecen igualmente espejismos o sueños. (pp.138-139)

⁴ Rodrigo Santibáñez, egresado de la Universidad de Chile en 2011, en su monografía de grado titulada «*Testimonio y réplica: Representación de la ideología fascista en la literatura, ejemplificadas en El Jorobadito de Roberto Arlt y El patriotismo de Yukio Mishima*», hace una muy interesante exposición de la relación entre Mishima y el fascismo japonés. No obstante, encuentro que el planteamiento respecto a Mishima no es lo suficientemente cierto, puesto que hay desconocimiento de varios aspectos de la vida y obra. Respecto al cuento *Patriotismo* (1960), en el *Capítulo II* de este trabajo se tratará de verlo desde otra óptica interpretativa.

⁵ Esta cita que hace Yourcenar de Mishima es de un artículo publicado en el Diario Sanken el 7 de julio de 1970, titulado *Mis últimos veinticinco años*. El texto se puede encontrar completo en *Lecciones espirituales para jóvenes samuráis y otros ensayos* (2006).

No obstante, Yourcenar solo indica una pista respecto a las *razones oscuras*, las *brillantes* no aparecen por ningún lado. En este punto se hace necesario navegar en los laberintos que Mishima solía construir en sus novelas, cuentos y ensayos, en los que siempre solía usar una máscara distinta. Mas ninguna de esas máscaras pudo escapar del *deseo de muerte* que estaba latente en la profundidad de su ser, deseo que se le mostró como una paradoja de la existencia cuya única salida sería un proyecto por medio del cual él se ha de convertir en una obra de arte. Este planteamiento estético que surge solo es posible comprenderlo una vez las *razones brillantes* y *oscuras* sean explicadas suficientemente, pues solo de este modo se puede entender el eclipse que justifica su muerte. En este camino no se puede aceptar contradicción alguna, puesto que se correría el riesgo de caer en opiniones sesgadas como la locura, como lo catalogan varios de sus compatriotas, cuando su posición existencial solo apunta a superar una vida atormentada dentro de la realidad del Japón de postguerra.

1.1. La época de Mishima

Las *razones brillantes* que aparecen en el *deseo de muerte* de Mishima parten del contexto histórico de su país de nacimiento, residencia y muerte; este se caracteriza por unas bruscas transformaciones sociales, culturales y políticas que se dieron desde la Restauración Meiji⁶ (1868) hasta la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial (1945). Durante los años que separan estos dos hechos históricos Japón pasó de ser un país rural y poco alfabetizado a un país industrial e ilustrado; en menos de treinta años el gobierno Meiji logró que su país estuviera a la altura de los países occidentales. No obstante, los rápidos cambios sociales que se dieron, seguidos muy de cerca por la naciente literatura japonesa moderna, iban a modificar abrupta y violentamente el cuerpo social⁷ japonés.

Dentro del cuerpo social japonés los códigos culturales más importantes son los que giran alrededor de la figura del *Tennō*. Cuando se habla de código cultural, se hace referencia a un flujo de deseo (inconsciente) que de acuerdo a Deleuze y Guattari (1972) ha hecho síntesis disyuntiva⁸, configurando un cuerpo social específico que ha de determinar a cada una de las personas que son codificadas dentro de la cultura en la

⁶ La Restauración Meiji concluida en 1868, según la historia de Japón, es el evento político y social que pone fin a un periodo de gobiernos militares (shogunatos) para restaurar el poder del *Tennō*, al mismo tiempo que, con el fin de dejar de ser un país poco desarrollado en comparación a los países occidentales, toman como proyecto modernizar el país desde un punto de vista político, económico, tecnológico, social y artístico.

⁷ Con el término «cuerpo social» se hace referencia al cuerpo lleno de una sociedad que Según Deleuze y Guattari (1972) es el que regula los flujos de deseo, que entran y salen, de un grupo de sujetos a los que les pretenden organizar los órganos; puede ser el cuerpo lleno de la tierra de la máquina territorial primitiva, del déspota de la máquina despótica bárbara o, por último, del dinero de la máquina capitalista civilizada.

⁸ Según Deleuze y Guattari (1972) el deseo tiene tres síntesis: síntesis conectiva (producción de producción), síntesis disyuntiva (producción de registro) y síntesis conjuntiva (producción de consumo). Bajo estas síntesis la máquina social y las máquinas deseantes se acoplan entre sí para producir, cortar y establecer extracciones de flujo que permitirán la aparición de los códigos.

cual nacieron, crecieron y morirán⁹. Asimismo, las síntesis disyuntivas del mismo proceso histórico y social de Japón, el cual está fuertemente marcado por el sintoísmo (mitología japonesa), el budismo y el confucionismo, hicieron del *Tennō* una figura religiosa y espiritual de suprema importancia. Ya en la Restauración hasta el final de la Segunda Guerra Mundial fue que este tomó un papel activo en el país, uniendo la política (administrativo) y la religión en una educación que introduciéndose en lo más profundo del inconsciente de la gente la necesaria existencia del *Tennō* para la supervivencia de Japón.

Uno de los principales proyectos de la Restauración era devolver el poder político que el *Tennō* no podía ostentar a causa de los gobiernos militares¹⁰, los cuales por medio de la fuerza mantenían el poder y, aunque tenían en cuenta al *Tennō* para la legitimización de su mandato, estos lo mantenían encerrado en el Palacio Imperial dirigiendo las ceremonias del sintoísmo. Esta reducción a un papel netamente religioso sería algo que en los últimos años del Shogunato Tokugawa (1603-1868), al lado de una fuerte crisis social y económica, alentaría a algunas familias¹¹ a acabar con la política del sakoku¹² y modernizar el país para dejar de ser una nación poco desarrolla; esto es algo que solo se podía hacer en cuanto el *Tennō* se pusiera a la cabeza del país. Sin embargo, después del bakumatsu¹³, a nivel social se produjeron muchos conflictos, pues estallaron protestas internas que buscaban defender la cultura japonesa de la fuerte influencia occidental que el país empezó a experimentar; sin duda el mismo proyecto restaurador devolvería el poder administrativo al *Tennō*, pero eso implicaba transformar la sociedad de forma radical.

En este proceso los samuráis, guerreros protectores de Japón desde épocas antiguas y que habían fundamentado un código ético (*bushidō*) por el cual se regía su acción en relación con la lealtad a su señor, lo cual se conectaba con los ideales de vida y muerte del guerrero¹⁴, fueron los que más se vieron afectados.

⁹ Con esta indicación se hace referencia a un proceso de subjetivación.

¹⁰ Durante el periodo del Bakufu, Shogunato o Gobiernos militares, el Shogun, el cual era un título militar que se otorgaba al general del ejército imperial, recibía del *Tennō* la facultad de administrar la economía y la política de toda la tierra de la diosa Amaterasu y los demás dioses, como si ellos estuviesen bendiciendo dicho nombramiento. Esto es algo que se mantendría desde el siglo X hasta la Restauración Meiji de 1868.

¹¹ Es necesario entender que a esta altura de la historia de Japón la sociedad todavía mantenía la estructura de clanes, en donde cada una tenía una familia principal y unas familias que le servían (de estas salían los samuráis que habrían de jurar lealtad al líder de la familia principal). A estos líderes de clanes se les suele llamar daimyō, cuya traducción puede ser «señores feudales».

¹² Esta fue una política que los Tokugawa implantaron en 1639 para evitar la contaminación de la cultura japonesa por parte de las constantes peregrinaciones que hacían monjes europeos a Japón. Esta política implicaba no solo la prohibición a la entrada de extranjeros al país, también un fuerte control a todos los productos extranjeros (libros, tecnología, etc.) que entraban a su territorio; de este modo se aisló el país durante más de doscientos cincuenta años hasta que países europeos y Estados Unidos empezaron a presionar a Japón a abrir sus fronteras para empezar a comerciar libremente.

¹³ Es el periodo de transición entre la Era Tokugawa a la Era Meiji, caracterizándose por sangrientos enfrentamientos y asesinatos entre los defensores del shogunato y los defensores del *Tennō*.

¹⁴ No se piensa profundizar en la ética samurái, el *bushidō* o las siete virtudes del guerrero, puesto que este no es el objetivo del presente trabajo; no obstante, no se olvida la importancia de este punto para el estudio de Mishima, en especial cuando parte de su estética-ética se fundamente en el Hagakure (Siglo XVIII) de Tsunetomo. Respecto a lo anterior Mishima tiene un ensayo que está directamente relacionados: *La ética del samurái en el Japón moderno* (1967).

Estos, aunque fueron los que dieron inicio a una *estética de la muerte* que marcaría fuertemente el inconsciente social japonés, algo que Mishima va intentar encarnar, se les obligó a desprenderse de su ideal de vida, de su ideal de guerrero. El Edicto Haitōrei (1876), ley que prohibía el porte de espadas, que el gobierno expediría obligaba al samurái a renunciar a su espada, la cual implicaba un camino de vida y muerte (asimilando la existencia al tiempo de vida de un cerezo en flor), que le ayudaba a mantener su pureza y el grado de lealtad del guerrero frente al señor al cual servían.

Estos agravios a los samuráis implicaron levantamientos armados a lo largo del todo el país, obligando al gobierno tomar medidas radicales: eliminar, sin ningún tipo de sutileza y de forma directa, la casta de los samuráis, solucionando, de esta forma, el conflicto interno y darle celeridad al proyecto modernizador. Levantamientos como *La liga del viento divino* (1876), en la cual Mishima va a poner especial cuidado en la novela *Caballos desbocados* (1969), y la *Rebelión de Satsuma* (1877), liderada por Saigō Takamori¹⁵ (1828-1877), con su supresión y fracaso, es decir, con la muerte de cada uno de los samuráis que participaron, sea porque murieron en el campo de batalla o porque cometieron *seppuku*, marcarían el fin de la época de los samuráis. De esta suerte, fue que el gobierno japonés pudo empezar a consolidar un ejército moderno a la altura de los occidentales. Este nuevo ejército acogería el mismo código samurái (*bushidō*) haciendo unas sobrecodificaciones¹⁶ de la lealtad sobre el *Tennō*, implicando un camino de vida, muerte, servicio, etc.

Ahora bien, del mencionado código ético samurái el ritual más importante es el *seppuku*, método que escogería Mishima para darse muerte. Este es, ante todo, un ritual de purificación autoinmulatorio por medio del cual los samuráis demostraban su lealtad ante el señor que servían. Este ritual solo lo podían hacer los samuráis (ningún otro japonés) y sus esposas, una vez que su señor se los ordenaba por alguna ofensa o cuando él quería conservar su honor frente a su señor por no haber podido cumplir con sus deberes. Sin embargo, después de la Restauración y la extinción del samurái como casta, este ritual se sobrecodificó y se internó en la psique del naciente ejército japonés, que abriría paso a las guerras con Corea, China y Rusia, hasta desembocar en la participación en la Segunda Guerra Mundial, dando origen a un súbdito (soldado) con una voluntad inquebrantable que siempre ha de preferir la muerte antes que el deshonor, la muerte antes de reconocer la derrota o morir haciendo el máximo daño al enemigo para permitirle una futura victoria al pueblo del *Tennō*. Esta voluntad, la cual estaba fuertemente influenciada por el código guerrero

¹⁵ Este personaje es habitualmente conocido como «el último samurái», el cual dirigiendo un último ataque de samuráis contra el gobierno a sabiendas que morirían, pues el gobierno usaría armas de fuego mientras ellos cabalgarían con su arco y su espada, intentó defender la importancia del samurái en la cultura japonesa; su muerte significó la extinción del samurái como casta en la sociedad japonesa a finales de la segunda mitad del siglo XIX.

¹⁶ Este término se toma de acuerdo a las consideraciones de Deleuze y Guattari (1972), el cual está muy vinculado a la idea de código en tanto síntesis disyuntiva del deseo, en específico de la sociedad despótica bárbara.

samurái, fue la que enfrentaron los Aliados cuando los planes bélicos del Impero Japonés¹⁷ pretendían dominar parte del mundo en la primera mitad del siglo XX.

De lo anterior, y la breve exposición de la historia de Japón, se puede dimensionar la importancia que tiene el *Tennō*, y los códigos que este trae al ruedo, dentro de la cultura japonesa, pues más que una figura política es una figura espiritual que sostiene toda la cultura japonesa y, por ende, todo el imaginario social de los japoneses desde el inicio de su historia hasta la primera mitad del siglo XX. Y fue precisamente bajo este imaginario social en el cual se formó Mishima, tiempos en los cuales morir por el *Tennō* era uno de los máximos honores que podía tener un japonés y su familia. No obstante, con la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial, los estadounidenses, después de un estudio cultural en los primeros años de la ocupación, comprendieron que el *Tennō* era el pilar principal de todo el cuerpo social japonés, y si querían doblegar al país tocaba destruir dicho código cultural, es decir, tocaba derrumbar la base cultural de todo un pueblo¹⁸.

En este sentido, las *razones brillantes*, se llaman brillantes porque era lo que Mishima daba a entender a todos a través de sus actuar y sus escritos políticos, permiten entender por qué él ofreció su muerte al *Tennō*. Esto parte de *La declaración de humanidad* que Estados Unidos puso como condición para la rendición de Japón. Esta declaración convertía al *Tennō*, el cual era un dios con forma de humano, en un humano más. La implicación espiritual de esta declaración sumiría a todo el pueblo japonés en un vacío existencial, pues toda su vida y la misma muerte estaba codificada bajo su figura. Con este símbolo derrumbado, entonces, los estadounidenses y la máquina capitalista irrumpieron con toda su fuerza económica en el país, causando otra serie de descodificaciones culturales que sumiría a todos los japoneses en el consumismo. Esta era la principal molestia de Mishima frente al Japón moderno, convirtiéndose así en un defensor de la cultura japonesa.

Por último, el lector podría hacer dos objeciones. En la primera se podría objetar que el Vacío al cual se refiere Yourcenar no se corresponde a al que aquí se ha mostrado, puesto que tal concepto tiene que ver con el budismo; pero, tal interpretación del Vacío no se acepta porque es errónea en la medida que se estaría excluyendo la importancia del cuerpo que hay en la estética mishimiana¹⁹. No obstante, este permitió

¹⁷ El Periodo imperial japonés (1895-1945) se caracteriza por un proyecto de expansionismo territorial que desataría conflictos (guerras) con países como Rusia, China y Corea, en un primer momento, y posteriormente con Estados Unidos con el ataque a Pearl Harbor, cuando el imperio se pretendía expandir hacia el Océano Pacífico.

¹⁸ Respecto a esto existe una propaganda (un documental) llamada *Know your enemy: Japan* (1945) con la que la armada de los Estados Unidos justifica la guerra contra Japón. Aquí es de notar el especial énfasis que ponen en el *Tennō* y la forma en la que caracterizan a Japón como un país fascista, aunque profundamente religioso.

¹⁹ Yourcenar en *Mishima o la visión del vacío* (1985) plantea la idea de entender su muerte como una forma de alcanzar el Vacío búdico, sin embargo, tal idea no la desarrolla, aunque se entiende por qué lo expone así, pues parte del planteamiento principal que se encuentra en *El mar de la fertilidad* (1965-1970). Mi hipótesis es que la interpretación de la muerte de Mishima por medio de

plantear una alternativa de interpretación distinta en donde las *razones brillantes* tienen en cuenta un pensamiento religioso que está relacionado con el sintoísmo y que tienen en cuenta sus ideas políticas. El vacío al que se hace referencia se relaciona directamente con las *razones oscuras* de *deseo de muerte* que solo se pueden advertir a partir de las *razones brillantes* que aparecen en la relación Mishima-campo social (socius)²⁰, la cual permite estudiar cómo su inconsciente (deseo) funcionaba para poco a poco configurar su *deseo de muerte*.

En la segunda, el lector se preguntará: ¿por qué la necesidad de hablar de historia para exponer a Mishima? A lo cual la respuesta es simple: si se va a utilizar el deseo como un plano de interpretación, es necesario recordar que Deleuze (2005) indica, de acuerdo con el esquizoanálisis, que cada una de las máquinas deseantes son pequeños engranajes que se conectan a una máquina social (socius), que será la que determinará a las mismas máquinas deseantes (p.32). De este modo, para conocer el funcionamiento de la máquina deseante de Mishima es necesario entender cómo funcionaba esta a medida que era investida por un campo social-histórico, es decir, a medida que su deseo es codificado de acuerdo con los códigos culturales de Japón, aunque también se encuentran fuertes influencias de códigos culturales occidentales²¹.

1.2. La literatura japonesa moderna

La modernización de Japón, como ya se ha señalado, trajo unos cambios sustanciales al cuerpo social japonés para dejar de ser un país poco desarrollado; el cambio radical que interesa ahora es el referente al inconsciente social que producía literatura. En este se encuentra un fiel cuadro de tales transformaciones, en especial de expresión literaria japonesa, la cual por medio de la asimilación de la cultura occidental hace surgir la idea de la subjetividad que es determinante para la literatura japonesa moderna. La expresión literaria, a nivel de la novela, el cuento y la poesía, dejaría de lado, en parte, una producción a partir de un inconsciente colectivo (literatura clásica japonesa), sin una idea del yo y que admiraba a la naturaleza, a

este Vacío es errónea, puesto que Mishima rechazaba el budismo en cuanto este solo tiene en cuenta la espiritualidad y no pone la suficiente atención en el cuerpo (aunque se reconoce que el cuerpo cumple una función importante para la meditación), que para Mishima, así como reconoce Yourcenar (1985), tiene un valor supremo.

²⁰ En el análisis que se plantea aparecen dos relaciones: Mishima-sí mismo y Mishima-campo social (socius). La primera está directamente relacionada con la literatura y la segunda con el proceso de subjetivación.

²¹ La literatura de Mishima, según algunos críticos, aunque en algunos aspectos conserva la esencia de la literatura japonesa clásica, tiene una fuerte influencia occidental; esta combinación de dos mundos culturales distintos es lo que hace de él el escritor más importante de la literatura japonesa del siglo XX. Con él no solo se marca fuertemente la influencia de la literaria occidental en la japonesa, también va a ser el último escritor que en su producción conservará aspectos propios de la antigua literatura. Por otro lado, es necesario destacar que las ideas respecto al cuerpo son de extracción occidental, específicamente de la Grecia Clásica, puesto que según él el budismo rechaza al cuerpo y el sintoísmo no lo tiene en cuenta, pues solo se preocupan por el espíritu, mas no por la unidad cuerpo-espíritu. Esto último es lo que marca parte del planteamiento filosófico de Mishima, pero que no se va a tratar en este trabajo puesto que se sale de los objetivos propuestos; esto queda abierto a investigación.

una producción a partir de un inconsciente individual (literatura japonesa moderna) que reivindica la existencia de un sujeto, un yo.

La literatura en general se puede entender como la posibilidad que tienen los seres humanos para expresarse, sea escrita u oralmente, en un cuerpo social determinado (socius). Esta determinación es marcada por un territorio y un idioma que le es propio, pues el idioma permite distintas configuraciones literarias atendiendo a la misma configuración lingüística y social. Los seres humanos, de este modo, tienen la posibilidad de decir lo que desean, así como escribirlo como lo deseen; así se crea un gran conjunto de fuerzas, de posibilidades de escribir dentro de una gran cantidad de estilos. La literatura al encerrar tal cantidad de códigos culturales determina el deseo de todos sus miembros indicando de qué forma hay que escribir, así de cómo y sobre qué se debe escribir; lo que hace que la literatura sea un cuadro perfecto para poder interpretar el cambio social, movimientos deseantes que siempre están en constante flujo.

La literatura clásica japonesa, que va desde el siglo VIII²² hasta 1868, al producir dentro de un inconsciente colectivo llegó a sus límites una vez que se agotó la creación a partir de dicho inconsciente. Estos códigos, cuando se dejan como intocables (dogma), limitaron la posibilidad de producir literatura de otra forma, de codificar de una forma distinta a la ya establecida o de proponer un nuevo estilo literario. La posibilidad de pensar lo impensado es lo que le da una gran vitalidad a la literatura de nuestra era, y fue bajo este movimiento de flujo en que la incursión de Occidente en el Japón de la segunda mitad del siglo XIX auxilió su producción creando otras nuevas formas de expresión literaria.

