

BUDISMO Y BELLEZA EN YUKIO MISHIMA

MARIO ANDRÉS GONZÁLEZ PACHECO

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito parcial para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Estudios Literarios

Bogotá D.C., 2019

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Oscar Torres Duque

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Jorge Hernando Cadavid Mora

Bogotá, mayo 27 de 2019

DOCTORA

LILIANA RAMÍREZ

DIRECTORA DEPARTAMENTO DE LITERATURA

UNIVERSIDAD JAVERIANA

Atento saludo.

Después de dirigir el trabajo de grado titulado “Budismo y belleza en Yukio Mishima”, del alumno Mario Andrés González Pacheco, hago las siguientes observaciones:

1. El trabajo posee un marco teórico o marco conceptual desde la tradición budista hasta los movimientos literarios del Japón en el siglo XX, a partir de la cual se desarrolla adecuadamente la investigación. Autores como Suzuki, Yourcenar y Henri Arvon son incorporados de manera apropiada, vinculándolos con un ejercicio de meditación al modo Zen.
2. El autor hace un análisis textual exhaustivo de la tetralogía *El mar de la fertilidad*, escritos entre 1954 y 1965, hasta la muerte de Mishima en 1970. El trabajo retoma las cuatro novelas mostrando “marcas de estilo”, “procedimientos escriturales” (imágenes, paradojas, enumeraciones, oxímoron, fragmentaciones), técnicas que permitan adentrarnos en el interior de esta poética.
3. El desarrollo y sustentación misma de la tesis propuesta sobre los diferentes tipos de belleza y mística son acertados a nivel argumentativo.
4. El autor plantea un estudio intrínseco de los elementos formales que vinculan a Mishima con la Modernidad y la Vanguardia, vistas desde un Japón mítico, que lo lleva a idealizar metafóricamente la idea del samurái, la nación ancestral y el seppuku.
5. Este trabajo constituye un aporte novedoso e interesante al conjunto de estudios sobre la obra del autor y, en particular, sobre la tetralogía *El mar de la fertilidad* que, estilísticamente se mueve entre un estilo desnudo, casi llano, hasta momentos de alto lirismo y reflexión filosófica.

Por todo lo anterior, considero que este trabajo de grado puede ser sustentado.

Atentamente,

JORGE CADAVID

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Agradecimientos

Este trabajo se logró gracias a la ayuda de muchas personas.

A mi familia, por su apoyo constante; a mis amigos, compañeros y a mis profesores, especialmente al profesor Jorge Cadavid, quien ayudó enormemente por medio de sus consejos y su participación en el trabajo; a la profesora María Piedad Quevedo, quien direccionó los primeros bosquejos de este trabajo en la clase de Proyecto trabajo de grado, y al profesor Carlos Arias, quien en la asignatura de Antropología filosófica arrojó luces sobre algunos conceptos de importancia para el trabajo.

A todos, muchas gracias.

Tabla de contenido

Introducción	8
Influencias filosóficas y religiosas	12
<i>Budismo indio</i>	14
<i>Tao</i>	16
<i>Sintoísmo</i>	19
<i>Zen</i>	20
<i>El budismo en El Templo del Alba</i>	21
<i>El fin de las reencarnaciones y la liberación en La corrupción de un ángel</i>	24
El bushido y la filosofía del abandono	28
<i>Los pilares de Mishima, los pilares de Hagakure</i>	29
<i>El artista y el samurái, ¿dos figuras incompatibles?</i>	32
<i>¿La espiritualización de la carne?</i>	35
<i>La “tragedia” de morir joven</i>	36
<i>Kiyoaki e Isao, dos caras de la misma moneda</i>	39
La belleza, el arte y la venganza de la realidad	42
<i>La belleza que trabaja Mishima</i>	46
<i>El arte, la belleza falsa</i>	48
<i>Intentando matar a Buda, El pabellón de oro y la belleza</i>	50
<i>Los dos pabellones</i>	53
Aspectos varios	57
<i>Un escritor solitario</i>	57
<i>Los dos estilos, la imitación</i>	60

<i>Actividad literaria, novela de folletín</i>	61
Nieve de primavera, <i>¿una novela de aprendizaje?</i>	62
<i>Recursos literarios</i>	66
Conclusiones	70
Bibliografía	74

Introducción

Durante el proceso de escritura de este trabajo de grado tuve siempre presente la forma en la que la que llegó la literatura japonesa a mis años de estudiante en el pregrado de Estudios literarios de la Pontificia Universidad Javeriana. El motivo era porque, siempre que me preguntaban sobre qué era mi trabajo, yo contestaba de manera bastante general: “sobre literatura japonesa”. Luego, frente a mi respuesta un poco esquiva, buscaban saber más, a lo cual iba poco a poco soltando más información. Decía que era sobre un novelista japonés, bastante popular en su país natal, que escribió en un periodo bastante convulsivo. También mencionaba las posturas y acciones extravagantes del escritor, su muerte, y la pregunta de investigación en la que basaba el trabajo de grado.