No obstante, el nuevo campo de creación a nivel literario, el cual tuvo dos etapas: uno en el cual se empezaron traducir gran cantidad de obras de diversas lenguas europeas al japonés y otra en la cual se empezó, propiamente, la producción de literatura ya con marcados rasgos de estilo occidental, abrió a los japoneses el desarrollo de un naturalismo literario en el que se produciría literatura a partir del realismo con la naciente novela política y la literatura del yo²³. En esta línea el género literario que interesa directamente es la literatura del yo o novela del yo, pues esta es la que marca de una forma directa ese paso de una producción a partir de un inconsciente colectivo a un inconsciente individual; claro está que esto no perjudicaría la importancia del *Tennō* como fundamento de la cultura japonesa.

Ahora bien, los literatos japoneses que utilizaban la literatura del yo, cuya principal característica era escribir en primera persona, marcando aún más la subjetividad, por lo general mezclaban una gran pizca de

²² El Kojiki, el Nihonshoki y el Genji monogatari -considerada la primera novela escrita en toda la historia de la literatura universal- son las primeras expresiones literarias de manera escrita que surgieron en Japón, convirtiéndose en referentes importantes de toda la literatura clásica japonesa que se produciría hasta que la influencia occidental modificara el modo de expresión literario.

²³ Conocido en Japón como «Watakushi shōsetsu» (私小説).

realidad con un poco de ficción. En este proceso es en donde empiezan a aparecer una serie de máscaras²⁴ que confunden la vida del autor con su obra; al lector le resultaba difícil afirmar que lo que narraba una novela era idéntico a la experiencia de vida de su autor, aunque aun así quedaba la sospecha en el lector. En el caso de Mishima, novelas como *Confesiones de una máscara* (1949), que son escritas bajo el mencionado género, suponen una posible homosexualidad, pero de ahí a que sea cierto es difícil de afirmar. No obstante, la literatura del yo, que según Noguchi Takehiko tiene que ver con el género de confesión fundado por San Agustín y que se presenta en Japón bajo esta forma²⁵, encierra también cierta posición existencial del escritor, haciendo de la novela del yo un reflejo casi exacto de los deseos más profundos que puede guardar él en su corazón.

Teniendo en cuenta, entonces, esta tradición literaria de la literatura del yo y la importancia del *Tennō* en el cuerpo social japonés, se vuelven más claras las dos justificaciones de su muerte. Estas justificaciones que parten de unas *razones brillantes* de una fuerte herida cultural, en donde todo el cuerpo social japonés tambaleó de tal forma que se creyó que estaba afrontando una especie de extinción al desaparecer el *Tennō* como fundamento cultural y espiritual, relegaría a Mishima, aunque esto también tiene que ver con ciertas particularidades de su niñez²⁶, a una especie de ensimismamiento en el cual por medio de la creación literaria encontraría una especie de autoconsuelo o medicina. Curiosamente es hacia finales de la Segunda Guerra Mundial que él iniciaría su carrera como escritor comenzándose a plasmar en su literatura el *deseo de muerte* que poco a poco le plantearía un problema existencial que le llevará a tratar de probar su existencia de varias maneras.

1.3. El vacío de la existencia

Ya es claro de qué lugar parte el vacío existencial de Mishima, el cual se debió al vacío espiritual que la descodificación del *Tennō* implicó para los japoneses. El eclipse que se empezó a formar solo se da a medida que por medio de la creación literaria su *deseo de muerte* se empezaba a plasmar.²⁷ En *Confesiones de una*

²⁴ Vallejo-Nágera en el capítulo IV de su libro *Mishima o el placer de morir* (1978) hace una muy interesante exposición sobre las máscaras, que era algo muy utilizado por Mishima y de suprema importancia en la cultura japonesa desde el origen de los samuráis. Esto es algo que se puede evidenciar hoy a partir del *tatema*, algo que es muy característico en las relaciones personales del japonés y que es un medio para camuflar el verdadero rostro.

²⁵ Ciccarella, E. (2013). *Metafisica de thanatos in confessioni di una maschera: le considerazioni di Noguchi Takehiko*. Lervan – International Journal of Afro-Asiatic Studies (ISSN: 1825-263). Recuperado el 15 de abril de 2018, de <http://www.ojs.unito.it/index.php/kervan/article/viewFile/724/606>.

²⁶ Son numerosos los estudios psicológicos, en especial desde el psicoanálisis, que han hecho de Mishima, de los cuales sale una interpretación en la cual su muerte es consecuencia de unos traumas de niñez y adolescencia. En este trabajo se ha dejado de lado esta interpretación que se centra en la carencia, no solo porque el esquizoanálisis critica al psicoanálisis, también porque me parece que este tipo de interpretaciones rechazan la profundidad del arte literario que se da en la era contemporánea.

²⁷ Se profundizará en este punto en el *Capítulo II*.

*máscara*²⁸ se relata una escena en la que el protagonista fue convocado por el ejército para incorporarse a los soldados defensores de su divina majestad. Al hacer el examen de admisión los médicos lo encontraron como no apto para el servicio militar y, por ende, le negaron la posibilidad de morir en nombre del *Tennō*. En un principio se podría creer que le habían dado la oportunidad de vivir más tiempo, pero lo que pasó fue que le negaron la posibilidad de vivir; la muerte, el imaginar el final de la existencia, para el japonés de la época era una forma de reafirmación de la vida. No obstante, según cuenta Mishima, en ese momento él se llenó de cierta felicidad, puesto que iba a poder vivir más tiempo; pero, cuando Japón perdió la guerra y el *Tennō* fue obligado a renunciar a su condición divina, se dio cuenta que ya nunca tendría la oportunidad de poder morir, en otras palabras, por contradictorio que parezca en un principio, perdió la oportunidad de vivir, de existir.

Cuando el *Tennō* dejó de ser la base del cuerpo social japonés el país de forma brusca se fue pareciendo más a los países occidentales que se movían bajo la máquina social capitalista, es decir, bajo el consumismo y los códigos descodificados de la sociedad civilizada. Cuando la sociedad avanzó hacia una nueva realidad sin *Tennō*, los japoneses por primera vez en toda su historia se sintieron libres, pues su propia vida y existencia empezó a pertenecer a ellos y no a ningún ser divino; pero esta nueva libertad implantó una nueva totalización, ahora por medio del dinero, que terminó sumergiendo a todos en las dinámicas propias de la sociedad capitalista.

La cultura japonesa, como pequeña máquina social, desde el principio solo se tenía a sí misma para poder fluir bajo sus propios códigos; esto lo tenían claro los Tokugawa al momento de declarar la política del sakoku. Pero al momento que esta se vio obligada a acoplarse con la cultura occidental, la cual encarna la máquina capitalista civilizada, aunque tambaleó y se adoptó a los cambios, padeció los cambios necesarios para dejar de ser un país poco desarrollado en comparación al resto del mundo. Por supuesto esto implicaba la destrucción de ciertas creencias, como la creencia de que los samuráis eran necesarios. No obstante, esto no cambió en nada la base del cuerpo social japonés, puesto que su sociedad despótica, utilizando términos de Deleuze y Guattari, seguía intacta.

Sin embargo, el cuerpo social japonés que quedaría después de la derrota en la Segunda Guerra Mundial ya no sería el mismo de la sociedad despótica, pues esta concluyó una vez los códigos culturales que giraban alrededor del *Tennō* fueron desterritorializados con *La declaración de humanidad*. Esta des-significación de códigos es la que permite la aparición del capitalismo puro en el país, al mismo tiempo que desaparecía el sustento espiritual de todo un pueblo. Lo anterior era lo que Mishima veía que le pasaba a Japón, algo

²⁸ En palabras de Mishima, *Confesiones de una máscara* (1949) es su autobiografía, de la cual parte para vivir, alejándose de ella a medida que pasaban los años, para después regresar a ella y recuperar toda la pasión por la muerte.

que, por lo menos a él, le hacía experimentar un cruel vacío existencial. Y aunque él es el resultado de todo este proceso, algo que lo hace un ser único, no se puede negar que la aparición del mencionado sistema perverso, que en vez de producir ganas de vivir produce desesperación, fue determinante para la aparición del *personaje Yukio Mishima*.

De acuerdo con Deleuze y Guattari (1972) lo anterior hace aparecer un despotismo post-mortem (dentro de las ruinas del Estado despótico) que, al igual que un vampiro, va a succionar la energía vital de cada persona para alimentar más el sistema de producción de la sociedad capitalista (p.235):

La máquina capitalista es incapaz de proporcionar un código que cubra el conjunto del campo social. La propia idea de código la sustituye en el dinero de las cantidades abstractas que siempre llegan más lejos en el movimiento de desterritorialización del socius. El capitalismo tiende hacia el umbral de la descodificación, que deshace el socius en provecho de su cuerpo sin órganos y que, sobre este cuerpo, libera los flujos del deseo en un campo desterritorializado. (Deleuze y Guattari, 1972, p.40)

Las ruinas de los códigos que giraban sobre el *Tennō* dejó a los japoneses, como sujetos sujetos que eran, en una deriva en la cual la existencia, muy conectada con *la estética de la muerte samurái*, perdió todo su significado²⁹. Antes tenían al *Tennō*, pero después solo se tenían a sí mismos. Antes vivían como un engranaje que hacía parte de un socius determinado, buscando el sentido de su existencia a medida que producían dentro de tal cuerpo social; pero, al mutar de nuevo el cuerpo social japonés de forma tan brusca hacia una sociedad totalmente capitalista, el sentido de la existencia se reemplazó por una eterna producción, ganancia y gasto de dinero. Este era el materialismo y el vacío espiritual que Mishima denunciaría en sus ensayos políticos.

La lucha existencial de Mishima, ese constante *deseo de muerte* que le acompañó durante toda su vida, le llevó a experimentar una gran cantidad de cosas para lograr sentirse vivo. Lo anterior, de acuerdo con lo dicho por Nathan en *Mishima: una biografía* (1974), en donde se encuentra una muy interesante exposición de él, hace surgir tres formas distintas por medio de las cuales intentaba resistir al vacío: la etapa de la literatura, la etapa del cuerpo y la etapa de la muerte³⁰. Cada una de estas despliega de una forma distinta

²⁹ Varios estudiosos y contemporáneos de Mishima indican que su pensamiento político era difícil de entender porque resultaba ilógico frente a la realidad del Japón de posguerra; no obstante, este no resulta ilógico al verlo desde la perspectiva de Deleuze y Guattari. Claramente Mishima intenta reivindicar una sociedad despótica, en donde está sobrecodificado el *Tennō*, dentro de una sociedad capitalista que se mueve a partir de la descodificación (axiomática). Este trascurso entre un cuerpo social (socius) a otro, con proceso de subjetivación distintos (algo que bien marca la educación), era el que producía el vacío existencial, pues la sociedad despótica desaparecía con la descodificación del *Tennō*, dejando los flujos del deseo libres para la producción de consumo (síntesis conjuntiva).

³⁰ Curiosamente en una exposición de fotos que Mishima, aun en vida, hizo de sí mismo, estas etapas se encuentran divididas en cuatro ríos muy importantes para él: el río de los libros (etapa de la literatura), el río del teatro y del cuerpo (etapa del cuerpo) y el río de la acción (etapa de la muerte). Por otro lado, en una sujeción histórica la primera etapa cobija los primeros treinta años de su

el *deseo de muerte*, en el cual se pasa del plano de la representación, que suele ser ficticio, a un plano de acción en donde dicho deseo se hace realidad³¹; todo esto con el fin de poder encontrar “la definitiva verificación de la existencia” (Nathan, 1974, p.131), la cual solo pudo encontrar en el efímero instante de su muerte.

2. La literatura como forma de enaltecimiento de la vida

Mishima es el resultado de la interacción de los códigos culturales japoneses y occidentales, en otras palabras, es un producto de la unión entre dos máquinas sociales que se acoplan. Este acoplamiento no solo aparece retratado en su literatura, también en todos los ámbitos de su vida privada. Algunos estudiosos suelen indicar que este constante choque de códigos o choque cultural fue lo que dio nacimiento al *personaje Mishima*, precipitando todo su pensamiento político que, a fin de cuentas, desembocaría en su muerte; esto es algo que no se puede negar, pero tales explicaciones solo se quedan en una justificación política de su muerte.

No hay que olvidar que antes de ser un político, lo cual no se puede afirmar con certeza³², Mishima era un artista de las letras. Esta profesión fue la que determinó el camino existencial que justificaría cada uno de sus actos en vida. La etapa de la literatura fue la que le permitió descubrir ese *deseo de muerte* que estaba latente en él, sin esta, seguramente, le hubiera sido imposible, o tal vez se le hubiera dificultado más, alcanzar la felicidad. El hecho está en que tal choque cultural no es un problema en él, puesto que todo lo que aprendió de Occidente le ayudó, de cierta forma, a enfrentar el vacío con el que vivió a lo largo de su vida, al mismo tiempo que le auxiliaría con la creación de su propia estética.

Nathan (1974) recuerda una anécdota en la cual un periodista, que visitaba a Mishima en su casa, le preguntó acerca de una estatua de Apolo que había en el jardín; la respuesta de este fue: “este es mi despreciable símbolo de racionalidad” (p.152). En esta afirmación cabría preguntarse ¿cuál es el desprecio que Mishima muestra hacia Apolo? Una respuesta a esta cuestión se puede encontrar en la misma definición de obra de arte que, con fuertes influencias de Nietzsche, se encuentra en él; al mismo tiempo que trataba de revindicar un “mundo trágico” (Mishima, 1968, p.68) en el cual la experiencia de la muerte le acercara a un momento de máxima embriaguez (éxtasis de la vida); esto da cabida a una justificación estética y vital de su muerte.

vida y las dos últimas etapas se encuentran fuertemente marcadas en los últimos quince años de la misma, en donde la última, la etapa de la muerte, le llevará a alcanzar *la vida como obra de arte*.

³¹ Esto es algo en lo que se profundizará en el *Capítulo III*.

³² Mishima nunca aspiró a participar en la política, puesto que participar dentro del mismo sistema democrático que desangraba al país era contradictorio con su idea de defensa de la cultura japonesa.

Además, es curioso ver como Nathan (1974) y Valencia (2006) señalan una fuerte influencia de Nietzsche en su estética, pero en ningún momento hacen un desarrollo satisfactorio de dicha idea. Con el ánimo de desarrollarla, entonces, se buscará como la “*destrucción de la perfección clásica*” (Mishima, 1968, p.32), que le fue alimentando un “impulso romántico hacia la muerte” (p.32), hace que Mishima conquiste “una muerte trágica” (p.33) con la que no solo alcanzará su ideal de belleza, también *la vida como obra de arte*.

2.1. La obra de arte

Ahora bien, empezando a desarrollar el planteamiento estético de Mishima, se parte de una definición nietzscheana de obra de arte, la cual se configura a partir de dos fuerzas: lo apolíneo y lo dionisiaco. Estas dos fuerzas artísticas conjugadas permiten entender la obra de arte como un producto del encuentro entre la forma y la fuerza de vida. La Belleza, la cual va ser una de las grandes búsquedas de Mishima, en tal definición de obra de arte solo se podría encontrar en lo apolíneo, en donde el arte plástico es lo que va a configurar una Belleza que se halla en la forma; en los griegos esto es lo que determina cualquier tipo de producción artística que, al estar bajo el velo onírico de Apolo, sería una manifestación de los sueños.

Para los griegos lo apolíneo permitía vivir en un eterno sueño que, por medio de un principio de individuación, se podía ser partícipe del consuelo colectivo que, bajo la belleza y la imaginación, “hacen a la vida posible y digna de ser vivida” (Nietzsche, 1872, p.12). Es por esto que, según Nietzsche, estos tuvieron que idear a los dioses olímpicos, puesto que “para poder vivir tuvo la necesidad de la evocación protectora del ensueño apolíneo” (p.16), pues era la única posibilidad por medio de la cual podían soportar el dolor que trae la existencia; las imágenes y las palabras de los dioses que se manifestaban en los sueños eran los que posibilitaban el consuelo del ser humano, en este caso, el consuelo religioso del griego.

Pero el griego con tal evocación de los dioses a partir de los sueños se solía engañar a sí mismo; esta era una forma de rechazar la realidad humana, es decir, su propia existencia. Tal ingenuidad que traía el mundo de las apariencias (la forma apolínea) no le permitía alcanzar un autoconsuelo en el que la belleza se relacionara de una forma más directa con la vida. Es por esto que se hizo necesaria la fuerza dionisiaca, la cual permitiría superar esta limitación y romper el principio de individuación, y entrar en lo más interno de la condición humana. Para que la obra de arte quedara completa necesitaba de Dionisos, la embriaguez que este da, para regocijarse dentro del dolor que se experimenta mientras se vive en esta tierra.

Cuando encontramos al “ingenuo” en el arte, hemos encontrado el apogeo de la acción de la cultura apolínea, que siempre tiene que derribar un imperio de titanes, vencer monstruos y triunfar con ayuda del poderoso espejismo de ilusiones agradables, del profundo horror del espectáculo del mundo y de la más exasperada sensibilidad para el sufrimiento. (p.17)

Para aclarar la relación que lo anterior tiene con Mishima, en una entrevista que le hicieron en 1957, aparece el problema de la forma en relación al arte de la novela³³. Su entrevistador, Hideo Kobayashi³⁴, señala, en un primer momento, que la novela no tiene ningún tipo de forma, o por lo menos no como lo puede tener la pintura a la hora de buscar la Belleza. No obstante, Mishima insiste a su interlocutor que sí se puede encontrar una forma, pero que esta se debe separar de la noción de forma que se presenta en la pintura³⁵. Cuando este plantea la pregunta “¿Cree usted que el problema de la forma es algo que no hay que descuidar absolutamente en la novela o simplemente considera que se puede simplemente no ver con los ojos?” (Mishima, Furubayashi y Kobayashi, 2015, pp.146-147), se hace referencia a que, si al novelista o escritor no le importara la forma, entonces también estaría rechazando la búsqueda de la Belleza, cosa que lo excluye de su condición de artista.

El proceso de creación literaria, respecto a la forma presente en la novela, es un problema que no queda resuelto sino enunciado. No obstante, Kobayashi va a plantear una tesis muy interesante:

La forma, por otro lado, no tiene nada que ver con el formalismo. En este sentido, la noción de “forma” con el sentido de algo parecido a la “estructura”, tiene un equivalente mejor en la acepción de “aspecto”. Las palabras tan solo pueden tener forma cuando se hacen poesía. (Mishima et al., 2015, p.150)

En esta tesis, tratándole de dar una interpretación, la forma se liga a una manera en la que una novela puede ser considerada una novela; hace referencia a una manera en la que se presenta el estilo o la prosa de un escritor al lado de ciertas consideraciones estructurales que atienden al desarrollo de unos personajes en una trama que será desarrollada a partir del tema que trate una novela. Sin embargo, Kobayashi había señalado anteriormente que “El mundo de la novela es el mundo que destruye la forma; es el mundo en donde predomina un proceso propiamente cognitivo” (p.144), reduciendo a la novela a un ámbito de

³³ Este es un problema muy interesante que se plantea en dicha entrevista, cuya conclusión es que la única forma que se puede encontrar en la literatura es la configuración semántica y estilística del autor que escribe. No obstante, queriendo ir más allá, en un ensayo sin publicar que titulé *La forma de la literatura*, trato de desarrollar un cabo suelto que quedó nombrado en esta entrevista: “la literatura es el mundo que destruye la forma, en donde predomina un proceso netamente cognitivo” (Mishima et al., 2015, p.144). De este modo intento señalar que más que seguir unas normas semánticas y estilísticas de un autor, la novela o cualquier tipo de narrativa a los ojos del lector percibe por medio de la lectura sonidos que evocan significados, al mismo tiempo que reconstruye en la mente los personajes, las escenas y las acciones que se pueden encontrar en la narrativa; esta es un tipo de forma que se crea y se destruye constantemente a medida que se pasan las páginas de una producción escrita.

³⁴ Hideo Kobayashi (1902-1983) es uno de los críticos literarios más importantes en la historia de la literatura japonesa moderna.

³⁵ Es notable que en la pintura es muy importante la forma, pues esta no solo permite visualizar los dibujos y la manera en que aparece el color en estos, también permite, por medio de las distintas técnicas, mostrar las imágenes de manera distinta. La pintura al no tener las letras, tal como la literatura, depende exclusivamente de la forma.

representación (cognición) y desligándolo de la misma realidad física (la que atiende a un campo social-histórico) en la que los seres humanos están interactuando constantemente³⁶.