Sin importar cuánta información haya recibido quien me preguntaba, la reacción era siempre una de asombro, extrañeza y quizás una especie de pequeño sobresalto al conocer la muerte del escritor que me planeaba estudiar. También, siempre hubo unas preguntas que salían, casi que inevitablemente: “¿por qué la literatura japonesa? ¿por qué ese autor?”. Frente a estas preguntas daba respuestas igual de esquivas que al inicio para descartar el tema rápidamente, pero siempre tuve en mente aquellas incógnitas.

Mi primer acercamiento a la literatura japonesa se dio en “taller de medios: escritura”, asignatura que se veía en el primer semestre y que en ese entonces estaba a cargo del profesor Jaime García Saucedo, quien solía recomendar películas y novelas, y en una ocasión nombró una novela de Kobo Abe llamada *La mujer de la arena*. Decidí leer esa novela de entre los otros nombres que solía mencionar el profesor, y desde ese momento se generó una curiosidad sobre la literatura japonesa que todavía busca ser saciada.

Ahora podía responder por qué hacer un trabajo sobre la literatura japonesa pero todavía no sabía explicar el motivo por el cual escogí un autor en específico; ¿por qué Yukio Mishima?

Como la mayoría de las personas en occidente, lo primero que leí sobre Mishima fue su suicidio. Su postura nacionalista y extrema era una que facilitaba la visión de este escritor como la de un escritor fascista y, en cualquier caso, un escritor cercano a la locura. Sin embargo, una vez empecé a leer su obra, se fue formando una figura que, aunque se siguiera viendo opaca, estaba ahora delimitada por unos contornos que resaltaban con claridad.

Fue cuando leí una de las cartas que Mishima le escribió a Yasunari Kawabata, otro escritor japonés aclamado y reconocido, que tuve certeza de por qué había escogido a este escritor. La

carta en cuestión es muy extensa como para transcribirla aquí, por lo tanto, la siguiente cita es lo que, a mi parecer, resulta lo más importante y que resume la figura de Mishima.

Durante mucho tiempo pensé que sería fatal para la literatura hacer un funeral con la existencia cotidiana. Durante mucho tiempo pensé que, para reflexionar sobre lo esencial, era necesario tomarse el tiempo de vivir, ya que a través de esto se elaboraba la literatura. Pero tal como estoy en este momento, ¿tengo derecho verdaderamente de glosar sobre «la vida» tomándola con grandes ínfulas? [...] En literatura, igualmente, ¿no se podría admitir que existen límites en la vida y en la experiencia, límites que no se franquean y que escapan al dominio de la «experiencia literaria» (en el sentido en que la entiende Rilke)? ¿Y no llegará un momento en que me veré enfrentado a la dolorosa decisión de realizar, fuera del campo de la literatura, mi visión fatalista de la literatura? (Mishima, 2004, 34).

La carta fue escrita el 18 de julio de 1945, próxima a acabarse la segunda guerra mundial y, concerniendo al imperio japonés, la guerra del Pacífico. Mishima tenía veinte años y todavía no se hacía llamar Mishima, no había adoptado su seudónimo. Firmaba con su nombre verdadero, Hiraoka Kimitake, pero aun así se veía una inquietud que lo acompañaría toda la vida, incluso cuando se hiciera llamar Yukio Mishima.

El conflicto entre la Literatura y la Vida era uno que también me inquietaba (y lo sigue haciendo, así sea en grados y nociones distintas). Este conflicto, además, se agrandaba en una figura tan aparentemente contradictoria como la de Mishima. Sus novelas, que en su gran mayoría poseen tintes autobiográficos, tienen abundantes imágenes de erotismo homosexual, algo que llevó a que se considerara a Mishima como homosexual por parte de algunos, pero en sus novelas también hay una constante presencia de una masculinidad física en múltiples personajes y un cierto desprecio a la sensibilidad y rasgos que generalmente se asocian con “femeninos”, esto también en personajes masculinos. Igualmente, Mishima mezcla temas e ideas de oriente con occidente, que dificultan todavía más la comprensión del pensamiento del autor, como lo son ideas estéticas basadas en los ideales de la antigua Grecia y concepciones cristianas del cuerpo y el alma, las cuales contrastan con las creencias budistas que se ven en varias de sus novelas. Además, parece haber un conflicto entre la idea de belleza que Mishima maneja y el concepto de muerte y de lo trágico que se aprecia en múltiples de sus obras.