La expresión literaria de Mishima, atendiendo al campo de interpretación por medio del deseo, no se puede reducir a una representación (como aparece con la muerte de la tragedia griega), sino a una manifestación simbólica del *deseo de muerte* que se manifestaría en su literatura. Lo simbólico se entiende como la manifestación del dolor —o cualquier sentimiento— en una forma específica de arte como la literatura, la pintura, la escultura, etc³⁷. La pregunta “¿Y no será que, como los hechos reales tiene tan gran peso, la novela no puede llevar a cabo lo que pinta?” (p.143) no la plantea Mishima a Kobayashi fortuitamente, sino encierra toda una intencionalidad que justo en el momento de darse muerte alcanzará su máximo sentido³⁸.

En este punto se podría preguntar: ¿cómo aparece una obra literaria considerada como obra de arte? ¿Cuál sería la razón de la existencia de la literatura? En términos nietzscheanos se podría decir: una obra literaria que se le puede considerar obra de arte ha de tener presente el aspecto apolíneo y el aspecto dionisiaco. Por un lado, lo apolíneo aparece bajo la configuración de una escritura correcta (de acuerdo con las normas del idioma en el que se escriba) que atiende al estilo propio del escritor, el cual siempre busca la perfección de la Belleza (la forma); por el otro lado, lo dionisiaco es la fuerza vital que el escritor manifiesta a partir de la escritura. Esta unión entre lo apolíneo y lo dionisiaco posibilitan una creación a partir de un universo simbólico que solo lo apolíneo puede abrazar bajo sus propias formas de Belleza. No en vano se dice que “Dionysos es como el fondo sobre el que Apolo aborda la hermosa apariencia; pero bajo Apolo es Dionysos el que gruñe” (Deleuze, 1962, p.7).

En el caso de la expresión literaria de los griegos la acción simbólica aparece en la poesía lírica, la cual no solo conserva la pureza del espíritu dionisiaco, también mantiene las formas del espíritu apolíneo. Para explicar esto, la música puede brindar un ejemplo lo suficientemente claro para comprender la forma en que lo apolíneo y lo dionisiaco se complementan. Nietzsche explica que “la música de Apolo era una arquitectura sonora del arte dórico, pero cuyos sonidos eran *fijados de antemano* como los de la cuerda de la cítara” (Nietzsche, 1872, p.15), en donde los elementos encendedores de la vida no están presentes propiamente, puesto que solo se muestran las formas de la música. En cambio, “la esencia misma de la música dionisiaca y de toda la música, la violencia conmovedora del sonido, el torrente unánime de la melodía y el mundo incomparable de la armonía, fueron separados como no apolíneos” (p.15), encerrando

³⁶ Con esto lo que quiero indicar es que en tal interceptación de la forma de la literatura no se está teniendo en cuenta la importancia que tiene el deseo en cualquier tipo de producción literaria.

³⁷ Según Bataille la obra de arte manifiesta un aspecto de la vida interior del hombre, en donde a partir de la expresión artística aparece el erotismo, ya sea vinculado al sexo o a la muerte.

³⁸ Esto se desarrollará a lo largo del *Capítulo II y III* de este trabajo.

dentro de su expresión la esencia primordial de todo arte, la vida humana. La unión de estos dos elementos, que en el caso de la tragedia aparecía en el coro³⁹, fueron los que permitieron la aparición de la máxima expresión del arte griego, en donde la exaltación de la poesía lírica sobre la homérica —siendo esta manifestación de la poesía apolínea—, dado que el arte solo puede tener su máxima manifestación en el regocijo de la música, la carente de forma y presentándose en la embriaguez, solo la puede traer Dionisos al ser humano.

Aquí es donde se encuentra la razón de ser de la literatura, pues a medida que la literatura se produce bajo ciertas reglas de lo bello (apolíneo), solamente cuando está presente lo dionisiaco, retratado en esas formas, se puede evidenciar *la obra de arte* que puede llegar a ser cualquier tipo de obra literaria. Si es cierto que “el arte es lo único que resiste a la muerte”⁴⁰, entonces es a través de esta esencia de la creación que se puede afrontar la misma existencia, algo que explicaría, en parte, la importancia que tiene para Mishima la etapa de la literatura.

En la literatura, en donde Kobayashi denomina a Mishima como “un poeta lírico” (Mishima et al., 2015, p.124), se pueden encontrar representados los “regocijos que rompen con las leyes de la familia, desencadenando la más salvaje bestialidad de la naturaleza, mezcla de sensualidad y de crueldad” (Nietzsche, 1872, p.15), algo que está muy ligado a una creación por medio del deseo. Un deseo que ha de ser la más pura manifestación de lo dionisiaco y que rompe con todo tipo de moral; a la vez que acerca al ser humano a la existencia más humana que lo ha de conectar con el mundo a medida que la naturaleza y la propia naturaleza del artista salen a flote por medio de la escritura.

2.2. La creación literaria por medio del deseo

Al hablar de un plano de interpretación por medio del deseo no solo se pretende brindar un sustento conceptual a esta investigación, también se busca entender al deseo como una fuerza creadora inconsciente vital que, sin importar cuál sea la forma en la que esté codificado, siempre intentará escapar de cualquier

³⁹ El coro era un grupo de personas que aparecía en la tragedia griega para contextualizar y resumir las situaciones que aparecen en la obra de teatro; pero, más que hacer esto, el coro era la presencia más directa de Dionisos en escena.

⁴⁰ Esta cita, la cual cita Deleuze en *Conferencia en la Femis: ¿Qué es un acto de creación?* (17 de marzo de 1987) (<https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks&t=53s>), de André Malraux es muy reveladora. Con esta frase Deleuze señalará: “El acto de resistencia, digo yo, tiene dos caras: es humano y también es un acto del arte. Sólo resiste a la muerte el acto de resistencia, o bajo la forma de obra de arte o bajo la forma de una lucha de los hombres” (Min. 44). En el caso de Mishima, sus obras de arte, las que él consideraba *obras mayores*, coinciden con tal idea de resistencia bajo la forma de la obra de arte; terminan siendo un respirar dentro de lo irrespirable. La muerte en el tiempo progresivo que trae al ser humano los extraños valores de la sociedad capitalista, una muerte en vida que poco a poco va quitando las ganas de vivir hasta quedar vivo, pero muerto al mismo tiempo, es contra lo que luchó Mishima a lo largo de toda su vida.

tipo de codificación. La represión del deseo que implica un código cultural, reprimiendo la libertad de desear lo que el mismo instinto manda, es doloroso pero necesario para poder vivir en sociedad. Las máquinas deseantes, todos esos pequeños engranajes que se conectan y hacen funcionar la máquina social, tienden a ser muy diferentes entre sí a pesar de que pueden ser determinadas por los mismos códigos culturales; no obstante, dentro de una sola máquina deseante se pueden encontrar una gran cantidad de fuerzas que pueden hacer variar la forma en la que se desea dentro de un contexto social-histórico determinado.

Como resultado de esta constante lucha aparece un sujeto fragmentado, del cual nunca ha dejado de emanar el deseo, que intenta vivir desesperadamente. Aquí es que aparecen los personajes literarios como otros-yo del creador, experimentando distintos roles e intensidades. Respecto a la literatura del yo esta fragmentación del creador aparece por medio de máscaras. Esto fue lo que posibilitó la aparición de la máscara Mishima (personaje), cuyo verdadero rostro era Kimitake Hiraoka, el cual manifiesta su *deseo de muerte* a través de la escritura, como si sus personajes hubieran sido sus consejeros para vivir como vivió y morir como murió. Lo curioso es que él y su obra no pueden ser sin el otro: los personajes creados no pueden ser sin su creador y su creador no puede ser sin sus personajes. En resumen, la subjetividad de los personajes creados y la de su creador son reflejos de la misma cosa, es decir, abrigan el mismo *deseo de muerte*⁴¹.

La capacidad de cambiar de máscaras, forma de camuflar su fuerza vital, es en la que recae toda la capacidad de creación artística de Mishima. Vallejo-Nágera (1978) muy bien señala que él no solo podía escribir en una prosa o un lenguaje antiguo, atendiendo a que su lengua materna es el japonés, también podía escribir en un lenguaje muy moderno, coloquial y occidentalizado; su capacidad de expresión literaria sea en la novela o en el teatro eran según sus estudiosos y sus contemporáneos extraordinarias, tanto que se podía descubrir en él varios escritores que se conjugaban bajo la figura de Mishima (pág. 36). Esta capacidad de camuflaje tiene que ver con un constante devenir, el cual solo el escritor puede expresar por medio de la escritura.

Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido. La escritura es inseparable del devenir; escribiendo, se deviene-mujer, se deviene-animal o vegetal, se deviene-molécula hasta devenir-imperceptible. (Deleuze, 1993, p.12)

Es probable que por esta posibilidad de devenir se indica que "...la literatura es como la esquizofrenia: un proceso y no un fin, una producción y no una expresión" (Deleuze y Guattari, 1972, p.138). En este sentido la esquizofrenia no sería una enfermedad, sino una posibilidad de creación que le permite al deseo fluir con

⁴¹ Se profundizará en esto en el *Capítulo III*.

un alto grado de libertad; es como hacer una constante ruptura de la idea del yo, como si se estuviese rompiendo el principio de individuación a partir de una experiencia dionisiaca. En este sentido *la obra de arte*, aquel producto de la unión entre lo apolíneo y lo dionisiaco, aparece con un alto grado de fuerza vital o fuerza dionisiaca, la cual solo quedará completa por medio de la búsqueda de la belleza apolínea.

Por esta razón es que el devenir aparece en la creación de la obra literaria, al mismo tiempo que esta revela el espanto de los movimientos deseantes del escritor⁴². Mishima en algún momento de su vida, hacia 1955⁴³, “confiesa una *insensibilidad emocional* que teme pueda ser esquizofrénica” (Nathan, 1974, p.134), algo que le aterra en cuanto, posiblemente, estuvo experimentando una especie de episodios de fragmentación de sí. Sin embargo, al hacerse tal clave de la creación consciente se bloquea el mismo proceso de creación, por lo cual no se podría seguir escribiendo de la misma forma; esto es lo que más adelante permitirá la aparición de la etapa del cuerpo que le llevará a involucrarse en todo lo concerniente al teatro, la fotografía y el cine.

No obstante, tal *insensibilidad emocional* también se puede deber a la misma náusea que le empezaba a causar el Japón de posguerra, pues, desde que tuvo éxito comercial con *Confesiones de una máscara*, su mismo proceso de creación se veía manchado por las exigencias del público. Curiosamente tal éxito comercial coincide con una industria literaria en la que críticos y lectores entrarían a evaluar su obra desde una óptica del Yo, una manifestación bastante clara de la influencia occidental en el país, como si estuviera apareciendo “La forma edípica de la literatura [que] es su forma mercantil” (Deleuze y Guattari, 1972, p.139).

Pero por más que se viera superado por esa realidad que experimentaba, estaba condenado a seguir escribiendo si quería seguir ganando dinero para mantener su estilo de vida. Se podría indicar que su éxito comercial le arrebató la posibilidad de existir que le brindaba el escribir; de nuevo la máquina capitalista le estaba arrebatando la vitalidad a medida que lo empujaba cada vez más profundo al vacío existencial. En este sentido obras como *El Pabellón de Oro* (1956) le permitirían “buscar la belleza suprema de la vida, ya que carece de lo bello en la vida”⁴⁴. Aun así, él siguió escribiendo hasta el último día de su vida, aunque durante esos quince años de espera su existencia había trascendido hacia un ideal del cuerpo y, posteriormente, al cumplimiento de su *deseo de muerte*.

⁴² Esto es algo que se entenderá mejor al tratar la *abominación* en el *Capítulo III*.

⁴³ Este año es importante porque marca el inicio de una crisis que tendrá como resultado la aparición de *El Pabellón de Oro* (1956), novela de suprema importancia para poder comprender el paso de la belleza apolínea a la belleza dionisiaca.

⁴⁴ Araújo, M. (2013). *Morte e literatura na escritura de Yukio Mishima*. *Uniletras*, 35(1), 23-35. Recuperado el 29 de abril de 2018, de <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras>. (pág. 32)

Igualmente, el escritor como tal no está enfermo, sino que más bien es médico, médico de sí mismo y del mundo... La literatura se presenta entonces como una alternativa de salud: no forzosamente el escritor cuenta con una salud de hierro, pero goza de una irresistible salud pequeña producto de lo que ha visto y oído de las cosas demasiado grandes para él, demasiado fuertes para él, irrespirables, cuya sucesión se agota, y que le otorga no obstante unos devenires que una salud de hierro y dominante haría imposibles. (Deleuze, 1993, p.15)

En *El sol y el acero* (1968) Mishima había indicado que las palabras “se ocupan de paliar este vacío en el tiempo presente progresivo. Este vacío de lo progresivo —que puede eternizarse mientras esperamos un absoluto que tal vez no llegue nunca— es el lienzo verdadero en donde se pintan las palabras” (Mishima, 1968, p.75). El arte de la literatura se le mostró desde el principio como una alternativa de salud hasta que llegara ese absoluto —muerte trágica—, en donde su caminar le llevó a consolidar una esquizofrenia que se manifestaría por medio de su narcisismo. Al respecto de esto, según indica Vallejo-Nágera (1978):

Hay un tipo de enfermos, los esquizofrénicos, que sufren en la iniciación de su largo calvario unas sensaciones, llamadas «vivencias de la disolución del yo», «vivencias de despersonalización» o «de extrañeza del yo». El fondo común es que en todas ellas el enfermo se siente una persona «distinta», está «cambiando». Frecuentemente tiende a mirarse largo rato en el espejo tratando de «identificarse», notando con gran angustia que «aunque es él...ya no es él»⁴⁵. (p.122)

Este tipo de esquizofrenia, muy estudiada en Japón, puede explicar la forma de actuar de Mishima; sin embargo, él no era un loco o un enfermo, como lo indican muchos de sus contemporáneos, sino simplemente un ser humano que buscaba combatir el vacío al que había sido arrastrado por las mismas circunstancias históricas y sociales de su país. Su literatura solo muestra una condición esquizofrénica, desborde del deseo en forma de máscaras, que ha de permitir la creación artística como forma de resistencia a la muerte en el tiempo progresivo. Mas esto solo mostrará, hasta que él mismo lo comprendió, el *deseo de muerte* que se revelaba por medio de la escritura, un deseo que se hacía presente a medida que dentro de su devenir-otro escribe sobre la muerte, por ejemplo, cuentos como *Patriotismo* (1960), y aceptando papeles en cine que involucren que el personaje que ha de encarnar muera, sea cometiendo *seppuku* o asesinado⁴⁶.

⁴⁵ Es necesario resaltar que, de acuerdo con la psiquiatría japonesa, según indica Vallejo-Nágera (1978) en una nota al pie de página, el Doctor Y. Nakamura denomina esto como el «síndrome del espejo».

⁴⁶ Películas como *Afraid to die* (1960), *Hitokiri* (1969), *Black Lizard* (1968), etc. son filmes en los cuales Mishima, en su incursión en la actuación, siempre moría. No obstante, ninguna de estas películas será tan importante como *Patriotismo: un rito de amor y muerte* (1966), la cual fue basada en su cuento *Patriotismo* (1960), adaptada, actuada y producida por el mismo Mishima, pues muestra el establecimiento del eclipse y el erotismo con la muerte que él tanto señaló.

2.3. La vida como obra de arte

Al llegar al límite de la literatura, la posibilidad de devenir-otro no basta para brindar un consuelo existencial que permita seguir resistiendo a una muerte en vida por medio de las palabras. Esto es algo que se señala muy claramente al principio de *El sol y el acero* cuando escribe que “El «yo» del que me voy a ocupar no es el «yo» que concierne estrictamente a mí mismo, sino algo más, el residuo que queda después de que todas las palabras que he pronunciado redundan en mí” (Mishima, 1968, p.11). Esto señala un rompimiento con la obra de arte, la cual le había proporcionado una salud, una posibilidad de resistencia, ante toda la realidad a la que se estaba enfrentando.

De esta forma, la obra de arte, esa unión entre lo apolíneo y lo dionisiaco, se le empezaba a mostrar a Mishima como algo odioso, apareciendo su disputa entre el «arte» y la «acción»:

Tal como él veía el proceso de su vida en el *Sol y el acero*, escrito casi al final de su vida, esa búsqueda se había hecho necesaria cuando “el niño que escribía poesía⁴⁷” descubrió que las palabras ya no podían servir para sustituir a la realidad. Llegó un momento, probablemente a mediados de los años cincuenta, en que empezó a tener dificultades para darse cuenta de que realmente existía, para comprender que era verdad que estaba vivo, y decidió que la culpa la tenía el lenguaje (el arte), que se “comía a la realidad” antes de que hubiera tenido ocasión de experimentarla. Fue entonces cuando empezó a buscar conscientemente algo que fuera la “antítesis de las palabras”, y eso resultó ser la fuerza, el “lenguaje de la carne”. (Nathan, 1974, p.131)

Esta disputa entre el «arte» y la «acción» empezó a formar una especie de dialéctica⁴⁸ en la que ambas se rechazaban, dado que partían de naturalezas distintas: la primera era un resultado del lenguaje (las palabras) y la segunda partía de un nuevo idioma que habría de crear el cuerpo por medio de un lenguaje de la carne. De este modo fue que se empezó a interpretar a sí mismo como aquel pilar de madera (cuerpo) que era invadido por las termitas (lenguaje), las cuales lo carcomían desde dentro, sin tener la posibilidad de descubrirse a partir de su propio cuerpo, el cual era el que le daba más existencia que la misma razón por la cual dicen que en verdad se existe. De esta manera “Las palabras [que] son un medio de reducir la realidad a una abstracción a fin de transmitirla a nuestra razón” (Mishima, 1968, p.13) le llevaron a trasladar su prueba de la existencia hacia su propio cuerpo: “Meditando sobre su naturaleza, [la del cuerpo], llegué a la

⁴⁷ *El muchacho que escribía poesía* (s.f.) es un cuento que escribió Mishima en su adolescencia.

⁴⁸ Se usa el término dialéctica porque es el que se desprende de la cita de Nathan, el cual intenta definir el antagonismo (antítesis) entre el arte y la acción, cuya síntesis se alcanza al momento de la muerte; esto no es contradictorio con el devenir-otro que se plantea por medio de Deleuze.

conclusión de que el “yo” en cuestión se correspondía exactamente con el espacio físico que yo ocupaba...” (p.12).

Así fue como se empezó a consolidar su odio hacia Apolo, pues al ser él el responsable de brindar un *consuelo artificial* que configuraba las palabras bajo cierta forma y estructura, no permitía experimentar la vida en todo su esplendor. El pensamiento respecto a la *acción* le permitió “...planear una unión entre arte y vida, entre el estilo y el *ethos* de la acción” (p.53); asunto que pronto daría nacimiento al trío belleza-erotismo-muerte como sinónimos de una sola y única cosa. Así su *deseo de muerte* le llevaría a replantearse su propio papel de artista que, ante todo, solo ha de buscar la belleza, pero esta belleza ya no estaría en el dominio de Apolo sino en el dominio de Dionisos.

Pero, cabría preguntarse: ¿la belleza solamente se puede manifestar a través de lo apolíneo? ¿No se podría tener la posibilidad de romper con tal belleza que se funda en las formas, para que de este modo se funde una belleza del espíritu dionisiaco, siendo esta una posibilidad de poder embriagar la existencia? Las respuestas a estas cuestiones se dan en esa inversión extraña que hace Mishima de la belleza, la cual supera esa belleza apolínea que garantiza la producción de una obra de arte, para ir más allá de su producción y abrazar un instante de suprema embriaguez que ha de fundarlo a él mismo como una obra de arte. *La vida como obra de arte* es una forma por medio de la cual se aparta gran parte de lo apolíneo para vivir en su totalidad lo dionisiaco; esta esencia primigenia de la vida, la cual no tiene ningún tipo de forma determinada, es la belleza dionisiaca.

Pero la razón del ser humano, por lo general, intenta dejar de lado la belleza dionisiaca, olvidando que esta es la búsqueda primordial del ser humano⁴⁹. Aun así, este la intenta buscar de manera inconsciente, pero a cusa de su propio proceso de subjetivación se le hace muy difícil derrumbar los muros de la moral. Por esto Mishima indicaba que “para mí, la belleza es algo que siempre se nos escapa: lo único que considero importante es lo que existió, o debería haber existido” (p.31). De esta suerte se empieza a configurar una idea de *destrucción* de la existencia como único medio por medio del cual se pudiese alcanzar la *muerte trágica*. Esta *muerte trágica* implica el aceptar la unión con un absoluto al momento de morir y volverse, como ser discontinuo que es el ser humano, un ser continuo; esta es la base del erotismo de Mishima⁵⁰.

De este modo es que Mishima empieza a revivir toda esa *estética de la muerte* que los samuráis habían desarrollado, lo cual implicaba la aparición en escena de todas las *razones brillantes* que giran alrededor de

⁴⁹ Esto es algo que se entiende de mejor forma con Bataille (1951), el cual indica que el erotismo es la génesis del ser humano en cuanto que solo él se puede placer de forma consiente con el sexo o el dolor. No obstante, el alejamiento de estos placeres se dio por la aparición del trabajo en el ser humano, del cual surgieron una serie de prohibiciones (códigos) que, al trascurrir la historia del hombre, satanizarían la idea de placerse con el sexo o el dolor.

⁵⁰ Se profundizará esto en el *Capítulo II*.

su muerte. El sentirse un samurái en los tiempos en el que este ya no existía, le permitía acercarse a ese mundo trágico con el que empezó a soñar.

Durante el periodo de posguerra, en el que todos los valores reconocidos perdieron su significado, yo pensaba a menudo, y así se lo comunicaba a otros, que ahora más que nunca era necesario revivir el viejo ideal japonés de combinar las letras y las artes marciales, el arte y la acción. (p.55)

Así fue que durante los últimos quince años de su vida se empieza a configurar el eclipse en todo su esplendor, en el que empezaría a justificar su muerte a partir de una defensa de la cultura japonesa (*razones brillantes*) para cubrir una afanada batalla personal por medio de la cual intentaba probar su propia existencia (*razones oscuras*). Este eclipse solamente estaría completo una vez su cuerpo experimentara el dolor supremo que le habría de despertar cierta satisfacción, felicidad o embriaguez con la que pudiese afirmar que en verdad existía; la acción sería lo que le posibilitaría tal cosa, aunque sería un memento que ha de ser único y efímero.

Lo anterior es algo que sospechaban sus contemporáneos, aunque sus cadetes de Tate no kai⁵¹ ignoraban por completo, y que los estudiosos de su vida y obra deslegitiman abrigándose con la idea de que Mishima defendía ciertos ideales fascistas por medio de la defensa de un ultranacionalismo. Los ojos de estos estudiosos se dejaron encandelillar por el brillo del sol (*razones brillantes*), pero no vieron la luna (*razones oscuras*), que estaba más en frente suyo, eclipsando el sol. Si hubieran visto detrás de sus máscaras “Se abrían dado cuenta, en resumen, de que la postura política de Mishima estaba encaminada a acercarle precisamente a esa muerte como suprema belleza por la que tanto había suspirado cuando era un adolescente” (Nathan, 1974, p.238).

⁵¹ «Tate no kai», traducido al español como «sociedad del escudo», fue una milicia que Mishima fundó en 1968 parado desde el río de la acción, para defender la cultura japonesa y la importancia del *Tennō* dentro de ella. Este grupo de soldados, los cuales estaban uniformados y defendían un mismo ideal, no eran más de cien personas, las cuales no disponían de ningún arma (espada o arma de fuego), sino únicamente usarían sus cuerpos como escudos para neutralizar cualquier amenaza a la cultura o al *Tennō*; era un grupo que estaba dispuesto a morir si así lo disponía la situación, siendo una forma de revivir, por parte de Mishima, la *estética de la muerte* que en su país se estaba olvidando por completo.

Capítulo II

Hacia la última obra de arte de Yukio Mishima

«...El estudio de la belleza es un duelo en el que el artista da gritos de terror antes de caer vencido»
(Boudelaire, *El yo pecador del artista*)

3. Las máscaras de Kimitake Hiraoka: la belleza como destrucción

Parte de lo expuesto anteriormente, con respecto a las *razones brillantes* toca de alguna manera el tema del erotismo, pero este no será claro hasta que se expongan las *razones oscuras*. Desde este punto de vista, lo que se debe aclarar primero es la relación de Mishima consigo mismo, pues solo de este modo es que se puede entender las dos maneras por medio de las cuales aparece el *deseo de muerte* en relación al erotismo. Así, se hace necesario tratar las *razones oscuras* que están íntimamente ligadas a la creación literaria por medio del deseo; lo cual implica una fuerte complejidad, puesto que es algo que aconteció en la oscuridad del corazón. No obstante, también aparece la importancia de la obra de arte (la manifestación simbólica de los dionisiaco en los apolíneo) que de cierto modo brinda una pequeña salud al artista en cada uno de los enfrentamientos vitales que la vida le plantea.

De esta forma, es que la obra de arte se conecta directamente con las tres etapas existenciales antes mencionadas. El antagonismo entre el «arte» y la «acción», la etapa de la literatura y del cuerpo respectivamente, van avanzando de forma paralela hasta desembocar en la etapa de la muerte; es esta mezcla final la que va a tener como producto *la vida como obra de arte*, cerrando todas las etapas existenciales al mismo tiempo⁵². La etapa de la literatura, la cual atraviesa todo el periodo de existencia de Mishima, es testigo de todos estos cambios que, apareciendo en las llamadas obras mayores⁵³, reflejan de forma descriptiva la larga batalla contra el vacío existencial.

Exponer todas las novelas, cuentos y obras de teatro que tienen una conexión vital con él es tema para otro estudio; sin embargo, dentro de estas se pueden rescatar tres obras que son testigo del crepúsculo de cada etapa existencial: *Confesiones de una máscara* (1949), *El Pabellón de Oro* (1956) y *Caballos desbocados*

⁵² La naturaleza de *la vida como obra de arte* es algo que se tratará en el *Capítulo III*.

⁵³ Véase la nota a pie de página 40.

(1969). En cada una de estas novelas Kimitake Hiraoka muestra máscaras distintas, pero ninguna de ellas puede escapar de la búsqueda del éxtasis de vida que implica el *deseo de muerte*; sin importar el devenir en el que se encontraba, siempre se terminaba encontrando con la muerte.

El deseo siempre se mantiene cerca de las condiciones de existencia objetiva, se las adhiere y las sigue, no sobrevive a ellas, se desplaza con ellas, por ello es tan fácilmente deseo de morir, mientras que la necesidad mide el alejamiento de un sujeto que perdió el deseo al perder la síntesis pasiva de estas condiciones. (Deleuze y Guattari, 1972, p.34)

El deseo que va a la par con la vida misma es donde aparece el eclipse en el que el *deseo de muerte* se moverá entre la luz y la oscuridad. Pero esto es difícil de ver si no se tiene en cuenta el ensayo *El sol y el acero* (1968), lugar en el que él hace un último examen psicológico de sí mismo. Este escrito es el que le hace comprender, descubriendo su *abominación*⁵⁴, que lo que él necesitaba para encontrar la definitiva prueba de la existencia era experimentar la muerte en carne propia; el delirar su propio final y registrarlo en una obra de arte no era suficiente. Tal vez él en vida intentó tomar otros caminos tratando de engañar su forma de desear, pero, por más que hubiera intentado escapar, “Ocurre que el deseo nunca es engañado. El interés puede ser engañado, desconocido o traicionado, pero no el deseo” (Deleuze y Gaattari, 1972, p.265).

3.1.La aparición del *deseo de muerte*.

Anteriormente se citó una escena de *Confesiones de una máscara* en donde a Mishima se le había negado la posibilidad de morir en nombre del *Tennō*. A partir de este hecho que parte de *las razones brillantes* es que se empieza a configurar su *deseo de muerte* de forma consciente, al tiempo que la monstruosidad de tal deseo se le revelaba a partir de un despertar sexual homosexual. El *personaje Mishima*, máscara que Hiraoka utilizaría por el resto de su vida, fue creado aquí con el fin de superar los personajes ficticios que habían sido protagonistas en sus trabajos literarios de niñez y adolescencia⁵⁵. Esto lo encuentra Nathan (1974) al citar una carta dirigida al editor de la novela: “Ahora voy a utilizar en mí el escalpelo del análisis psicológico que he afilado en mis personajes ficticios. Voy a intentar una disección en vivo de mí mismo” (p.102). Estas palabras indican un abandono de la ficción que puede maquinar el creador para sumergirse dentro de la verdad de sí mismo; se vuelve él mismo un personaje literario.

Esta nueva manera de crear personajes basados en sí mismo, es el distintivo por medio del cual él se sumergirá en el devenir propio del escritor, al mismo tiempo que marcará la necesidad de cuidar su propia

⁵⁴ Este es un concepto que se desarrollará en el *Capítulo III* de este trabajo.

⁵⁵ En la antología de cuentos *Los sables* (1989), de Alianza Editorial, se pueden encontrar estos primeros trabajos literarios, los cuales son anteriores a *Confesiones de una máscara* (1949) y que, de cierta forma, tienen una especial influencia en sus posteriores producciones literarias.

imagen ante los demás, ante el público que actúa como buitres al acecho de cualquier hecho en contra de la moral. No obstante, para el creador tal devenir en forma de máscaras lo pone en apuros, creando angustias que muy probablemente transformarán su subjetividad. En este aspecto es que el *deseo de muerte*, más que seguir flotando en un mundo social en el que ya no tenía sentido, se adentra a lo más profundo del ser y al lado de un despertar sexual homosexual aparece el *deseo de muerte masoquista*. La escena que marca la aparición de este deseo es aquella en la cual él, a la edad de doce años, se encuentra en un libro una reproducción fotográfica de *El Martirio de San Sebastián* (1616) de Guido Reni⁵⁶:

El negro y levemente inclinado tronco del árbol de la ejecución destacaba sobre un fondo a lo Tiziano, formado por un bosque melancólico y un cielo sombrío. Un joven de notable belleza estaba, desnudo, atado al tronco del árbol. Tenía las manos cruzadas en alto, por encima de la cabeza, y las cuerdas que le ceñían las muñecas estaban a su vez atadas al árbol. No se veían más ligaduras, y la desnudez del joven sólo la apaliaba un burdo paño blanco, flojamente anudado a la altura de la ingle.

...En el cuerpo del joven —que recordaba el de Antínoo, el amado de Adriano, cuya belleza tantas veces ha inmortalizado la escultura— no se veían rastros de duro vivir o de la decrepitud que en tantas representaciones de santos se ven. Contrariamente, en aquel cuerpo sólo había juventud primaveral, luz, belleza y placer.

Su blanca e incomparable desnudez resplandece sobre el fondo crepuscular. Sus brazos musculosos, brazos de guardia pretoriano acostumbrados a tensar el arco y a blandir la espada, están alzados en grácil ángulo, y sus muñecas atadas se cruzan inmediatamente encima de la cabeza. Tiene la cabeza levemente alzada y los ojos abiertos de par en par, contemplando con profunda tranquilidad la gloria de los cielos. No es dolor lo que emana de su terso pecho, de su tenso abdomen, de sus caderas levemente inclinadas, sino una llama de melancólico placer, como el que produce la música. Si no fuera por la flecha con la punta profundamente hundida en el sobaco izquierdo y en el costado derecho, parecería un atleta romano descansando de su fatiga, apoyado en un oscuro árbol de jardín.

Las flechas se han hundido en la carne tersa, fragante y juvenil, y pronto consumirán el cuerpo desde dentro, con llamas de supremo dolor y éxtasis. Pero la sangre no mana y no hay aun la multitud de flechas que se ve en otras representaciones del martirio de San Sebastián. Estas dos solitarias flechas proyectan sus calmas y gráciles sombras en la tersura de su piel, como las sombras de una rama en una escalinata de mármol. (Mishima, 1949. pp.21-22)

El encuentro con la mencionada imagen, ampliamente descrita, es la que le hace encontrar de frente con el desconcierto de sus propios deseos, lo cual precipitó su mente a imaginar cuerpos masculinos musculosos y sudorosos que se enfrentan a una muerte inminente. Pero el hecho de que fueran cuerpos que mostraran tal belleza viril no es fortuito, pues él cuando era más pequeño, así como relata en los primeros capítulos

⁵⁶ Pintor italiano, natural de Bolonia, perteneciente a la Escuela Boloñesa que nació en 1575 y murió en 1642.

de *Confesiones*, ya había experimentado tal atracción hacia lo masculino. Pero solo en el momento que tal atracción se conectó con la muerte es donde aparece una experiencia erótica en la que, como si se estuviera develando el misterio de la existencia, el deseo, sin ningún tipo de limitación de la razón, produciría un orgasmo en el que se intenta mostrar su ser interior⁵⁷:

Aquel día, en el instante en que mi vista se posó en el cuadro, todo mi ser se estremeció de pagano goce. Se me levantó la sangre y se me hincharon las ingles como impulsadas por la ira. Aquella parte monstruosa de mis ser que estaba a punto de estallar esperó que la utilizara, con un ardor sin precedentes, acusándome por mi ignorancia, jadeando indignada. Mis manos, de forma totalmente inconsciente, iniciaron unos movimientos que nadie le había enseñado. Sentí que algo secreto y radiante se elevaba, con paso rápido, para atacarme desde dentro de mí. De repente estalló y trajo consigo una segadora embriaguez... (p.22)

Desde este día, según relata, la unión entre la masturbación y la imagen del cuerpo masculino que se enfrenta a la muerte, sea que tuviera una muerte serena como la de San Sebastián o sangrienta como las que se ven en la guerra, le precipitaron a imaginar su propio final; no podía dejar de pensar en su propia muerte, algo que influiría de forma directa en toda su creación artística. Es por esto que la gran mayoría de sus obras de arte implican que el personaje principal muera. En virtud de ello es que su *deseo de muerte masoquista* aparece en su vida y, posteriormente, alentará la pretensión de alcanzar un cuerpo bello al estilo griego. Este tipo de belleza que muestra el cuerpo él la define en *El sol y el acero* como belleza formal⁵⁸. Además, esta admiración del cuerpo también atiende a la pretensión de dejar atrás el cuerpo flaco y débil que tenía, para que, por medio del ejercicio, alcanzara una musculatura que se ha de bañar en el sudor de su propio esfuerzo físico; esto es lo que ha de marcar la etapa del cuerpo, la segunda forma por la cual él tratará de probar su existencia.

Sin duda, este pasaje es determinante para toda su estética en donde, sin cuestionar si fue un hecho real o solo un devenir homosexual plasmado en letras, la misma creación literaria le mostraba que era "...un hombre incapaz de sentir pasión o de sentirse siquiera vivo, como no fuera en unas fantasías masoquistas que apestabán a sangre y muerte" (Nathan, 1974, p.102). A partir de aquí es que, según Vallejo-Nágera (1978), surge su erotismo con la muerte que ha de volverse su ideario estético y filosófico. Esto mismo es lo que va a ser el pilar de su creación literaria⁵⁹, convirtiendo la belleza, esa extraña belleza que en él es sinónimo con la muerte y el erotismo, en su gran búsqueda vital y artística.

⁵⁷ Esto se entenderá mejor cuando se profundice en el erotismo durante la segunda parte del *Capítulo II*.

⁵⁸ Este término es clave para poder distinguir la belleza del cuerpo, la belleza en la literatura y la belleza dionisiaca. La belleza formal hace énfasis en la belleza física del cuerpo humano, pero en este trabajo no se le prestará demasiada atención, puesto que lo que interesa es la belleza literaria que trae lo apolíneo y la forma en que la belleza dionisiaca la supera.

⁵⁹ Jordi Serrano Muñoz, en un artículo titulado *La construcción del personaje dramático en la obra de Yukio Mishima* (2012) (<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4953521>) hace un desarrollo muy interesante en el cual indica que el ideal de

La importancia de esta novela, atendiendo a la posición que esta ocupa en la línea de su existencia, radica en la forma en que las *razones oscuras* salen a flote. Y, dentro de su gran despliegue de creación, estas aparecen inconscientes, aunque en ese tiempo no las abrazaba con suficiente determinación, a medida que seguía escribiendo, al mismo tiempo que su *deseo de muerte* seguía apareciendo en sus obras de arte. No obstante, el éxito comercial de esta novela obligaba a Hiraoka a mantener la máscara de Mishima; tal personaje, según Yourcenar (1985), ha de convertirlo en el escritor que fue; pero, al mismo tiempo, se habría de convertir en la armadura con la cual ha de enfrentar la sociedad y su propia existencia.

Por último, la novela también plantea un tema paralelo que va a estar presente en *El pabellón de Oro* (1956): la constante necesidad que tiene el ser humano de ser y creer en lo que la misma sociedad quiere que se sea y se crea. Aquí el protagonista, el cual esperaba una muerte rodeada de un mar de sangre, como si estuviese en un jardín de rosas escarlatas, tenía que enfrentarse a la imposición de no poder sentirse como un hombre normal, lo cual no lograba a causa de sus inclinaciones homosexuales masoquistas. Un hombre normal se ha de enamorar de una mujer (en la novela Sonoko era la que le daba la posibilidad de ser alguien normal), no ha de fijarse en hombres (como los melancólicos recuerdos que le invoca Omi, al parecer su primer amor); pero él, aquel que aspiraba ser normal, al final del libro se da cuenta de que:

...me estoy convirtiendo en esa clase de persona que en nada puede creer salvo en lo falso. Pero si eso es verdad, mis deseos de considerar que la atracción que Sonoko ejerce en mí es pura ficción, bien pueden constituir una máscara para ocultar mis verdaderos deseos de creer que estoy genuinamente enamorado de ella. (Mishima, 1949, p.82)

3.2.Trasmutación de la belleza: La belleza dionisiaca

Las últimas dos etapas de existencia solo pueden tener una explicación completa a partir del planteamiento estético que brinda *El Pabellón de Oro* (1956). En esta novela Hiraoka, el ahora escritor Mishima, utiliza una nueva máscara que va a ser determinante para el erotismo que da inicio a la etapa del cuerpo y la posterior destrucción de su existencia en la etapa de la muerte. El personaje Mizoguchi, un novicio de una de las ramas del budismo zen, al igual que el personaje principal de *Confesiones*, se va a enfrentar a una sociedad, la cual es encarnada por sus padres, que le exigen ser y creer lo que ellos desean;

belleza, esta clave de la búsqueda de la creación literaria de Mishima, se mueve dentro de una dialéctica entre un personaje brillante y un personaje eclipsado. El personaje brillante, por una parte, puede ser un sujeto o un objeto cuya particularidad es ser la encarnación del ideal de belleza; también es la misma obsesión que se relaciona con el personaje eclipsado que ha de anular la subjetividad. El personaje eclipsado, por otra parte, es la encarnación del mismo sujeto, el obsesionado; es el que se enfrenta a su propia condición humana viviendo a la sombra de sus obsesiones, viendo en ellas —en este caso al ideal de belleza— el reflejo de aquello que no es o que no posee, sea en característica o en esencia. Esta constante relación entre personaje brillante y personaje eclipsado es el que hace surgir el personaje dramático en cada una de las novelas de Mishima.

le exigían, por una parte, convertirse en el nuevo prior del Kinkakuji⁶⁰ y, por la otra, ver a la edificación como la encarnación de la belleza más perfecta de la existencia humana.

El constante esfuerzo que hace Mizoguchi para llegar a ser y creer lo que los demás querían, sumerge al personaje dentro de una serie de creencias respecto a la vida y la Belleza que solo son puestas en cuestión al momento que aparece un profanador de la Belleza (un personaje llamado Kashiwagi). Además, hay que tener en cuenta una particularidad que resulta de vital importancia en las etapas existenciales de Mishima: el personaje es tartamudo, lo cual le dificulta el uso de las palabras, el medio por el cual el artista de las letras hace sus creaciones. Esto es lo que respecto a su existencia va a marcar la imposibilidad de la escritura para poder sentirse vivo, obligándolo a buscar otro modo por el cual pueda probar que existe. Lo anterior en relación a la obra de arte marca la imposibilidad de la Belleza literaria para brindarle un consuelo existencial con el cual pudiese seguir respirando, es decir, la belleza apolínea estaba contaminando de cierto modo lo dionisiaco, como si estuvieran perdiendo su armonía.