Es este escritor uno que se puede sentir incomprensible no solo por conceptos de oriente y occidente, sino por sus propias posturas las cuales tampoco son completamente comprendidas en su país. Sin embargo, todo este supuesto sinsentido encuentra un orden cuando se ve bajo la luz

de la figura del samurái. Este trabajo se enfoca en intentar esclarecer estas contradicciones aparentes y ver cómo en el fondo está la figura del samurái que permite la unión de todos estos conceptos en una especie de armonía.

Para lograr dicho objetivo, el trabajo se va a dividir en cuatro partes: en la primera se va a hacer un breve recorrido sobre la formación del budismo, religión de gran importancia en la filosofía del samurái. También se va a analizar el tercer y cuarto libro de la tetralogía *El mar de la fertilidad*, las cuales fueron sus últimas obras. La tercera novela recibe el nombre de *El templo del alba* y la cuarta *La corrupción de un ángel*, ya que son las dos novelas en donde se aprecia con mayor fuerza las nociones que tiene Mishima del budismo.

En el segundo capítulo se tratará el bushido, el código de conducta samurái, el motivo por el que se puede considerar que Mishima siguió este código como persona y como escritor, y cómo algunos de los temas más recurrentes en la obra de Mishima, como lo son la muerte, el amor, la belleza y la masculinidad se pueden ver como temas acobijados bajo el código del samurái. También se observará cómo los personajes principales de *Nieve de primavera* y *Caballos desbocados*, las primeras novelas de la tetralogía respectivamente, se pueden considerar personajes que tienen una muerte bajo los ideales del guerrero.

En el tercer capítulo se tratará el tema de la belleza y cómo Mishima se basa en ideales griegos para su idea de belleza, que dista de la idea de belleza oriental. También se tratará la unión entre belleza y muerte y cómo, para Yukio Mishima, es necesaria la belleza para que una muerte sea trágica. Además, se analizará la visión de belleza en la novela más conocida del escritor, *El pabellón de oro*.

Por último, en el cuarto capítulo se tratarán cuestiones variadas, como lo es la postura literaria del autor en su época, su relación con movimientos y sus influencias literarias, además de tratar brevemente algunos temas importantes en la tetralogía, y sus respectivas conclusiones.

Este trabajo tiene un acercamiento experimental y problemas que pueden agrandarse a lo largo de la investigación. Se pretende una visión de conjunto sobre la vida y obra del autor, algo que tomará la gran mayoría de páginas, dejando de lado el tema de la figura del samurái, figura que se supone es la central en el trabajo. Sin embargo, lo que se propone es que también por medio del tratamiento de estos temas se pueda visualizar la importancia de la figura del samurái, ya que, aunque no se trate esta figura en los cuatro capítulos de manera constante, cada capítulo trabaja un tema de importancia dentro del samurái: el budismo y la religión, el bushido y la

filosofía de vida, la belleza y la búsqueda de la muerte bella, y la literatura y las artes en contraposición al elemento bélico. Le queda entonces al lector la tarea de unir estos puntos, lejanos o cercanos entre ellos, para poder ver la imagen del samurái y la importancia que esta tiene en la vida y obra de Mishima.

Influencias filosóficas y religiosas

Para entender mejor el budismo (y cualquier otra religión) es necesario empezar por esos elementos no propios de dicha religión en los que se puede ver cierta semilla, ya sea a través de una influencia positiva o por medio de un intento de separación y oposición de ideales, ya que, como dice Henri Arvon “las religiones, como las filosofías, se asemejan a los edificios. Solo se comprende su arquitectura cuando se conoce el basamento, por lo común oculto a la mirada. Explorando los cimientos del budismo se descubren los dos pilares principales sobre los cuales reposa” (1974, 20). Estos dos pilares a los que se hace referencia son el brahmanismo y el hinduismo.

En el brahmanismo hay tres elementos principales que son Brahman, el brahmán y atman. “El atman representa el sí mismo de toda criatura y por el cual él comulga con el universo. No es una noción psicológica, sino un concepto metafísico” (20). Dicho de otro modo, el atman es energía, el aliento o eso que está en todos los seres, incluido Brahman. Es eso que nos permite ser uno bajo lo múltiple. En esencia, es algo similar al alma en la medida en que logra trascender y alcanzar una unión con lo divino, con la diferencia de que no es algo “individual” como se ve generalmente al alma. Es más bien esa sustancia compartida y eso que permite una relación del hombre con lo universal; es “lejos de corresponder a una conciencia individual [...] es algo que sólo se concibe en una relación permanente con todos los seres y todas las cosas” (20).