En este sentido es que aparece como problema vital, filosófico y artístico, la destrucción de la concepción de obra de arte que se funda en la forma, es decir, el aspecto apolíneo de esta. El Kinkakuji, aquella encarnación de la Belleza más perfecta y eterna que ha de gozar la obra de arte⁶¹, es lo que a la forma es la literatura, aquella que por medio de palabras busca la manera más bella de presentarlas. La construcción de lo bello que desde niño armó Mizoguchi, muy influenciado por su padre, el cual antes de morir entrega a su hijo al prior del Kinkakuji (Tayama Dosen), hace referencia a la manera en la que se dice que se debe construir una obra literaria para que pueda ser admirada y recordada a través de los tiempos. No obstante, el artista que es Mishima intenta rechazar tal forma de producir obras de arte para indicar que hay algo mucho más digno de ser elevado a obra de arte, y que al mismo tiempo permite resistir de una forma más directa el vacío existencial.

Este rechazo que en el corazón del artista empieza a surgir es planteado en el momento que Mizoguchi se encuentra por primera vez con el Kinkakuji, encuentro que no le produjo ningún tipo de exaltación, pues a pesar de que le habían dicho que era lo más bello, tal Belleza no representaba nada para él; era como si la Belleza fuera totalmente ajena a él mismo:

Por mi parte estuve contemplando el Pabellón de Oro, ya variado de ángulo, ya inclinando la cabeza; pero, sin que brotara en mí menor emoción; no era otra cosa que una vieja, insignificante construcción negruzca de dos pisos; incluso el fénix parecía ser no más que un cuervo asentado en la punta del techo. Lejos de

⁶⁰ Kinkaku-ji es la palabra japonesa que es traducida como el Templo del Pabellón de Oro.

⁶¹ Se profundizará esto en el *Capítulo III*.

hallarle belleza, sufrí incluso una impresión de discordancia y desequilibrio. «¿Puede la belleza ser algo tan feo?», me pregunté. (Mishima, 1956, p.17)

Tal idea de lo bello se le mostró como un fuerte golpe a su creer, puesto que, en vez de hallar la belleza lo que encontró fue algo totalmente feo, viejo y deteriorado. Tal estupefacción primera se vendría a aclarar una vez se dio cuenta de que lo que buscaba no era la Belleza del Kinkakuji, sino la belleza que no se corresponde con ninguna forma, figura u objeto que ha de ser contemplado por el ojo humano; buscaba una belleza que es informe y pura experimentación (lo cual coincide con el concepto de *acción* que indica Mishima); pero, en ese primer momento lo único bello que conocía era el Kinkakuji, pues “Nada más natural que esa postura, puesto que yo no creía en otra belleza que la perceptible por el ojo humano” (p.17).

Ahora bien, ¿qué conexión tiene la destrucción de la obra de arte con el *deseo de muerte*? En este punto es necesario partir del contexto histórico en el cual la novela es situada: la Segunda Guerra Mundial. En esos días, en donde cualquier bombardeo repentino podría acabar con la existencia de personas y edificios, el Kinkakuji también podía sucumbir, es decir, la Belleza podía desaparecer con su destrucción. La posibilidad de que el edificio fuera reducido a cenizas en un feroz incendio después un bombardeo, derrumbándose, de este modo, la Belleza edificada por el ser humano, no solo se le mostraba a Mizoguchi como angustia, también, tiempo después, como una posibilidad de satisfacción que le ha de permitir vivir dentro de las verdaderas mieles de la vida.

El hecho de que los dos [, tanto el Pabellón de Oro como yo,] estuviéramos en este mundo expuestos a los mismos peligros me daba ánimos. En ello había encontrado el eslabón intermediario entre la belleza y yo; tenía el sentimiento de que entre yo y el objeto que parecía rechazarme, acababa de ser tendido un puente. (p.31)

Este pasaje, si se miran las *razones oscuras* con detenimiento, es determinante para configurar de mejor manera el *deseo de muerte* que día tras día aparecía en la creación literaria de Mishima. Pues, pone en el centro de su consciencia el final de la existencia, en otras palabras, ponía en el centro la muerte, la cual será la que determinará la etapa de la muerte en donde la destrucción de la existencia va a marcar su más alto erotismo. En este camino la obra de arte que ya no le permitía lograr una pequeña salud o consuelo se tenía que dejar atrás, en tanto que es encarnación de la Belleza propia del arte, para ir en búsqueda de una nueva concepción de belleza que se desprenda de esa Belleza que ya no consuela.

A Mizoguchi la Belleza se le presentaba como un consuelo, pues “así debía ser para mí la belleza: capaz de defenderme contra la vida, de protegerme de ella” (p.66); pero tal idea lo convertía en un ingenuo que negaba la posibilidad de poder existir por sí mismo. Siempre estuvo buscando la belleza en las cosas

exteriores a él, pero poco a poco se daba cuenta de que a ella no la tenía que buscar afuera, sino dentro de sí mismo; tenía que acudir a su propia fuerza de vida.

Y esas reciprocas llamadas de una belleza que NO EXISTÍA EN NINGUNA PARTE, ni en un detalle ni en otro, era lo que constituía la profunda trama del Pabellón de Oro, que llamaba a la Belleza desde el límite de la no-existencia. ¡La belleza estaba estructurada de nada! (p.169)

La Belleza del Kinkakuji, aquella que estaba estructurada en el límite de la no-existencia, también puede representar una alegoría al espíritu religioso de Japón que era sostenido por el *Tennō*. En este sentido, la sola existencia del Kinkakuji evocaba en Mizoguchi una melancolía existencial en donde su propia existencia estaba a la deriva cuando no lo contemplaba; este es el mismo sentimiento de Mishima hacia al *Tennō*. Aunque el Kinkakuji o el *Tennō* seguían existiendo en el mundo, estos ya nunca iban a ser contemplados con la misma manera que antes. A Mizoguchi la no contemplación del Kinkakuji le producía una desesperación que producía una obsesión con la Belleza, pero a Mishima la no existencia del *Tennō* le producía un vacío existencial⁶².

Esta alegoría, sin duda, es de donde parten las *razones brillantes*, encontrando la contradicción de que «se vive, pero no se vive a la vez», por esto es que Mishima dice que sus últimos veinticinco años están llenos de un vacío. Un ejemplo de esto se encuentra en el famoso pasaje en el que Mizoguchi se encuentra por primera vez con los pechos desnudos de una mujer. Al tratar de acariciarlos, pues ella le insinúa tal acción, le es imposible hacerlo porque ante la muchacha y él aparece el Kinkakuji como un impedimento que no le permite palpar las mieles de la vida. En este sentido, la obra de arte, tal y como Mishima la había venido concibiendo, era un impedimento para alcanzar la muerte trágica que de forma inconsciente estaba buscando, por lo cual para poder seguir existiendo tenía que superar o destruir la obra de arte:

De repente, mi compañera se alejó deslizándose con tanta ligereza que pronto se hizo tan imperceptible como una mota de polvo: el Pabellón de Oro la rechazaba; pero al mismo tiempo, rechazaba la vida que yo intentaba apresar. Y así, rodeado de Belleza por todas partes, ¿cómo tender los brazos hacia la vida? ¿No tenía también derecho la Belleza a exigir que se la tuviera en cuenta, que se renunciara al resto? Tocarla con una mano la eternidad y con la otra la vida es un imposible. Si lo que le da un sentido a nuestro comportamiento en relación con la vida es la fidelidad a cierto instante y un esfuerzo por eternizar este instante, tal vez el Pabellón de Oro los sabía y quería, siquiera por breves segundos, desistir de su indiferencia para conmigo. Era como si hubiera

⁶² Esto puede representar el surgimiento consciente de las razones oscuras a partir de las razones brillantes, al mismo tiempo que se trae a cuestión la crisis del sujeto, aquel que se encuentra entre dos cuerpos sociales un tanto diferentes (entre la sociedad despótica y la sociedad capitalista). Véase nota 29.

tomado el rostro de ese instante y hubiese venido hacia mí para mostrarme mi nulidad de mi sed de vivir. En la vida, el instante que adquiere color de eternidad nos embriaga; pero el Pabellón de Oro sabía muy bien que esto no tiene ningún valor comparado con la eternidad que asume el aspecto de un instante, como él mismo hacía en aquel minuto. Y era verdaderamente en momentos como aquel que aquella inalterable belleza era capaz de paralizar nuestras vidas, de destilar su veneno en nuestra existencia. La belleza momentánea que la vida nos deja entrever es impotente contra semejantes venenos; ellos lo dejan reducido a piezas, la eliminan y acaban por instalar la vida en medio de la sucia luz de la nada... (p.85)

Esta ambivalencia que tiene *El pabellón de Oro* es de gran importancia en la vida de Mishima: por una parte, la alegoría marca su lucha cultural, en donde sus *razones brillantes* son mostradas al mundo; pero, por otro parte, marcan el inicio de una estética, muy cercana a sus *razones oscuras*, en donde la Belleza se muestra como un veneno que no permite respirar. De esta manera el odio a Apolo se intenta superar abrazando el ideal de vida de Dionisos. Este último, en tanto dios de la embriaguez, la música y el vino, muestra una posibilidad de extasiarse con la vida a medida que se canta, se ríe y se baila. “Nada se parece a la vida como la música; sin embargo, aunque la Belleza del Pabellón de Oro fuese de la misma esencia, ello no privaba que, por lo mismo, pareciera alejada de la vida, repleta de ella por dentro...” (p.97).

En esta línea es que la Belleza se muestra como un impedimento para el desarrollo de la vida; aparece como un muro, aquel muro de Belleza del artista, que no deja visualizar la más pura belleza dionisiaca. La obra de arte no basta para resistir a la muerte en el tiempo progresivo, haciéndose necesario⁶³ superar la creación de esta y crear una especie de obra maestra que ha de llenar de éxtasis al ser humano: *la vida como obra de arte*. El artista al cual ya no le basta la Belleza tiene que plantearle cara para enfrentarla, no exactamente con el objetivo de destruirla, sino con el objetivo, el cual ha de ser producto del deseo, de superarla para edificar entre sus ruinas una nueva creación desprovista de forma.

Este proceso de trasmutación de la Belleza es lo que en sí muestra *El Pabellón de Oro*, la cual no solo es la mejor novela de Mishima, sino que es el crepúsculo de la etapa del cuerpo que poco a poco le llevará a la configuración final del *deseo de muerte masoquista*. Sin duda, es erróneo aquel planteamiento respecto a él que indica que la belleza del cuerpo era lo que buscó destruir con su muerte, pues, aunque es cierto que tales ideales del cuerpo griego que goza de gran belleza estaban presentes, lo que él realmente buscaba era una belleza que fuera informe y pura experimentación. Al respecto de esto Yourcenar (1985) va a indicar que:

Un crítico europeo ha visto en ella, a mi juicio erróneamente, sobre todo en la fecha en el que el texto fue escrito, el símbolo del cuerpo, al que Mishima concede una especie de valor supremo, precisamente por ser

⁶³ Esto se profundizará en el *Capítulo III*.

destruible, y sobre todo, quizás, a condición de destruirlo por su propia mano. Visión a la luz sofisticada y primaria, como tantas otras de las críticas de nuestro tiempo, que no tiene en cuenta el momento específico en el que se sitúa el libro en el trascurso de una vida y que se empeña en ligar al autor con su obra por medio de cables, en lugar de hacerlo con finos capilares. (p.39)

La belleza en Mishima es algo más allá de la Belleza, es una búsqueda incansable por hallar la belleza de la vida que solo pueda dar el espíritu dionisiaco. El repudio que Mizoguchi empezó a sentir hacia el Kinkakuji solamente es una alegoría a la situación existencial que estaba experimentando respecto a la literatura; los malestares que la Belleza le causaban son los mismos que él sentía respecto a la obra de arte. Así empezó a soñar con la idea de superar la Belleza para por fin lograr sentirse vivo: “Es preciso huir de este marco, de esta idea que me hago de la Belleza, y que me ata, de este desamparo en el que me he estancado, de esta tartamudez, de esta existencia a la que se le pone tantas condiciones” (Mishima, 1956, p.122).

3.3.Representación del *deseo de muerte*

La producción literaria por medio del deseo es dolorosa como la vida, haciendo viajar al creador a mundos de fantasía en los cuales puede alcanzar una felicidad que se ha de esfumar al momento que se vuelve a ser sí mismo. Este es el sentimiento de Mishima frente a la obra de arte, el cual enfrentaría por última vez al escribir su obra magna, *El mar de la fertilidad* (1964-1970)⁶⁴. De las cuatro novelas que componen la mencionada obra la que más destaca es *Caballos desbocados* (1969), donde su eclipse aparece en todo su esplendor; sus *razones brillantes y oscuras* aparecen juntas, tal y como él pretendía mostrar a sus lectores, para decirle al japonés de su época que la vida vacía del Japón de postguerra solo es posible superarla recuperando el espíritu religioso del país.

El mensaje que advierte *Caballos desbocados* es traído por Isao Inuma, el protagonista de turno de la segunda entrega de *El mar de la fertilidad*, el cual pretende, inspirado en *La liga del viento divino*, morir en nombre del *Tennō*: “El propósito de nuestra restauración Showa es el de colocar las finanzas y la industria bajo el control directo de Su Majestad Imperial, eliminando el capitalismo y el consumismo, doctrinas propias del materialismo occidental.” (Mishima, 1969, p.165). Con este pensar fue que movilizó a un grupo de escolares y universitarios, jóvenes de no más de veinte años, a planear un intento de golpe de estado en el que se asesinaría a aquellas cabezas visibles del capitalismo que profanaban al *Tennō*.

⁶⁴ Esta tetralogía está compuesta por las siguientes cuatro novelas: *Nieve de primavera* (1969), *Caballos desbocados* (1969), *El templo del alba* (1970) y *Corrupción de un ángel* (1971).

No obstante, Mishima, hablando a través de Isao, sabía que por más que invirtiera energía en tal campaña, el capitalismo es difícil de arrancar una vez que su veneno se ha esparcido; la espiritualidad del pueblo es algo muy difícil de restaurar por más que el *Tennō* recuperara el poder administrativo del país:

No puedo continuar alimentando esperanzas para el Japón futuro. Cada día crece en mí la certeza de que, si nada cambia, Japón está destinado a desaparecer. En su lugar, en una punta del Asia extremo-oriental, un gran país productor, inorgánico, vacío, neutral y neutro, próspero y cauto. (Mishima, 2006, p.241)

Tal visión fatalista, que guarda cierto romanticismo respecto a las épocas pasadas, es la que, según Valencia (2006), define a Mishima como un mártir de la causa imperial. Esto no se puede negar, pero requiere hacer unas sutiles precisiones para aclararlo. Al hablar del *Tennō* no solo se hace referencia a dicho código cultural, se hace referencia a toda una mitología, es decir, a todo un mundo de dioses que tiene que ver con la acción humana. En *Caballos desbocados*, la introducción del texto *La liga del viento divino*⁶⁵ cuenta la historia de un grupo de samuráis que después de la Restauración Meiji buscan reivindicar su honor como guerreros al oponerse a la ley de porte de espadas. Tal oposición a la ley del hombre no solo tiene un trasfondo social sino también espiritual, pues ellos a través del *Ritual de Ukei* buscan, antes de decidir levantar sus espadas por última vez, la aprobación de los dioses para actuar.

Oen enseñaba el Ukei, mediante el cual lo divino se hacía visible, era de primera importancia dentro del arcano canon.

El *Tratado sobre Ukei* comenzaba con estas palabras:

«De todos los ritos comprendidos en el shinto, el de Ukei es el más maravilloso. Tuvo su origen en la inefable diosa Amaterasu, quien, con nuestro señor Susano, llevó el primer Ukei al Alto Cielo, desde el cual nos fue enviado a nuestra tierra Yamato.»

Entre la prole engendrada por nuestro señor Susano, en el curso del Ukei que emprendió para demostrar su inocencia, se encontró al señor Ainenoshihommini, quien no es otro que el divino padre del señor Nigiji, primer representante de la imperecedera Línea Imperial. He aquí porque Ukei era el misterio básico del Divino Ritual. Sin embargo, su culto quedó en estado latente por muchos siglos. Oen había emprendido la tarea de revivirlo, de modo que en este confuso mundo los hombres pudiesen alcanzar nuevamente la guía de los dioses y obtener que el deseo divino se manifestase claramente en sus ojos.

De ahí que el Ritual de Ukei sea el «culto de los aterradores y exaltados dioses» y que la tierra del Emperador sea aquella en la cual buena fortuna surja del maravilloso poder de las palabras. Pues es evidente que cuando

⁶⁵ Como ya se indicó en el *Capítulo I*, *La liga del viento divino* es un grupo de samuráis que a causa de la prohibición al porte de espadas se alzaron en armas contra el Gobierno; no obstante, tal levantamiento, aunque sabían que probablemente no lo vería con buenos ojos, se hizo en nombre del *Tennō*. Esta historia no es relatada por ninguno de los que participaron en este levantamiento, pues todos murieron, sino por Tsunanori Yamao. En *Caballos desbocados* este libro se puede encontrar completo en el capítulo 9.

el sacerdote recita el ritual, sus palabras, cargadas de poder sagrado, invariablemente invocan la protección de todos los dioses del Cielo y la Tierra. De modo que el Ukei es el «culto de las palabras cargadas de poder sagrado». (Mishima, 1969, pp.45-46)

Este ritual, el cual el grupo de Isao también intenta emular, aunque sin un sacerdote sintoísta, es el que trae toda la carga religiosa que implica su intento de golpe de estado. Los motivos más que políticos son religiosos. Así las *razones brillantes* estarían bañadas de un fuerte sentido religioso que es difícil de entender si no se tiene en cuenta el erotismo. Tal vez por este mismo pensar es que Mishima se negó a participar en política, puesto que veía en ello un medio bastante ineficaz para que Japón recuperara ese espíritu religioso que fue arrancado de ellos; también hay que señalar que él no veía con buenos ojos la democracia moderna que fue instaurada en el país después de la ocupación estadounidense, puesto que iba en contra de los intereses del *Tennō*.

Por otro lado, hay que destacar la coincidencia que tiene la intención de Isao con la que tendría Mishima el día en el que haría realidad su *deseo de muerte masoquista*: recuperar el espíritu religioso del país. No obstante, aparece una notable diferencia respecto la euforia con la cual se llega a la acción y posteriormente esta es ejecutada. El título de la mencionada novela tiene que ver mucho con la diferencia. Isao, como aquel caballo desbocado que rompe todas las ataduras, era movido por la euforia de la juventud que le permitía actuar con mucha más pasión que aquel ser humano que se vuelve viejo. En este sentido es que en esta novela aparecen dos máscaras de Mishima: por un lado, Honda, que encierra a ese futuro viejo que contempla la vida esperando la muerte, y por el otro, Isao, como la encarnación de aquel *deseo de muerte* que descubrió en *Confesiones*.

El constante conflicto de estos dos personajes es fundamental, puesto que puede dar una muy clara explicación de las *razones oscuras* que precipitaron la decisión de Mishima de darse muerte, pues se enfrentaba el viejo de cuarenta y cinco años en el que se estaba convirtiendo y ese joven de menos de veinte que sabía que su única opción de vivir era morir. “¿Era un ignorante, pues, a mis diecisiete años? Yo creo que no. Lo sabía todo” (Mishima, 1968, p.85), pues la medida que implicaba el convertirse en un adulto adormeció esa pasión por la muerte que él llegó a desear por medio de la obra de arte al mismo tiempo que el contexto de su época de joven adolescente determinaba su propio deseo; su etapa de la muerte, si se ha de poner un momento específico de su surgimiento, no se da conscientemente en el cuento *Patriotismo*, sino en *Caballos desbocados*.

Por último, recordando aquella disputa entre el «arte» y la «acción» es que se puede entender con mayor profundidad las numerosas menciones del término lealtad (*makoto*) que aparecen en *Caballos desbocados*, también en el cortometraje *Patriotismo: un rito de amor y muerte* (1966) aparece escrito el carácter de makoto atrás del escenario en el que el teniente Takeyama se daría muerte al lado de su joven esposa. Bajo

la lealtad, como una de las siete virtudes del guerrero, es que se justifica el intento de golpe de estado de Isao y de Mishima; aparece como la justificación ética por medio de la cual ellos deciden darse muerte por medio del *seppuku*. En *Caballos desbocados* la mención más completa entre la lealtad y la muerte aparece cuando un amigo militar de Isao, que en principio apoyaba el golpe de estado, le permitió acompañarle a visitar al Príncipe imperial:

- Sí, Alteza. Tiene que ver con la lealtad. Supongamos que hago con mis manos albóndigas de arroz tan calientes que me queman. Mi propósito es regalárselas a Su Majestad, ofreciéndolas en su Sagrada Presencia. Y ahora viene la respuesta. Si Su Majestad no siente apetito, desechará bruscamente mi ofrenda, o bien acaso le divierta decirme, ¿pretendes que coma algo tan soso?, y podría arrojármelos a la cara. En ese caso yo tendría que alejarme con los granos de arroz pegados en mi rostro y, muy reconocido, abrirme de inmediato el vientre. En cambio, si Su Majestad sintiese apetito y no tuviese a mal comerse las albóndigas de arroz, no me quedaría más que abrirme el vientre en medio de agradecimiento. ¿Por qué? Porque hacer albóndigas de arroz que sirvan de alimento a Su Majestad Sagrada con manos tan torpes como las mías es un pecado que merece mil muertes como castigo. Para terminar, supongamos que haga albóndigas de arroz que sirvan de ofrenda, pero que las guarde entre mis manos y no las obsequie. También este sería un acto de lealtad; pero yo llamaría a esto lealtad sin coraje. La lealtad de los valientes es la propia del hombre que, sin temer la muerte, osa obsequiar las albóndigas de arroz que ha hecho con sus manos, animado con una devoción completa. (Mishima, 1969, p.123)

Esta especie de razonamiento, que por lo general siempre tiene como conclusión el tener que darse muerte, a no ser que se carezca de coraje, es en el cual recae el peso del concepto *acción*. La *acción* implica aceptar la muerte como un guerrero, el cual siempre ha de elegir la muerte antes que la vida⁶⁶. Esto clarifica el enfrentamiento entre el arte y la acción, resumiéndolo de la siguiente forma: el arte como medio para mantener la vida (el aliento) no permite alcanzar la muerte y la acción al buscar siempre la muerte no permite hacer arte; esta es la contradicción en la cual se movía la etapa de la literatura y del cuerpo, lo cual solo se superó al momento que el deseo deja de ser representado por medio de la escritura para convertirse en algo real, es decir, ir en busca de la muerte, con el suficiente coraje, experimentándola por medio del propio cuerpo. Este cuerpo es el que da la entrada a cierta experiencia con el dolor físico como algo divino por medio de lo cual Mishima alcanzará la máxima prueba de su existencia y, por ende, la máxima exaltación erótica.

⁶⁶ Esto aparece en el Hagakure (Siglo XVIII) planteado en numerosas sentencias, tratando de indicar que la Vía del guerrero es pensar siempre en la muerte.

4. Belleza, muerte y erotismo: la manifestación del cuerpo

La estética de Mishima no es fácil de comprender, pues involucra una gran cantidad de laberintos que pueden llevar a encontrar una idea equivocada de esta. Una de esas ideas equivocadas es la equiparación de su estética a una estética fascista, en la cual la idea de la perfección del cuerpo es de suprema importancia⁶⁷; no obstante, el cuerpo en Mishima, muy vinculado al término de la carne, hace parte de una de sus etapas existenciales, en la cual moldea su cuerpo para alcanzar la perfección física por medio del culturismo, aunque gozara de poca salud según indica Ishihara (1991), para poder mirar su cuerpo en un espejo o fotografía y decir que existía.

La etapa del cuerpo que le llevó a practicar una gran serie de deportes extranjeros (boxeo, natación, etc.) y nacionales (kendo, etc.), es la constante construcción de una morada para el ser que se separase de la razón. Ese ser que se había construido por medio de palabras, trayendo una serie de sufrimiento psicológico, es del que se quería desprender al momento de escribir *El Pabellón de Oro*; forma simbólica por medio de la cual dejaría atrás la búsqueda de la Belleza, como una forma de superar su arte, e ir en búsqueda de la belleza dionisiaca o belleza de la vida. El cuerpo era el único que le podía auxiliar en tal crisis existencial en la cual “Ejercitar los propios músculos elucidaba los misterios creados por las palabras. Era un poco como adquirir conocimientos eróticos. Paulatinamente, empecé a entender el sentimiento que había detrás de la existencia y de la acción” (Mishima, 1968, p.20).

No obstante, la adquisición de conocimientos eróticos va más allá del cuerpo, puesto que el erotismo, aunque parte de consideraciones reproductivas, sexuales y corporales, encierra una complejidad más grande que le conecta de forma directa con un pensamiento religioso que es natural a todos los seres humanos. De este modo, el erotismo al que se refiere Mishima es el que desarrolla Georges Bataille; Valencia (2006) insinúa tal conexión, pero no hace un desarrollo lo suficientemente amplio de tal idea. Además, el mismo Mishima en la última entrevista que concedería en vida cita de forma directa a Bataille:

El hecho de que yo esté obsesionado con «la belleza de los sentimientos», como dice usted, tal vez esté en relación con el erotismo. En 1955 conocí a Georges Bataille. Creo que se trata del pensador europeo con quien he sentido más afinidad. Me parece de gran interés la formulación que Bataille realiza de la íntima relación existente entre la muerte y el erotismo, así como sus nociones de «prohibición» y de la «rutina liberada por la prohibición». (Mishima et al., 2015, p.37)

⁶⁷ El autor que más contribuyó a difundir la idea de que Mishima defiende algún ideal fascista, ya sea en su pensamiento político, ético, o estético, fue Henry Scott Stokes, con el libro *Vida y muerte de Yukio Mishima* (1985).

En esta dirección es que la belleza dionisiaca, la muerte y el erotismo convergen en una sola e única cosa, haciendo de tal trío de términos la fórmula por medio de la cual se puede entender toda su estética. Esta estética no tiene armazones conceptuales tan complejas como las teorías del arte, es una estética de la vida en donde está en constante conflicto la existencia; la etapa de la muerte, aquella que funda ese conflicto entre el «arte» y la «acción», será el que permitirá alcanzar *la vida como obra de arte* para poder afirmar que en verdad existía.

4.1.La experiencia interior en el erotismo

El feroz vacío que Mishima experimentó a lo largo de su vida fue finalmente tratado por el erotismo, el cual de forma extraña alimentaba su *deseo de muerte* al mismo tiempo que “estaba desnudo de sexo y terminaba volando al nivel de los conceptos abstractos” (Mishima et al., 2015, p.37). Sin embargo, la *experiencia interior* que implica el erotismo⁶⁸ encierra dentro de sí más realidad que lo que se puede creer que es lo real en la experiencia del sujeto, es como si este se moviera dentro del plano de inmanencia de su máquina deseante, puesto que el deseo, en vez de moverse fuera del sujeto a partir de objetos, se mueve en el mundo interior del hombre.

El sujeto al ser constituido a través de códigos culturales crea al mismo tiempo un mundo interior por medio del cual va a enfrentar la vida. Estos códigos implican, de acuerdo a Bataille, la prohibición, método mediante el cual se pretende controlar la natural violencia del deseo. Pero la existencia de una prohibición da paso a la trasgresión de la misma, haciendo mover al ser humano entre las prohibiciones (la ley) y las trasgresiones (violación de la ley).

La verdad de las prohibiciones es la clave de nuestra actitud humana. Debemos y podemos saber exactamente que las prohibiciones no nos vienen impuestas desde fuera. Esto nos aparece en sí en la angustia, en el momento en el que trasgredimos la prohibición, sobre todo en el momento suspendido en que esa prohibición aún surte efecto, en el momento mismo en el que, sin embargo, cedemos al impulso al cual se oponía. (Bataille, 1959, p.43)

Bataille en *El erotismo* (1959) va a definir al erotismo de dos maneras diferentes: “es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser” (p.33) y “la aprobación de la vida hasta en la muerte” (p.15). Para entender estas dos definiciones que da Bataille es indispensable señalar que el erotismo aparece en el ser humano a partir de dos hechos: la conciencia de la muerte y del sexo; dos cosas sobre las cuales van a actuar las prohibiciones. Así, el pensar constantemente en la muerte implica reafirmar la vida, al mismo tiempo

⁶⁸ Bataille hace una diferencia entre tres tipos de erotismo: erotismo de los corazones (el amor), de los cuerpos (el sexo) y sagrado (el religioso). Cada uno de estos implican un aspecto de la vida interior del hombre en el que el Yo se tiende a perder.

que la conciencia de tal final cuestiona la propia existencia. Pero en Mishima esto va más allá tratando de lograr una unidad con la religión; es en este plano donde “El diagrama Belleza-erotismo-muerte, al cual me he referido hace un rato, es un concepto que exige que el segundo elemento, el erotismo, no pueda existir más que en el ámbito de lo absoluto” (Mishima et al., 2015, p.46).

Para comprender a qué se refiere Mishima con «absoluto»⁶⁹ es necesario ir a la base misma del erotismo: la actividad sexual, actividad que difiere a la de los animales en cuanto que solo el ser humano se puede placer con el tal acto. Según Bataille, el génesis del erotismo se da en tanto la misma actividad sexual permite la reproducción, haciendo surgir seres discontinuos. La discontinuidad que carga cada uno de los sujetos, pues cada cual empieza a tener un tiempo distinto, es algo que respecto a “su nacimiento, su muerte y los acontecimientos de su vida pueden tener para los demás algún interés, pero solo él está interesado directamente en eso. Entre un ser y otro hay un abismo, hay una discontinuidad” (Bataille, 1959, p.17). En este sentido el absoluto tiene que ver con cierto sentimiento en el que se aspira a dejar de ser un ser discontinuo y alcanzar la continuidad; “somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida” (p.19).

Esta nostalgia solo aparece en tanto que cada ser tiene una existencia adentro o espiritualidad que le permite soñar tal cosa, en lo cual la muerte es la que permite que el ser discontinuo vuelva a la continuidad. “Lo más violento para nosotros es la muerte; la cual, precisamente, nos arranca de la obstinación que tenemos por ver durar el ser discontinuo que somos” (p.21). La angustia que esto implica es lo que a partir de las *razones brillantes* hace surgir el *deseo de muerte*, el cual como deseo erótico precipita un estallido de violencia. Antes y durante la Segunda Guerra Mundial tales estallidos de violencia eran lo que, según Mishima (1968), permitían alcanzar una muerte trágica en la que el ser se encontraba en constante peligro de alcanzar su final; pero el aprecio a la vida del Japón de postguerra aniquiló dicho mundo trágico desde el momento que el *Tennō*, al cual se le ofrecía la muerte, empezó a desaparecer de la espiritualidad de los japoneses.

De esta suerte es que el ser interior de Mishima, el cual se enfrentaba a ese vacío que implica tal pérdida de espiritualidad, por medio de la escritura empezó a fantasear aquella muerte que deseaba, representándose en la imaginación⁷⁰ su propio final; esto es lo que muestran textos como *Caballos desbocados* y

⁶⁹ Dentro de Bataille el único término que tiene una coincidencia exacta con el absoluto de Mishima es la continuidad. Tal vez la diferencia en el término se deba a la misma traducción de *Últimas palabras de Yukio Mishima* (2015): Mishima tal vez estudió el texto de Bataille en inglés o japonés, lo cual supone una traducción del francés, y el traductor de la entrevista de Mishima al español tuvo que hacer una resignificación del término para poder brindar una traducción coherente.

⁷⁰ Respecto al término imaginación es necesario hacer una distinción entre el creador y el contemplador de una obra de arte. Desde el punto de vista del creador la obra de arte no es imaginación sino, de acuerdo al desarrollo del *Capítulo III*, delirio. Pero, desde el punto de vista del contemplador puede ser imaginación en tanto la obra literaria le lleva a hacer representaciones mentales de los hechos, las escenas, los personajes, etc. que acontecen en la narración.

Patriotismo. En estos dos, no en ningún otro, es donde su *razones brillantes* y *oscuras* alcanzan el eclipse; se vuelven como el yin y el yang en donde ninguna de las dos partes puede existir sin la otra. Por esto mismo es que la idea del *Tennō* siempre está presente, pues “el emperador es necesario como símbolo del absoluto” (Mishima et al., 2015, p.90), es decir, el *Tennō* como encarnación de la idea de la continuidad, al no existir no ha de permitir la aparición del erotismo por medio del cual no solo se aspira a placerse con la muerte, también a la belleza dionisiaca en la que la violencia del ser humano va a trasgredir la misma prohibición del *seppuku* que desde la derrota en la Segunda Guerra Mundial se había establecido en el país.

Por último, lo anterior clarifica la sospecha de Nathan (1974) de que la muerte de Mishima, más que ser un acto político, fue un acto religioso. De este modo se entiende la carga religiosa que tiene su muerte y, sobre todo, por qué antes de morir alaba al *Tennō* para posteriormente hacerse *seppuku*. Es por esto que Bataille indica que, dentro de la vida interior del hombre, el cual está íntimamente relacionado con un pensar religioso, la experiencia interior es la que marca todo el trascurso de la vida de un ser:

Es la crisis del ser: el ser tiene la experiencia interior de ser en la crisis que lo pone a prueba. La crisis del ser es su entrada a juego, en un pasaje que va de la continuidad a la discontinuidad, o de la discontinuidad a la continuidad. (Bataille, 1959, p.107)

4.2.El cuerpo (carne) frente al dolor

El erotismo divino que se ha explicado anteriormente es el que fundamenta las *razones brillantes* que muestra su muerte más como un acto religioso que político⁷¹. Pero, para que sea un acto completo, se debe unir a aquellas *razones oscuras* que se relacionan con la idea del cuerpo o la carne. La violencia por lo general va dirigida al cuerpo, aquella materia que le permite al ser humano alcanzar la discontinuidad, y solo con él es que el *deseo de muerte masoquista* va a permitir alcanzar la máxima embriaguez (placer) de la existencia. Pero para lograr tal objetivo Mishima tenía que dejar fluir su deseo de una forma distinta a la literatura, pues esta a través de la obra de arte lo encerraba en un mundo de fantasía en la que la realidad misma donde existe el cuerpo era excluida.

El Pabellón de Oro muestra muy bien esta crisis en la que aparece la etapa del cuerpo, al mismo tiempo que la realidad y la acción corrían a su exilio; así fue que retornaron aquellas ideas de belleza y perfección del cuerpo (belleza formal) que al momento de contemplar *El suplicio de San Sebastián* no solo precipitaron una excitación sexual involuntaria, también la pretensión de dejar atrás ese cuerpo flaco y débil que tenía:

⁷¹ Este es un tema que merece más desarrollo, pero se saldría de los objetivos propuestos para este trabajo; sería interesante terminarlo de desarrollar para una futura investigación.

“Ejercitar los propios músculos elucidaba los misterios creados por las palabras. Era un poco como adquirir conocimientos eróticos” (Mishima, 1968, p.20).

Pero una vez que alcanzó ese cuerpo ideal que se bañaba en sudor y que contempla por medio de espejos y fotografías, este le dejó de proporcionar aquella prueba de existencia que tanto buscaba afanosamente, era como si el cuerpo, al igual que la literatura, le hubiese abandonado en medio de la nada.

Al no «sentir», precisamente comprobar su propia existencia «viéndola». Ésta es una de las explicaciones de su obsesión por el espejo y por ver su imagen reflejada en el cristal o en las fotografías. Igual que los niños hacen muecas frente al espejo, para ir conociendo las posibilidades de su rostro, Mishima las hace ante el objeto fotográfico. Nos dirá a través de uno de sus personajes «...ante el espejo sé que existo». (Vallejo-Náguera, 1978, p.117)

Pero él no era un ser que se rindiera fácilmente, por lo cual empezó a practicar boxeo y otra serie de actividades que implicaran lastimar el cuerpo; en esto encontró una nueva forma de probar la existencia por medio del dolor y el sufrimiento físico. “La única prueba física de la existencia del estado consciente era el sufrimiento. El dolor, sin duda alguna, tenía cierta grandeza, la cual estaba muy emparentada con el esplendor que se oculta detrás de la fuerza” (Mishima, 1968, p.43). De este modo fue que su *deseo de muerte masoquista* empezó a salir de la oscuridad en la que se encontraba y en una sola fotografía no solo daría una premonición de su final, también, como indica Ishihara (1991), revelaría la verdadera cara de Mishima, su estética perversa.

La fotografía que alzó tal controversia es aquella en la que él por medio de su propio cuerpo reproduce el *Martirio de San Sebastián* (1968), al mismo tiempo que añade una tercera flecha que se ha de clavar en su cuerpo; Yourcenar (1985), Valencia (2006) y Nathan (1974) indican que esta fotografía es la encarnación de todo su erotismo. En otras palabras, es todo el mundo interior de Mishima. De las tres fechas clavadas, dos tienen una importancia especial: la que está debajo de la axila muestra su punto erógeno por excelencia⁷² y la de la parte inferior izquierda de su tronco indica el punto en el que comenzará el ritual de *seppuku*. Además, la fotografía tiene otra diferencia muy particular respecto al cuadro original: de cada una de las tres flechas mana un poco de sangre, algo que podría indicar que el dolor que implica el morir necesariamente necesita de la sangre para que llegue a ser placentero. “!Qué deleite para un masoquista-exhibicionista; !Qué peligroso también encarnar él mismo la fantasía; Las fronteras entre placentera

⁷² Valencia (2006) indica que este punto erógeno tiene su origen en *Confesiones de una máscara* cuando, contemplando a Omi, su primer amor, desarrolla cierta fascinación sexual por dicha parte del cuerpo masculino. Esto es algo que volverá a aparecer al final de la novela cuando al estar hablando con Sonoko ve a un muchacho con la camisa descubierta y al ver su axila empieza a contemplar la belleza de ese cuerpo, para después imaginarlo desangrarse por el torso a causa de una daga.

imaginación y paso a la realidad se van diluyendo...con una pujeza creciente, y constantemente alimentada por el anhelo de realización” (Vallejo-Náguera, 1978, p.130).

Por otro lado, Mishima tenía otro proyecto muy relacionado a este. Él decidió hacer una película en la que se representase lo que hacía varios años atrás había escrito en *Patriotismo* (1960), cuento en el cual una nueva máscara de Kimitake aparecería: el teniente Takeyama Shinji. Este nuevo personaje después de ser designado a la tropa que atacaría y asesinaría a unos compañeros suyos, los cuales se habían amotinado pretendiendo dar un golpe de estado para restaurar la autoridad del *Tennō*, se sintió incapaz de marchar y, sobre todo, asesinar a sus camaradas porque cierto sentimiento de vergüenza⁷³ le embargaba; ellos le habían excluido del ataque porque hacía muy poco tiempo se había casado y no querían estropear tal felicidad. Sin embargo, la vergüenza que embargaba al teniente le llevó a decidir hacer *seppuku*, pues solo de esta forma podría purificar su alma.

El escenario en el cual el Teniente Takeyama llevaría a cabo el ritual, tenía al fondo un cuadro con el carácter de makoto (lealtad), al igual que su joven esposa, la cual también seguiría el mismo camino de su esposo, le acompañaba en sus últimos momentos. De este modo, después de compartir un último momento de pasión entre ellos, el teniente empezó a preparar su cuerpo para el ritual. Una vez estos preparativos estuvieron listos procedió a clavar la punta de su espada en el abdomen y enseguida haría un corte horizontal de izquierda a derecha:

El dolor se extendió como una campana que sonara en forma salvaje. O como mil campanas tocando al unísono con cada respiración y con cada latido, estremeciendo todo su ser.

El teniente no podía contener los gemidos. Pero la hoja ya se había abierto camino hasta debajo del ombligo. Al advertirlo, Shinji sintió un renovado coraje.

El volumen de la sangre no había dejado de aumentar y ahora manaba por la herida como originado por el latir del pulso. La estera estaba empapada de sangre que seguía renovándose con aquella que chorreaba de los pliegues del pantalón kaki del teniente. Una salpicadura, semejante a un pájaro, voló hacia Reiko y manchó la falda de su kimono de seda blanca.