El brahmán¹ en un inicio se podía considerar como una especie de “fórmula sagrada” (20), una guía o incluso el camino, pero “poco a poco, el brahmán se transforma en una potencia autónoma, y de servidor de los dioses, como lo era en un principio, se convierte en su amo” (21). La figura del brahmán en una que termina por elevarse, siendo controlador y recipiente de Brahman y atman, y convirtiéndose finalmente en mediador de lo divino con el hombre. Brahman y atman son uno, pero esto es algo que la persona debe descubrir para trascender; debe reconocer la manera en que la esencia universal del atman que se puede ver en la vida es una y la misma que esa divinidad absoluta de Brahman.

¹ Es necesario aclarar la diferencia entre Brahman y brahmán. Brahman es esa entidad divina y absoluta que hace presencia en todo, similar al atman. Es una deidad en cierta forma, con la diferencia de ser impersonal. El brahmán es algo cercano a un “sacerdote”, una de las castas más altas dentro de la religión hinduista.

El brahmán es una de las castas más altas del hinduismo (elemento que tomaron del brahmanismo y que luego se combinó con doctrinas circundantes) y es quien posee los poderes espirituales y conocimientos. De esta manera, los devotos y personas comunes requerían del brahmán para poder alcanzar esta “liberación” o “unidad”; sin embargo, este planteamiento entra en conflicto cuando dentro del propio brahmanismo se acepta y se tiene siempre presente la ley del karma.

El karma en un inicio representaba todo acto que tenía un alcance trascendente, pero finalmente terminó por configurarse como una figura de cualquier acto basado en un elemento de retribución (21) con el que se busca un equilibrio: un acto malo causado por uno propicia un efecto negativo en uno mismo. Es esto un elemento de causa y efecto que, finalmente, depende solo de uno y es algo que lo puede perseguir a uno en vidas próximas siguiendo los principios de la reencarnación. El problema surge cuando este elemento del karma, que es individual y que depende de uno mismo, choca con la figura del brahmán, quien termina por convertirse en figura controladora, dogmática y poderosa dentro de la religión. La cuestión es la siguiente: “¿Cómo conciliar el riguroso encadenamiento de causas y efectos reclamado por el karma con la posibilidad ofrecida al creyente de alcanzar, gracias al brahmán, a cada instante y fuera de toda causalidad, la unión con el alma universal?” (22).

Es aquí donde Henri Arvon ve en Buda la figura de aquel que puso fin a aquella “falsa armazón que, si bien aseguraba la hegemonía de los brahmanes, abandonaba a los creyentes a los tormentos del interminable ciclo del nacimiento y la muerte” (22).

Lo que Buda logra es una especie de separación entre aquello universal y lo individual, “identificar el alma individual con el alma universal equivale a prohibirse toda esperanza de una verdadera liberación” (22). Esta imagen de Brahman como refugio universal más allá de lo físico es una que no se logra mantener con Buda. En resumidas cuentas, de esta separación surgen tres de los elementos más importantes a la hora de entender el budismo: hay una separación de los dioses o cualquier divinidad con el hombre, más específicamente no hay una deidad dentro del budismo; lo segundo va atado a este primer elemento del no teísmo, y es que no hay un elemento de trascendencia en el budismo. La iluminación (conocida también como nirvana) es un acto físico que sucede en uno y que no se aleja del cuerpo. No hay trascendencia como se entiende en el cristianismo o en el islam, en el que hay una separación del alma y del cuerpo, siendo la

primera inmortal y manteniendo su Yo al mismo tiempo. La iluminación es algo que se busca para esta vida, y no para el cielo o una existencia alejada de este mundo.

El tercer punto importante para entender el budismo tiene que ver con los brahmanes, y es que no hay una figura humana que haga las veces de salvador, o contenedor de poderes celestiales. Hay guías y maestros. La figura de Buda puede verse muy cercana a la de Jesús, siempre y cuando no se vea en Buda a una persona que es hija de Dios, sino un guía y alguien que busca enseñar desde lo cotidiano. Buda es simplemente una persona que alcanzó la iluminación y que les ofrece a otros la ayuda para que cada uno la alcance. Pero es solo una ayuda, cada persona debe alcanzar la iluminación por su cuenta; en el budismo no hay brahmanes que puedan interceder por las personas.

Estas características son también unas que surgen del distanciamiento del hinduismo con el budismo ya que, aunque en esencia estas dos religiones son muy similares, las alejan los mismos elementos que alejaron a Buda y finalmente al budismo del brahmanismo.

Budismo indio

De esta manera el budismo está profundamente enlazado con el brahmanismo, el cual luego fue “absorbido” en gran medida por el hinduismo, con la diferencia que en el hinduismo gran parte de los elementos que eran criticados en el brahmanismo se mantuvieron, como lo son las castas sociales y el elemento de control propio e individual que se ve en el karma junto con el elemento de trascendencia. Hagamos entonces un pequeño conteo de los elementos principales del budismo indio.

Como ya se mencionó anteriormente, el budismo es una práctica cuyo objetivo es el de alcanzar la iluminación; carece de revelación divina y no hay mediadores de ningún tipo entre el practicante y alguna figura divina (ya que esta es inexistente). Estos son los elementos principales que distinguen al budismo del hinduismo, sin embargo, estas dos religiones comparten varios elementos en común.

La doctrina primitiva del budismo y de la cual beben todas las variantes se basa en las cuatro nobles verdades. La primera es que la vida y todo lo que esta engloba es *dukkha*², angustia. Nacer, envejecer, la muerte, la enfermedad, no obtener lo que se quiere: todo esto es angustia, y esta angustia se encuentra en lo que Henri Arvon denomina “los cinco elementos que constituyen al Yo: el cuerpo, las sensaciones, las representaciones, las formaciones y el conocimiento” (1991, 29).

La segunda verdad es que el origen de la angustia es la sed (generalmente traducida como deseo). Es esta sed una sed de la existencia, una sed de poder, de placer y de egoísmo; una sed que posee el Yo y que uno intenta saciar para poderse sentir dueño de su existencia.

La tercera verdad nos dice que hay una manera de eliminar esta sed, y que al eliminarla se puede eliminar la angustia y el sufrimiento, y finalmente, la cuarta verdad nos habla sobre el camino que se debe seguir para eliminar la angustia. Este es un camino óctuple, un camino recto en el que se inscriben una recta conducta, recta forma de vivir, recto esfuerzo, recta memoria, recta concentración, recta visión, recta intención y recto discurso. Este camino óctuple es uno que rehúsa del Yo y del ego en la medida en que el recto camino es uno que estructura una forma de vida ética, sabia y respetuosa de los demás.

Este camino óctuple es uno que se debe alcanzar al practicarse el *dhyana*, meditación, el cual se practicaba en la india bajo el nombre de *yoga*. La meditación es también un elemento principal en el budismo japonés, en el cual recibe el nombre de *Zen*.

Los otros tres elementos importantísimos del budismo son el *nirvana*, el *samsara* y el *karma*, los cuales comparte con el hinduismo. El *samsara* es el ciclo de reencarnaciones a las cuales está sometido toda persona, esto por culpa del *dukkah* y de todos los apegos que se poseyeron en otras vidas. El *karma*, bajo su naturaleza de causa y efecto, es una forma que dictamina qué tan cerca se estará de la iluminación en las próximas reencarnaciones. El *karma* es lo más cercano a un concepto de trascendencia que hay en el budismo, ya que lo que se hace en esta vida repercute en la próxima y, sin embargo, no es un elemento que esté enmarcado bajo un aura de divinidad o de

² *Dukkha* es el término primitivo que se usaba en la India. De difícil traducción, generalmente se traduce como “dolor” o sufrimiento”, aunque estas palabras transmiten el significado original a medias. Arvon define el *dukkha* como “el fondo doloroso sobre el cual se desenvuelve la vida” y como un dolor que “no experimentamos por la experiencia del mal que gobierna el mundo, sino más bien [por] un sentimiento de frustración que se apodera de nosotros ante la visión de un mundo que jamás es idéntico a sí mismo” (1974, 25).

Con estos criterios, el termino *dukkha* en este trabajo será traducido como “angustia” y “sufrimiento” en vez de “dolor”, para así poder dar cuenta de un sentimiento negativo con tintes existenciales más fácilmente.