Cuando el teniente pudo, por fin, desplazar la espada hacia el costado derecho, ésta ya cortaba superficialmente y era posible contemplar su punta desnuda resbalándose de sangre y grasa. Atacado súbitamente por terribles vómitos, el teniente gritó roncamente. Los vómitos volvieron aún más horrendo el dolor, y el estómago, que hasta aquel momento se había mantenido firme y compacto, explotó de repente, dejando que las entrañas reventaran por la herida abierta. Ignorantes del sufrimiento de su dueño, las entrañas

⁷³ Valencia (2006) muestra una interesante diferencia entre la cultura occidental y la japonesa: la primera se mueve por medio del pecado y la segunda por la vergüenza. Sin duda esta diferencia cultural es de suprema importancia para comprender el choque cultural que implica el encuentro entre Occidente y Japón.

de Shinji causaban una impresión de salud y desagradable vitalidad que las hacía escurrirse blandamente y desparramándose sobre la estera. La cabeza del hombre se abatió, sus hombros se estremecieron y un fino hilo de saliva goteó de su boca. Las insignias doradas brillaban a la luz. (Mishima, 1960, pp.135-136)

La importancia que tiene este cuento no es solo por el eclipse que en él aparece, también es porque establece una conexión directa con el dolor y el sufrimiento físico. Algunos han utilizado este cuento como medio para ejemplificar el fascismo japonés⁷⁴, pero lo que encierra, la intención que tiene Mishima al describir tal suicidio de forma tan detallada, es mostrar todas las sensaciones que puede experimentar un cuerpo humano al momento de encontrarse con la violencia de la muerte. “La aceptación del sufrimiento como prueba de coraje era el tema de primitivos ritos iniciáticos en el pasado lejano, y tales ritos eran a un tiempo ceremonias de muerte y resurrección” (Mishima, 1968, p.49).

La película, la cual él adaptó y actuó el papel principal, no solo representa sus sueños *de deseo de muerte*, también muestran la esencia de su erotismo: el placerse en medio del dolor al mismo tiempo que la vida se le escapaba alcanzando el absoluto. Esto, sin duda, carga dentro de sí una idea de trasgresión de aquella ley en la cual nadie se debe placer con el dolor, ley por medio de la cual se había apartado la muerte trágica del espíritu japonés. De este modo la etapa de la muerte empezaría a avanzar hasta alcanzar aquella obra maestra que Mishima se había impuesto como objetivo. Pronto enfrentaría él mismo en carne propia tal final en el que alcanzaría por fin la belleza dionisiaca en la que no solo se pierde el Yo que sufría, superando el sufrimiento psicológico con sufrimiento físico, también le permitiría alcanzar el absoluto que encarnaba el *Tennō*.

“Llegué a la conclusión de que el dolor podía ser muy bien la única prueba de persistencia de lo consciente dentro de la carne, la sola expresión física de la conciencia” (p. 44). Tal placer que habría de despertar tal acto de crueldad, en donde por fin encontraría la prueba definitiva de su existencia, solo lo pudo lograr la carne y la acción, “el movimiento de la carne excede un límite en ausencia de la voluntad. La carne es en nosotros ese exceso que se opone a la ley de la decencia” (Bataille, 1959, p.97), no la literatura. No obstante, si no fuera por la literatura tal búsqueda de la belleza de la vida se hubiera refundido dentro de las tinieblas del ser y tal mundo interior nunca habría sacado el suficiente coraje para enfrentarse a la violencia del deseo y, por fin, alcanzar aquella muerte empapada de vitalidad: “Mana la sangre, la existencia se destruye, los sentidos despedazados dan al conjunto de la existencia su primera corroboración, cerrando la brecha lógica entre ver y el existir... Y esto es la muerte” (Mishima, 1968, p.74).

⁷⁴ Véase nota a pie de página 4.

Capítulo III

La conquista de *la vida como obra de arte*

«Sólo a través del escritor podemos oír sus vibraciones
profundas, como cada uno de nosotros oye desde dentro su voz
y el rumor de su sangre»
(Yourcenar, *Mishima o la visión del vacío*)

5. La superación de la literatura

En la actualidad pensar que algo parecido a la tragedia retorne al ser humano es algo difícil de afirmar, aunque se puede soñar que es posible. No obstante, en Mishima tal sueño deja de ser sueño y se convierte en algo posible en la medida que la superación de la obra de arte permite la aparición de *la vida como obra de arte*. Esto es lo más cercano que se puede encontrar hoy respecto a lo trágico, en donde la literatura juega un papel fundamental, puesto que este arte intenta dar un paso adelante respecto a la experiencia dionisiaca, aquella que se había encerrado en la escritura como manifestación del deseo. La obra literaria, de este modo, hace aparecer aquella aspiración del escritor por hacer realidad todo lo que en la obra de arte ha quedado registrado.

Por lo que sigue, la obra de arte, aquel producto apolíneo-dionisiaco, se muestra como un espejo del terror que intenta decirle al escritor «vive y no te amargues con tus tormentos», al mismo tiempo que le pretende indicar cómo ha de existir. Se ha creído que el mundo de fantasía, casi imaginario, que muestra la literatura es un escape de la realidad, algo que no se podría negar; sin embargo, este escape es el que permite pensar lo trágico como un desafío artístico en el que se rechaza la representación para vivir algo propiamente dionisiaco. La muerte trágica que tanto buscó Mishima a partir de su *deseo de muerte* es resultado de este proceso, en el que la contradicción entre el «arte» y la «acción» superó la constante lucha por superar el aspecto ficticio (representativo) de la obra de arte para hacer realidad el deseo que ahí se muestra como un medio para alcanzar el éxtasis de la vida:

En la literatura, la muerte es mantenida a raya al tiempo que se la utiliza como elemento motriz; la fuerza está dedicada a la construcción de ficciones huecas; la vida queda en reserva, mezclada con la muerte en la

justa medida, tratada con conservantes y propagada para la construcción de obras de arte que poseen una misteriosa vida eterna. (Mishima, 1968, p.56)

De esta forma es que *la vida como obra de arte* aparece como una superación de la obra de arte⁷⁵, en donde la vivencia de la belleza dionisiaca supera todo el aspecto terrorífico que puede tener la muerte para el ser humano. La etapa de la muerte no solo implica hallar la definitiva prueba de la existencia, también la creación de la última obra de arte que se fue configurando a través de la literatura, pero que le apartaba de la pretensión de realizar lo que en letras había quedado registrado: "...quien juega con las palabras puede crear tragedia, pero no participar en ella" (p.19).

5.1. La fantasía dentro de la literatura

Las almas atormentadas por lo general tienden a crear un mundo en el que se pueda respirar dentro de lo irrespirable, pues la realidad en la que se creen existentes les lastima de una u otra forma. Este respirar no se entiende como un acto biológico vital en el que el oxígeno viaja a través de todo el sistema respiratorio para después ser expulsado, convertido en dióxido de carbono, por la boca o la nariz. La ciencia ha llegado a estas conclusiones complicadas, pero necesarias. El respirar solo es una forma de sentirse vivo, no de solo respirar por respirar, sino de vivir lo más cerca posible a la felicidad; es el aliento que está más cerca de la poesía de la existencia. Así, estar y sentirse vivo son dos cosas distintas, pues se puede estar vivo y no sentirse vivo (muerte en el tiempo progresivo o muerte en vida), pero no se puede sentirse vivo y estar muerto.

Sentirse vivo era lo que buscaban las *razones oscuras*, en donde Mishima expresaba que "Quiero hacer de mi vida un poema"⁷⁶. Pero este poema era una composición que tenía que dejar de lado las palabras, para escribir por medio de otro tipo de lenguaje la vida a la cual se aspiraba. La imaginación, como aquel producto de la mente que no goza de realidad, en este poema no ha de tener cabida, pues las palabras solo pretenden mantener una creencia en la cual solo se existe como resultado de un proceso lógico de la razón, en donde la imaginación tiene un papel fundamental⁷⁷. El poema de la existencia se escribe con el lenguaje

⁷⁵ En términos de Mishima, la «acción» es la que da este paso, en donde se deja a la literatura como el lugar en donde se puede meditar e imaginar la acción futura. Es en este sentido que la contradicción entre el arte y la acción se supera en el mismo momento que él hace realidad su *deseo de muerte* a partir del ritual de *seppuku*.

⁷⁶ Informe semanal (16 de noviembre de 1985). *Pasión y muerte de Yukio Mishima* [Documental]. Recuperado de: <http://www.rtve.es/alcanta/videos/informe-semanal/informe-semanal-yukio-mishima/1247476/>

⁷⁷ En la tradición filosófica occidental la imaginación ha tenido una gran importancia, pues es determinante para la construcción del conocimiento. Mishima al utilizar «imaginación» no profundiza mucho en el término, sino que directamente lo ataca como algo que desvía la realidad del cuerpo en provecho de un acto racional. Dado que el acto racional se caracteriza por el uso de un lenguaje que permite reflexionar, el cual se formaliza en el lenguaje escrito, en la expresión del cuerpo se debe rechazar, pues tal lenguaje no es discursivo sino experiencial.

de la carne, en donde por medio del dolor y el sufrimiento físico se alcanza la belleza de la vida, la cual es captada por la obra de arte, pero no por la experiencia misma.

Y cuando esta clase de arrogancia de la imaginación aúna en acto de expresión de artista con sus cómplices, nace un tipo de “cosa” ficticia —la obra de arte—, y es esa interferencia de un número elevado de tales “cosas” lo que ha estado pervirtiendo y alterando la realidad. (Mishima, 1968, p.41)

La realidad aquí no es un proceso racional en sí mismo, sino un proceso estético en el cual solo por medio del cuerpo se puede entablar una relación directa con la existencia, la cual es una vida corpórea de la que emana el deseo. Lo que desea no es la máquina deseante de un sujeto, sino la máquina deseante que opera dentro del cuerpo de un sujeto. En este sentido la obra de arte ayuda a hacer visibles tales operaciones deseantes a partir del uso de las palabras, pero tal recurso deja en el olvido al cuerpo, pues su campo de acción es distinto. Esto es lo que convierte a Mishima en un enemigo de la imaginación. No obstante, la escritura no se puede reducir a tal ámbito de fantasía, pues más que ser imaginación es delirio, el cual no solo es un delirio histórico-social, sino que es la forma en la que el escritor desea dentro de su propio contexto.

La literatura es delirio...no hay delirio que no pase por los pueblos, por las razas y las tribus, y que no asedie a la historia universal. Todo delirio es histórico-mundial, ‘desplazamiento de razas y de continentes’. La literatura es delirio, y en este sentido vive su destino entre los polos del delirio. (Deleuze, 1993, pp.16-17)

Ahora bien, la vida del artista tiene dos caminos: «hacer arte y después vivir» o «vivir y después hacer arte», así como se señala en *Lecciones espirituales para los jóvenes samurái* (1968); el camino de Mishima fue el primero. Si hubiera tomado el segundo camino el deseo hubiera sido reprimido cruelmente por la sociedad japonesa y el capitalismo, pero dado que tomó el camino más largo y difícil, esto le permitió concebir la vida (el existir) como un arte que es digno de elevar a obra de arte. Este camino es el que le permite, aunque sea angustioso, reconocer sus propios movimientos deseantes frente a la organicidad de los órganos que los códigos culturales imponen. De no haber sido, este hubiera sido incapaz de entenderse a sí mismo dentro de la fragmentación, sea devenir o máscara, en donde su *deseo de muerte* se mostró como una gran alternativa de felicidad.

Plasmar en una obra de arte todas las intensidades que puede atravesar un cuerpo en los distintos instantes de su existencia, es lo que le da al delirio una gran cantidad de riqueza creativa al momento de escribir; esta libertad es la que permite la liberación de la enfermedad que ataca al escritor y no le deja respirar. De este modo la pequeña salud que proporciona la escritura hace anhelar vivir a través de una gran pasión que es inquebrantable e imparable.

Habría que crear partiendo de la nada y construir un universo entero sobre la única base de la fantasía. La mayoría de las veces esa fantasía nace de la insatisfacción y el aburrimiento. Cuando enfrentamos un peligro y, en consecuencia, nos enfrentamos a la acción, cuando dirigimos nuestras energías hacia el acto de vivir, casi no queda lugar para la fantasía, si se considera que la fantasía favorece el surgimiento de la neurosis, se puede afirmar que en Japón se establecieron durante la guerra las condiciones menos propias para el desarrollo de tales disturbios psicológicos. (Mishima, 2006, pp.68-69)

Este anhelo de vivir o deseo de vida es lo que queda después de escribir tantas palabras, las cuales una vez escritas quedan abandonadas en la obra de arte, condenándolas a perder toda la fuerza vital con la que fueran compuestas, corriendo el riesgo de convertirse en un producto más de consumo. Es aquí en donde Mishima tenía que tomar una decisión y hacer realidad su *deseo de muerte* para ir más allá de su arte transformando la existencia en algo mucho más digno para el ser humano. Ya había sido demasiado el tiempo en el que había esperado el absoluto con palabras. En este punto ya no importaba si dentro de su proceso creador le tildaban como un loco, solo importa ir como un caballo desbocado en busca de la embriaguez de la existencia. Así, el valor de la literatura es “poner de manifiesto en el delirio esta creación de una salud, o esta invención de un pueblo, es decir una posibilidad de vida” (Deleuze, 1993, p.17). Con tal pensamiento fue que salió en búsqueda de la acción como una forma para alcanzar la muerte y placerse con ella al mismo tiempo, gritando «Gloria al Emperador» y, posteriormente, hacer realidad su *deseo de muerte*, ya no dentro de un delirio literario, sino dentro del delirio que hizo aparecer un eclipse maravilloso con tan solo clavar una espada en su cuerpo:

La literatura auténtica nos muestra con dureza y sin el menor eufemismo el horrible destino que pesa sobre el ser humano. Pero no lo hace mediante el recurso de provocar un estremecimiento de temor como en la «casa de los espíritus» de los jardines de infancia. La literatura no utiliza trucos similares, sino maravillosas frases y descripciones encantadoras, que arrebatan el espíritu, por medio de las cuales nos revela que la vida humana no tiene significado alguno y que en el hombre se oculta una maldad que jamás será perdonada. Cuanto más alta es la calidad de la literatura, tanto mayor es la intensidad con la que nos trasmite la idea del que ser humano está condenado. Quien hace de ella el objeto de su vida no se ve impulsado hacia el reino de la religión, que ocupa sin duda una posición discrepante más elevada, sino que termina por darse cuenta de que ha ido a parar al borde del más terrible precipicio y que ha sido abandonado allí. (Mishima, 2006, p.138)

5.2. La búsqueda de lo trágico

Lo trágico en Mishima tiene un significado especial, pues es una interpretación japonesa de Nietzsche y sus estudios sobre los griegos. De este modo, una vez que se encontró arrodillado, ya con su espada en la mano lista para ser introducida en el cuerpo y cortar horizontalmente la parte baja del abdomen, estaba a un muy corto instante de alcanzar la belleza dionisiaca. Pronto toda su estética dejaría de correr el peligro

de ser una gran mentira⁷⁸, pues el trío belleza-erotismo-muerte solo sería cierto una vez que la vida se le hubiera escapado en aquel efímero instante de placer que implicaba el morir dolorosamente bajo el ritual de *seppuku*. Pronto todo su arte rompería cualquier tipo de medida propia de Apolo; Dionisos está a punto de trasgredir los límites del ser humano para ir hacia aquel interior violento, la verdadera naturaleza del ser humano, que hace imposible la manifestación simbólica de lo dionisiaco en lo apolíneo:

El individuo, con toda su potencia y su medida, cayó en el olvido de sí mismo, propio del estado dionisiaco, y olvidó los preceptos apolíneos. Lo “desmesurado” se reveló como verdad; el conflicto sentimental, el éxtasis nacido del dolor, brotó espontáneamente del corazón de la naturaleza. (Nietzsche, 1872, p.19)

Una vez clavada la espada e iniciado el corte aparece Amaterasu, la gran diosa del sol, la cual no se puede alcanzar si no hay *Tennō*, para recibir dentro de la continuidad a aquel ser discontinuo que se purificaba en medio del dolor, rompiendo con el principio de individuación y acabando por medio de la muerte con la discontinuidad que cargaba con su existencia. La *experiencia original*, aquella que buscaba Mishima al decidir ir en búsqueda de la muerte trágica, está a la entrada de su pronta inexistente conciencia que lo ha de fundir con el Uno primordial. De esta manera la obra de arte (la flor que nunca se marchita) se complementa yendo en búsqueda de una obra de arte (la flor que se marchita) que no goza de inmortalidad; de este modo vida y creación artística se combinaban:

Así, combinar acción y arte es combinar la flor que se marchita y la flor que dura eternamente, mezclar en un solo individuo los dos deseos más contradictorios de la humanidad y los correspondientes sueños de realización de esos deseos ¿Cuál es, entonces, el resultado? (Mishima, 1968, p.56)

El resultado es *La vida como obra de arte*, solución que de forma definitiva superaba la contradicción entre la etapa de la literatura (arte) y la etapa del cuerpo (acción), en otras palabras, es la respuesta última de toda una vida cuyo motor era el *deseo de muerte*. Una vez que las palabras, aquella herramienta fundamental del escritor, se agotaron, pues ya ellas no bastan para poder respirar, se hizo necesario dejar de crear tragedia, tal como indica Mishima (1968), para participar de ella, es decir, para por fin empezar a vivir desprendiéndose de la obra de arte, la cual ya le había mostrado lo necesario para buscar la belleza por sí mismo.

Respecto a esto, Nietzsche hace una muy interesante distinción entre el artista objetivo y el subjetivo. El primero se entiende como aquel que busca producir a través de las formas de la belleza apolínea, teniendo la gran posibilidad de llegar a ser un gran maestro del arte que practique; este es el tipo de artista al que se

⁷⁸ Esto es algo que Mishima señala en *Últimas palabras de Yukio Mishima* (2015), en donde indica parte de su estética y su estrecha relación con Nietzsche, al tratar de explicar la *experiencia original*, está directamente relacionada con lo dionisiaco.

está acostumbrado. El segundo es aquel *no-artista* al que no le interesa la Belleza, pues prefiere moverse en una nueva lógica que le permita una conexión más directa con la tierra o con la realidad en la que se despliega toda su existencia. En los griegos el artista lírico es este *no-artista* que ya no se sumerge en la ingenuidad, sino que va al encuentro de lo más profundo de su condición existencial, de lo dionisiaco. “El artista lírico siempre dice “yo”, vocalizando ante nosotros toda gama cromática de sus pasiones y de sus deseos” (Nietzsche, 1972, p.20).

Ahora bien, este *no-artista* aparece planteado en *El Pabellón de Oro* cuando Mizoguchi decide quemar el Kinkakuji, acto simbólico por medio del cual se supera la obra de arte para poder experimentar la vida en todo su esplendor⁷⁹. El *no-artista*, aquel en el que se convirtió Mishima al momento de darse muerte, es el que busca la belleza dionisiaca:

El poeta lírico se identifica primeramente de una manera absoluta con el Uno primordial, con su sufrimiento y sus contradicciones, y reproduce la imagen fiel de esta unidad en cuanto música, por la que esta ha podido ser calificada; pero, entonces, bajo la influencia apolínea del ensueño, esta música se manifiesta a él de una manera sensible, visible como en un sueño simbólico. (p.20)

La literatura que aparece bajo esta configuración encierra dentro de sí la profundidad de la experiencia interior del ser humano; esto se iba a ser explícito cuando él recreó fotográficamente el *Martirio de San Sebastián*. La búsqueda de conocimiento erótico que su propio cuerpo le daba, consumiendo toda la energía en el ejercicio y en la experiencia del dolor, es el que hace aparecer la poesía de la existencia, produciendo en el interior un desvelamiento que funde al ser humano con el mundo a través del *dolor primordial*. El poeta sincero consigo mismo al ir más allá del yo es el que logra crear *la vida como obra de arte* que ha de estar totalmente empapada de embriaguez, éxtasis o belleza dionisiaca. Este nuevo artista dionisiaco ya no es un contemplador de las cosas bellas, sino que por medio de su expresión es un experimentador de ella.

Solo el genio en el acto de creación artística, y en cuanto se identifica con este artista primordial del mundo, sabe algo de la eterna esencia del arte, pues se ha hecho semejante a la turbadora figura de la leyenda, que tenía la facultad de volver sus ojos hacia sí misma para contemplarse; ahora es a la vez sujeto y objeto, poeta actor y espectador. (p.22)

El camino artístico que Mishima tomó se le volvió una carretera derecha, torcida y parcialmente destrozada que terminaría una vez se alcanzara el sentido de la existencia; este juego en el que hay altas posibilidades de refundirse es lo que hace de la vida algo maravilloso. Así, “El hombre ya no es un artista, es una obra

⁷⁹ Esto también se puede explicar con Bataille cuando el artista decide separarse de su trabajo, trabajo que dio nacimiento a la obra de arte y al artista, para volver a entrar en el momento de juego en el que acontecía la trasgresión de las prohibiciones.

de arte: el poder estético de la naturaleza, por la más alta beatitud y la noble satisfacción de la unidad primordial, se revela aquí bajo el estremecimiento de la embriaguez” (p.13). Lo trágico, en este sentido, es alcanzar el más alto regocijo de la existencia, por más doloroso que pueda ser, dejando de ser un espectador para convertirse en el actor principal de la misma; así fue que él pudo superar la banalidad del Japón de postguerra recuperando no solo el espíritu religioso de su país para sí mismo, también fundó *la vida como obra de arte* que al final lo disolvió en el Uno primordial.