poderes celestiales, o incluso de una trascendencia del alma y espíritu del hombre en un sentido inmortal. Esto es porque la reencarnación no es lo mismo que la resurrección, ya que en la resurrección hay un elemento de permanencia de la consciencia, es una misma persona. En la reencarnación no se posee ese elemento de trascendencia de la mente; cada persona que reencarna es distinta. Así como en el *Mar de la fertilidad* las reencarnaciones de Kiyooki no son idénticas a él, estas dependen de la reencarnación pasada y lo único que tienen en común son tres lunares debajo del brazo. Cada vida es diferente y la reencarnación no pretende ser una imitación de una inmortalidad espiritual. Por el contrario, el *samsara* es algo que se busca frenar, ya que la angustia y el sufrimiento están profundamente inscritas dentro de la vida. Es aquí donde aparece el nirvana, el cual se traduce generalmente como liberación. El nirvana en esencia es el paro del ciclo de reencarnaciones, es la liberación de la angustia y de las reencarnaciones y es el último paso para el cual se necesita haber alcanzado anteriormente la iluminación. Con esto podemos tener una visión lo suficientemente abarcadora del origen del budismo y su doctrina para entender cómo cambió este al llegar hasta Japón, pero primero toca entender cómo su paso por China lo influenció igualmente.

Tao

Una vez el budismo ingresó a China, este fue influenciado por la religión y filosofía del Tao. Las enseñanzas y definiciones sobre el Tao filosófico se pueden encontrar en el *Tao Te Ching*, escrito hace aproximadamente dos mil quinientos años atrás por Lao Tsé. El texto comienza sin preámbulos al decirnos que “sólo aquel que se liberó de las pasiones terrenales puede verlo” y que “Por otra parte, aunque sean llamados por nombres diferentes, Tao y Su Creación son, en sustancia, Uno” (2008, 3).

Así como en el budismo se pretende alcanzar la iluminación y en el brahmanismo se buscaba una liberación espiritual al lograr comprender la unificación que hay entre el espíritu propio y el universo a través del atman, en el taoísmo hay un deseo de liberación de lo terrenal, y a lo largo del libro, a quien logra acercarse a dicho estado se le refiere con el título de “persona sabia”. Esta persona sabia es la que puede ver a Tao, y se nos dice que la persona sabia “prefiere la *no acción* y permanece en el *silencio*” (4). También se nos dice que este tipo de persona “vive como el agua. El agua sirve a todos y no exige nada para sí” (6). Hay en estas dos citas la naturaleza del

Tao resumida: el taoísmo se basa en una actitud de impasibilidad y se saberse estar dentro del flujo de la vida. Ya que el Tao está en todas partes, esto implica una unión del uno con el todo, un reconocimiento de esa esencia que se encuentra en todas las cosas que abarca la vida. Dicho por Fernando Rodríguez Izquierdo, “El Taoísmo es la doctrina de la no-acción. Todo es como el agua que fluye mansamente, y hay que someterse a ese flujo” (2005, 36).

Tao no está solo, es acompañado por Te. “Te es lo que actúa y mueve. [...] puede tener forma. [...] Es posible ver a Te. [...] ¿Dónde puedo ver a Te? ¡Por todas partes! (2008, 14). La inscripción de Te en la narrativa del *Tao Te Ching* es disruptiva y fragmentadora; la mención de Te se da en un pequeño apartado al inicio del texto y se deja de lado hasta el final, en donde se resume la relación que guarda Te con Tao. Lo importante no es tanto la definición de Te, sino el dónde se encuentra. En la cita Te se presenta de cierta manera como ese elemento opuesto a Tao: posee forma, se puede ver, y lo más importante, Te se puede ver en todas partes. Hay aquí un aparente anclaje en la realidad de una filosofía con tintes metafísicos. Te es ese elemento tangible, el cual se encuentra en la cotidianidad de la vida. Te es el primer paso que se debe alcanzar para ver a Tao. Te es “la ingenuidad impensable y el poder creativo del funcionamiento natural y espontáneo del hombre (2005, 37). Se puede ver a Te como un vestigio de esa energía total y creadora que es el Tao: “Tao crea a los seres. Te los cuida, los educa, los ayuda a perfeccionarse y a madurar, los apoya” (2008, 29).

En el taoísmo se puede apreciar también una negación del Yo, el cual se vierte en el otro, como el agua que ayuda a todos y no exige nada para sí. Esta negación propia encierra la liberación del hombre de deseos y apegos de toda clase. Solo vaciándose puede uno ser llenado por la consciencia necesaria para entender que Tao está en todos, que esta fuerza creadora es una que tiene tres principios: “del amor, de cuidar a los demás y de la *no acción*” (43). En la no acción hay un elemento que choca de frente con la actitud y la naturaleza japonesa. La no acción implica una no violencia y una impasibilidad frente a todos. El taoísmo filosófico es uno que no encaja completamente con la filosofía del guerrero japonés, sin embargo, el Tao solo no influyó en el Japón; fue la mezcla del budismo indio con elementos del Tao lo que dio paso al budismo zen, que luego encontraría gran acogida en el Japón.