5.3. La abominación: subjetividad en forma de multiplicidad

El anhelo de vivir es lo que la literatura le muestra a su creador, apareciendo como un espejo del terror que no revela imagen, pero muestra algo que acontece en la oscuridad del corazón. En este sentido, la obra literaria hace enfrentar al sujeto a la consciencia de su propia fragmentación, la cual por medio de personajes literarios puede extraer, a pesar del devenir, la esencia o deseo de vida que hace mover su propia existencia. El hecho de que en Mishima se haya mantenido intacto el *deseo de muerte* a lo largo de una creación literaria bastante voluminosa revela que, por más máscaras que aparezcan, siempre va a estar detrás de cada una de ellas el verdadero rostro del sujeto que desea vivir.

Si se tuviera la oportunidad de verse al espejo, tal como si se fuese un cuerpo sin órganos⁸⁰, ¿qué sería lo que se vería? Pueden verse como las fotos que Osamu Dazai describe al principio de *Indigno de ser humano*⁸¹ (1948), señalando un largo periodo de decadencia; pero, la *abominación* no es decadente, sino una forma positiva por medio de la cual el ser humano puede verse e interpretarse a sí mismo a medida que sus máquinas deseantes producen literatura y, con tal arte de las letras, superar el espanto que implica descubrir el deseo supremo que subyace en el inconsciente.

Según Deleuze y Guattari (1972), “el sujeto es una síntesis que es producida” (p.25), al mismo tiempo que el deseo emana de sus entrañas y se acopla por medio de los códigos a una organicidad de los órganos. En un principio esta organicidad se corresponde al *deber-ser* que implica un código cultural, pero tal código es algo que no subjetiviza en su totalidad, pues “...el deseo en su esencia es revolucionario —el deseo, ¡no la fiesta!— y ninguna sociedad puede soportar una posición del deseo verdadero sin que sus estructuras de

⁸⁰ El *cuerpo sin órganos* es un concepto de Deleuze y Guattari (1972) que se refiere al plano de inmanencia del deseo, en donde recae toda la fuerza creadora del sujeto. Este *cuerpo sin órganos* es el que se ve organizado a partir de los códigos que dejarán fluir, resbalar o bloquear el control deseante que implica un código cultural; esto conformará un cuerpo determinado que se identifica con una subjetividad (yo) determinada. No obstante, el *cuerpo sin órganos* es libre, abrazando el espíritu revolucionario del deseo por excelencia, al mismo tiempo que posibilita nuevas y diferentes formas de creación artística.

⁸¹ Esta novela de Osamu Dazai (1909-1948), la cual está escrita bajo el género de literatura del yo, empieza con la descripción de tres fotografías que corresponden a tres etapas de la vida del escritor: una cuando es niño, otra cuando es adolescente y una última cuando es un adulto. Estas fotos revelan el proceso de decadencia de Dazai a lo largo de toda su vida, al mismo tiempo que intentaba mantener una máscara de bufón que esconde el miedo monstruoso que tiene hacia el ser humano.

explotación, avasallamiento y jerarquía no se vean comprometidas” (p.121). Además, hay que tener en cuenta que otra cosa que influye en esta síntesis es el intercambio cultural que se da en el mundo capitalista⁸², el cual llega con otros códigos a influir sobre la subjetividad. Esto, por ejemplo, es algo que sucede en Mishima, pues el encuentro entre Japón y Occidente no solo se encuentra presente en su expresión literaria, también en su subjetividad que dio nacimiento a una estética de la vida.

El cuerpo sin órganos, el cual es el plano de inmanencia del deseo, en esta altura del proceso de subjetivación es una *abominación*, pues el mismo encuentro de códigos culturales distintos en un solo cuerpo crea una subjetividad deformada en la cual, aunque se diga que solo entra en distintas intensidades, guarda una esencia en la cual inmanente a él se va a encontrar un anhelo de vivir o deseo de vida que da la entrada al mundo interior o belleza dionisiaca que permite la aparición de *la vida como obra de arte*. Aquí el espejo del terror muestra la unidad (yo) y la no-unidad (personaje) al mismo tiempo, dado que al final del devenir personaje siempre se va a regresar en sí transformado, pero a la vez siendo todavía el personaje.

El sujeto nace de cada estado de serie, renace siempre del estado siguiente que le determina en un momento, consumiendo y consumando todos estos estados que le hacen nacer y renacer (el estado vivido es vivido respecto al sujeto que lo vive). (p.28)

Ahora bien, en un principio se podría decir, como indican Deleuze y Guattari (1972), que la síntesis conjuntiva que libera el flujo del deseo en un campo desterritorializado se muestra, aparentemente, de una forma negativa, puesto que es el estado que la sociedad capitalista trae consigo; pero, dicha síntesis no es negativa sino positiva, en la medida que es la que va a permitir que el esquizofrénico sea un productor imposible de detener. En la síntesis conjuntiva “se trata de relaciones de intensidades a través de las cuales el sujeto pasa sobre el cuerpo sin órganos y opera devenires, caídas y alza, migraciones y desplazamientos” (Deleuze y Guattari, 1972, p.90). Esto, a la vez, es lo que abre vía libre a la creación de distintos personajes que, al igual que su creador, se van a encontrar enfrentados a unos códigos culturales fragmentados que ya no les permiten respirar y les ahoga en el vacío existencial.

No obstante, lo anterior implica una contradicción, puesto que el esquizofrénico, más que ser sujeto, es determinado por la categoría de multiplicidad. La multiplicidad se entiende como una ruptura de cualquier idea de un yo, el cual es fuertemente introducido por la máquina capitalista civilizada. “Solo la categoría de multiplicidad, empleada como sustantivo y superando lo múltiple tanto como lo Uno, superando la relación predicativa de lo Uno y de lo múltiple, es capaz de dar cuenta de la producción deseante” (p.47). Esto es algo que se verificó al momento de afirmar que la literatura de Mishima tenía una condición

⁸² Este intercambio cultural, por supuesto, no solo se da en la sociedad capitalista, también se ha dado a lo largo de toda la historia de la humanidad; no obstante, en esta sociedad se da de manera acelerada a medida que el mismo mercado axiomatiza los códigos para poder seguir vendiéndolos como productos.

esquizofrénica; no obstante, tal producción deja algo, no solo la obra de arte sino también un mensaje de vida a su creador.

Lo anterior se puede entender más claramente con una diferenciación que Deleuze y Guattari (1972) plantean respecto a la síntesis disyuntiva: síntesis disyuntiva exclusiva e inclusiva. Sin introducir a fondo el psicoanálisis, la síntesis disyuntiva exclusiva plantea, por lo general, la idea del Yo, implicando el hecho de que un yo solo puede ser él y no otra cosa dentro del cuerpo sin órganos; esto es algo represivo y limitativo para las máquinas deseantes. Por el otro lado, la síntesis disyuntiva inclusiva, derrumba cualquier muro del yo, puesto que tiene en cuenta la gran variedad de intensidades por medio de las cuales un sujeto puede ser atravesado, lo cual le presenta como un ser con diversos rostros, cuerpos y actitudes, dependiendo del devenir en el cual se encuentra inmerso.

La *abominación*, aquella deformación de la idea de subjetividad, se muestra como un compuesto de brazos, manos, piernas, troncos, cuellos, caras y traseros distintos, con tripas totalmente precipitadas, desorganizadas y sangrantes; algo que nunca va a funcionar como un cuerpo debidamente organizado, puesto que el cuerpo sin órganos, por lo general, no tiene un orden determinado a medida que se mueve a partir de la síntesis conjuntiva inclusiva.

El único sujeto es el propio deseo sobre el cuerpo sin órganos, en tanto que maquina objetos parciales y flujos, extrayendo y cortando unos con otros, pasando de un cuerpo a otro, según conexiones y apropiaciones que cada vez destruyen la unidad fáctica de un yo poseedor o propietario. (p.78)

En este sentido, la producción deseante que se derrama sobre el cuerpo sin órganos es totalmente libre, del mismo modo en el que el esquizofrénico es libre a la medida que se resiste a cualquier tipo de determinación social que violente su forma de desear. *La abominación*, por supuesto, es una organización de órganos que el sujeto por su propia voluntad crea, no es impuesta, y si lo es, es solo en virtud de que él mismo lo impone. Además, siempre va a ser una organización parcial en la cual el sujeto está en contante devenir. El descubrimiento de este proceso es el espejo del terror que la literatura muestra al creador, y por medio de este arte es que se descubre el rostro deformado y la angustia que puede implicar ver tal deformidad.

La producción literaria por medio del deseo, así como se puede evidenciar en Mishima, produce como consecuencia la *abominación*; esto es lo que queda después de crear tantos personajes que son reflejo de las diferentes intensidades que él ha atravesado como escritor. Tal reflejo terrorífico que se muestra hace temblar los huesos al mismo tiempo que nacen las preguntas: ¿eso soy? ¿Por qué soy así? Esta es la forma en la que la *abominación* se presenta al creador y destruye cualquier tipo de identidad, pero que, aun así, nunca va a dejar de manifestarse. Esto es una condición natural que se da en el libre y eterno fluir del deseo,

en la que hay libertad de inventar, des-inventar y reinventar cualquier tipo de personaje que de cierto modo siempre afectará la subjetividad del creador.

La cuestión del deseo no es “¿qué es lo que ello quiere decir?”, sino cómo marcha ello. ¿Cómo funcionan las máquinas deseantes, qué fallos forman parte de su uso, cómo pasan de un cuerpo a otro, cómo funcionan sobre el cuerpo sin órganos, cómo confrontan su régimen con las máquinas sociales? (p.115)

En resumen, el deseo no se puede engañar y una forma de comprobarlo es el *deseo de muerte* que aparece a lo largo de la obra literaria de Mishima; mas la *abominación* que este descubrió no le arrastra hacia una identidad del yo propiamente, sino a una nueva subjetividad deforme de la que nace el deseo supremo de la existencia. Así, el escritor, al encontrarse tan cerca de la esquizofrenia, está maldito y bendito al mismo tiempo: maldito porque tal proceso extenso produce mucho dolor psicológico y bendito porque es una posibilidad de liberación que no todos los seres humanos son capaces de asumir. “¡Todos somos esquizos! ¡Todos somos perversos! Todos somos líbidos demasiado viscosas o demasiado fluidas ... y no por propio gusto, sino porque allí nos han llevado los flujos desterritorializados...” (p.73).

Conclusiones

En esta investigación se indicó que la muerte de Mishima aparece como un acto artístico y político, a partir del análisis de algunas de sus obras, que permiten el encuentro de las *razones brillantes* y *oscuras*; de esta manera es que se empieza a construir como un eclipse que alcanzará su máximo significado en el instante que se da muerte, por medio del ritual de *seppuku*. Así es que las *razones brillantes* surgen, a consecuencia de la descodificación del *Tennō* después de que Japón fuera derrotado en la Segunda Guerra mundial, como una defensa de la pureza de la cultura japonesa, pues los estadounidenses y el capitalismo influyeron negativamente en la consciencia religiosa (espiritualidad) de todo un pueblo llevándoles a experimentar un vacío existencial. Esto, a la vez, dio surgimiento de las *razones oscuras* en donde el vacío le llevó a buscar distintas formas de probar su existencia por medio de la producción literaria, el perfeccionamiento del cuerpo y, finalmente, la muerte.

A partir de esto es que aparece el *deseo de muerte* como un camino de vida en la que él, con ayuda de la obra de arte, fue en búsqueda de la belleza. Al principio tal belleza se correspondía con la belleza apolínea (forma), pero debido al despliegue de las distintas máscaras (creación literaria por medio del deseo) se fue convirtiendo en una búsqueda de la belleza dionisiaca. Este proceso se dio a medida que su *deseo de muerte* se manifestaba en la obra de arte, dando surgimiento al *deseo de muerte masoquista* en *Confesiones de una máscara*, rompiendo con la obra de arte en *El Pabellón de Oro* y, por último, representando su muerte en *Patriotismo* y *Caballos desbocados*.

No obstante, tal representación del *deseo de muerte masoquista* en la literatura, le excluía de la experimentación de la muerte en carne propia; problemática que marca muy bien a partir de la contradicción entre el «arte» y la «acción» en donde, llevando a la realidad todo lo que en la obra de arte estaba registrado, pudo acceder a la muerte trágica con la que tanto soñó desde que era un adolescente. Pero, además, tal representación no solo se quedaba en la literatura, sino que intentó llevarla al cine y la fotografía. En esta dirección es que aparecen *Patriotismo: Un rito de amor y muerte* y la famosa representación fotográfica del *Martirio de San Sebastián*. En el primero muestra por primera vez el eclipse y en la segunda devela todo el mundo interior o erótico de su ser. En este punto el erotismo, por medio de la discontinuidad y el masoquismo, le permitirían concebir una muerte en donde ha de alcanzar la máxima exaltación erótica.

Aquí es donde aparece *la vida como una obra de arte*, en la cual el trío belleza-erotismo-muerte no solo permite superar la obra de arte, también alcanzar la belleza dionisiaca o experiencia erótica por medio de una muerte violenta y placentera que le posibilitará afirmar que realmente existía por medio de la experimentación del máximo dolor físico (véase la *Figura 1*). En virtud de esto es que se supera la literatura

en la medida que el delirio que implica la creación literaria se hace realidad y no queda encerrado en la obra de arte.

Por último, se encuentra que el mantenimiento de tal deseo supremo a lo largo de toda una vida, a pesar de los devenires y los distintos códigos que lo conformaban, le permitieron descubrir su *abominación*. Esta es una subjetividad deformada que la literatura muestra al creador, develando el misterio del propio deseo. Sin duda esta conclusión queda abierta a discusión, pues es problemática al momento de pensar la categoría multiplicidad de Deleuze y Guattari.

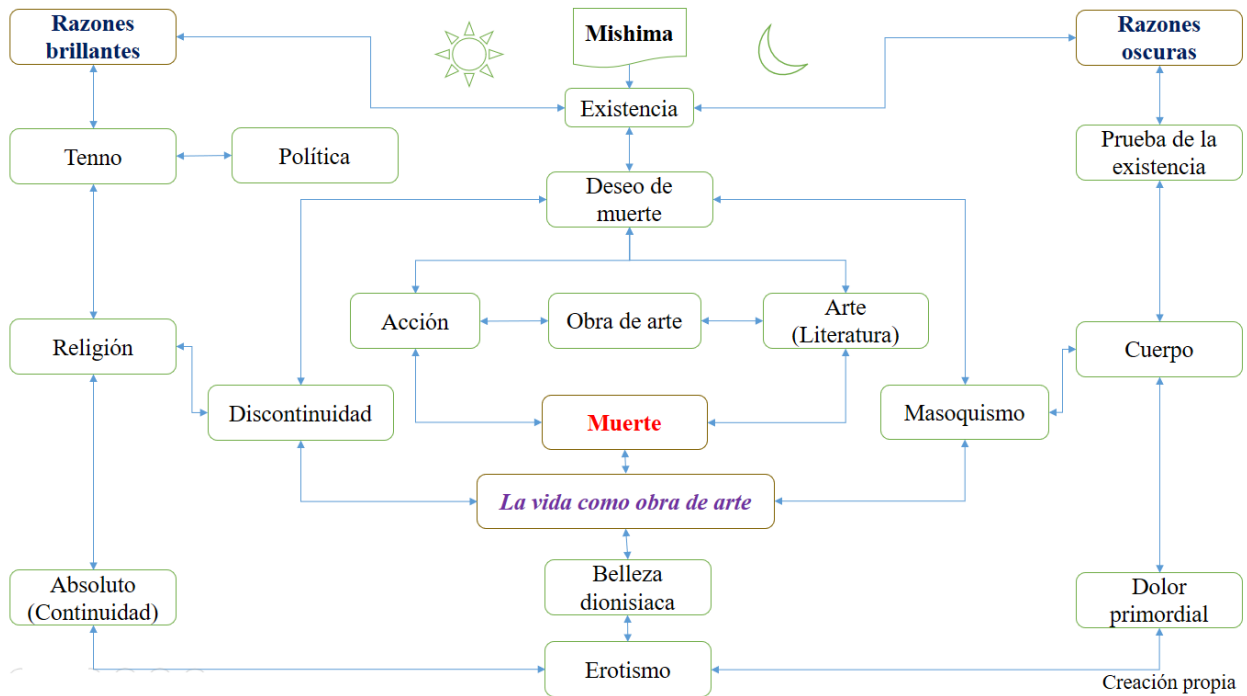


Figura 1: En este cuadro se puede encontrar un resumen de todo el trabajo, señalando los conceptos o palabras clave que son indispensables para entender la forma en la que el eclipse de Yukio Mishima aparece.

Bibliografía

- Bataille, G. (1959). *El erotismo* (Cuarta ed.). (A. Vicens, Trad.) Barcelona, España: Tusquets Editores S.A.
- Deleuze, G. (1993). La vida y la literatura. En G. Deleuze, *Crítica y clínica* (T. Kauf, Trad., págs. 12-19). Barcelona: Editorial Anagrama.
- Deleuze, G. (2005). Capitalismo, psicoanálisis esquizoanálisis. En G. Deleuze, *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia* (págs. 19-162). Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1972). *El Antiedipo*. (F. Monge, Trad.) Barcelona, España: Barral Editores.
- Deleuze, G. (1962). *Nietzsche y la filosofía*. (C. Artal, Trad.) Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Ishihara, S. (1991). *El eclipse de Yukio Mishima*. (Y. Ogiyama, Trad.) Madrid, España: Gallo Negro Ediciones.
- La biblioteca de Seshal*. (s.f.). Recuperado el mayo de 2016, de Literatura japonesa I y II: <http://labibliotecadeseshat.blogspot.com.co/2014/07/literatura-japonesa-ii-1868-1912-el.html>
- Mishima, Y. (1949). *Confesiones de una máscara*. Obtenido de http://revistaliterariakatharsis.org/Confesiones_de_una_mascara1.pdf
- Mishima, Y. (1956). *El Pabellón de Oro*. Recuperado el 25 de agosto de 2018, de http://revistaliterariakatharsis.org/El_pabellon_de_oro.pdf
- Mishima, Y. (1960). Patriotismo. En Y. Mishima, *La perla y otros cuentos* (A. Cabezas, Trad., págs. 109-139). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Mishima, Y. (1968). *El sol y el acero*. (C. J. Luca, Ed., & L. Murillo, Trad.) Madrid, España: Alianza Editorial.
- Mishima, Y. (1969). *Caballos desbocados*. (P. Mané, Trad.) Madrid, España: Alianza Editorial.
- Mishima, Y. (2006). *Lecciones espirituales para los jóvenes samuráis y otros ensayos*. (M. Raskin, Trad.) Madrid, España: La Esfera de los Libros.
- Mishima, Y., & Masaki, D. (Dirección). (1966). *Patriotismo: Un rito de amor y muerte* [Película]. Toho Company.

- Mishima, Y., Furubayashi, T., & Kobayashi, H. (2015). *Últimas palabras de Yukio Mishima*. (C. López de la Llave, Trad.) Madrid, España: Alianza Editorial.
- Nathan, J. (1974). *Mishima: biografía* (Primera ed.). (S. Silió, Trad.) Barcelona, España: Seix Barral.
- Nietzsche, F. (1872). *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*. Recuperado el 28 de octubre de 2017, de http://www.educando.edu.do/Userfiles/P0001%5CFile%5CEl_nacimiento_de_la_tragedia2.pdf
- Shinmura, I. (1937). *Influencias occidentales en la historia de la cultura del Japón*. Tokyo, Japón: Kokusai bunka shinkokai.
- Valencia, J. (2006). *Yukio Mishima: samurai de la escritura*. Bogotá: Panamericana Editorial.
- Vallejo-Nágera, J. A. (1978). *Mishima o el placer de morir* (Segunda ed.). Barcelona, España: Editorial Planeta.
- Yourcenar, M. (1985). *Mishima o la visión del vacío*. (E. Sordo, Trad.) Bogotá, Colombia: Editorial Seix Barral.
- Yukio, K. (2000). *Historia del Japón*. Ciudad de México, México: Fondo de cultura económica.