Hay varios elementos que el budismo comparte con el taoísmo filosófico: se reitera la importancia del desapego, la importancia de la bondad y benevolencia para con los otros como manera de acercarse a los últimos estados de iluminación y sabiduría, el elemento de “fluidez” o

de cambio permanente que se presenta en la vida, y la importancia de mantener siempre una autoconsciencia. De igual manera, hay puntos de discordia, como lo puede ser el Tao como una verdad revelada que se basa en el amor, la no acción y el cuidado de los otros, frente al budismo, en el cual “su ética se conforma con defensas y no con mandatos” (1991, 35), lo que significa que no hay ningún tipo de dogma al cual no se logre descubrir por cuenta propia. De igual manera, el budismo se distancia de la no acción y la espontaneidad predicada en el *Tao Te Ching* por medio de la meditación, la cual es una práctica más estructurada y disciplinaria.

Aunque haya varias similitudes y diferencias entre el budismo y el taoísmo, el elemento principal que permite el acoplamiento del budismo con el taoísmo, y del budismo con cualquier religión, es el de poder ver el budismo como una disciplina. No hay “nada de revelación ni de mística” (1991, 19), lo que se busca es la iluminación y la liberación por encima de cualquier otra cosa, por lo que el budismo no teme mezclarse con otras corrientes y pensamientos si estos pueden ayudarle a cumplir su objetivo.

“Una disciplina se acomoda fácilmente en cualquier cuadro religioso: es esta, probablemente, la razón principal de la prodigiosa extensión del budismo en Asia. Mas ella sola, no puede ofrecer a la larga un alimento suficiente a las necesidades religiosas del alma humana” (19).

El budismo mezclado con el taoísmo permite una visión más práctica de los ideales taoístas que se mantenían bajo un lenguaje metafísico. Esta amalgama de corrientes religiosas y filosóficas llegan a Japón, formando el budismo Zen japonés. “El Taoísmo fue el camino original de la liberación en China que, combinado con el budismo indio de Mahayana³, dio origen al zen. El zen puede ser la aplicación práctica de los ideales taoístas, que llegaron al Japón directamente en parte, y en parte también a través de la poesía china.” (2005, 37).

Uno de los elementos más importantes que se aprecian en la influencia del taoísmo en el budismo zen es el elemento de la meditación como ejercicio más anclado a la cotidianidad, mezclándose con un interés de comunión con la naturaleza, la cual también surge en parte con la llegada del budismo al Japón y la forma en la que este tiene que convivir con la religión autóctona del Japón, el sintoísmo.

³ Mahayana, o el “Gran camino”, es una de las dos corrientes principales budistas. El budismo Mahayana se caracteriza por ver las enseñanzas de Buda para alcanzar la liberación como un método más que como una doctrina. No hay un enfoque religioso tan fuerte como lo puede haber en el budismo Theravada (“pequeño camino”), el cual tiene un enfoque más dogmático frente a los textos y las prácticas. El budismo Mahayana se enfoca en la meditación como un “entrenamiento” que permite alcanzar la iluminación.

Sintoísmo

El sintoísmo posee también una similitud con el budismo, y es que no hay una figura de deidad suprema como lo hay en el islamismo o judaísmo y cristianismo, pero hasta aquí llegan las similitudes, ya que en el sintoísmo ni siquiera existe una figura fundadora, como lo es Buda Gautama en el budismo, como nos lo hace saber Sokyō Ono en *Sintoísmo: el camino de los kami* (2008, 21). El sintoísmo se caracteriza por ser una religión enfocada en el culto y veneración de los kami, los cuales son espíritus nobles y sagrados. Dichos kami poseen diferentes atributos o cualidades, entre los cuales se pueden mencionar:

cualidades del crecimiento, la fertilidad y la producción; los fenómenos atmosféricos como el viento o el trueno; los elementos de la naturaleza como el sol, las montañas, los ríos, los árboles y las rocas; y los espíritus ancestrales. En esta última categoría se encuentran los espíritus de los antepasados de la Casa Imperial y los de las familias nobles; y, en cierto modo, todos los espíritus de los antepasados (24).

Desde un punto de vista, el sintoísmo es una religión primitiva en la medida en que su relación con la divinidad es más cercana a un animismo en la medida en que los kamis son espíritus que protegían a las familias, así como eran representaciones y estandartes de elementos de la naturaleza, pero siempre manteniendo un aura de ser criaturas específicas y definidas, no como un conjunto de seres impersonales que hacen parte de un espíritu o esencia. Con la llegada del budismo y confucianismo en los siglos VI y VII, el sintoísmo entró en conflicto con el budismo (101). Sin embargo, en los siglos siguientes se logró un acuerdo y entendimiento mutuo entre las dos religiones en la manera en que se consideró que

los kami estaban complacidos de recibir sutras budistas como ofrendas y de escuchar sus versos en el culto. Se erigieron templos budistas cerca de los santuarios, en principio para satisfacer a los kami y convertirlos en creyentes budistas para, finalmente, elevarlos al nivel de los budas (101).

El budismo y su carácter de disciplina le permitió abrirse paso y lograr una convivencia con las creencias sintoístas. Sin embargo, Ono menciona que había aún religiosos que veían en el budismo una absorción de elementos sintoístas los cuales luego eran entregados y definidos por una religión extranjera (102).

Finalmente, aunque el sintoísmo logró una cierta separación hasta el punto en el que se dejó de ver a los kami como manifestaciones budistas, no hubo una influencia muy grande del sintoísmo en el budismo, con excepción de ese refuerzo de encuentro con la naturaleza que se había traído junto con el taoísmo.

Zen

Es aquí donde aparece lo que se puede definir como budismo zen. El zen destaca por ser una “rama espiritual y contemplativa del budismo, en el cual hay un elemento de iluminación inmediata o instantánea, sin pasar por estadios preliminares” (2005, 40). Hay en el budismo zen dos escuelas principales, Soto y Rinzai, las cuales difieren en sus métodos para alcanzar la iluminación, la cual recibe el nombre de satori en el budismo zen.

La escuela Soto es una corriente del budismo zen que se enfoca en la meditación y la abstracción del pensamiento para poder alcanzar el satori. Es de esta escuela una práctica muy común es el zazen, la meditación sentada, abstraída de cualquier acción o pensamiento. No se realiza ningún otro acto, ya sea recitar sutras o reflexionar sobre cualquier cosa. Es el acto vacío de cualquier otro significado.

La segunda escuela, Rinzai, es una que posee una actitud más “activa” para alcanzar el satori. Un ejercicio común es el del Koan: una anécdota, historia o situación que propone una interrogante que al final no parece poder ser respondida a través de la lógica. Un ejemplo de un koan es el que aparece en *El pabellón de oro*, titulado “Nansen mata un gato”. El koan, como se nos cuenta en la novela de Mishima, relata la historia de un grupo de monjes budistas que encuentran a un gato hermoso. Los monjes se pelean por él y el superior, llamado Nansen, aparece y decide solucionar la situación matando el gato.

Llegada la noche, regresa Chosu, el primer discípulo y el superior le cuenta lo que sucedió. Después de oírlo, Chosu toma las sandalias con las que había caminado y las pone sobre su cabeza. Al ver el acto de su discípulo, Nansen dice: “¡Ah, si hubieras estado aquí, el gatito seguiría vivo!” (2017, 84). Es el acto de ponerse las sandalias en la cabeza uno que no parece ser comprendido con facilidad y que se escapa a toda lógica aparente. En este elemento aparentemente ilógico está contenida la esencia de la escuela Rinzai, y también del budismo zen en comparación con el budismo indio: “el zen insiste en la necesidad de manejar las cosas en sí mismas y no ocuparse de abstracciones vacías. Por esta razón el zen desdeña la lectura o

recitación de los sutras” (1996, 14). Daisetz Suzuki nos dice también que el Zen tiene dos maneras de llegar al satori, a través de las palabras y de las acciones (15), pero la expresión verbal del zen es una que, como ya vimos, “tiene sus rasgos peculiares que violan todas las normas de la ciencia de los lingüistas. En Zen, experiencia y expresión son uno” (15). No hay una racionalidad evidente en los koanes o en las formas verbales de enseñanza.

También, “el espíritu del zen va más allá del intelecto, de la lógica y del verbalismo” (17), hay una afinidad a la búsqueda propia de la iluminación por encima de sutras o textos doctrinales, y más específicamente en la escuela Rinzai. Es en este desdén por las lecturas de sutras y abstracciones doctrinales que se encuentra el porqué la corriente Rinzai fue tan bien acogida por los samuráis.

El zen logró ser aceptado fácilmente por los samuráis ya que, “el zen es una religión que enseña a no mirar atrás una vez que el curso de las cosas está decidido [y también] porque trata la vida y la muerte con indiferencia” (48). Este es el primer motivo por el cual Suzuki considera que se permitió anexar el zen a las clases militares en Japón con facilidad. Filosóficamente, el budismo en general se basa en un abandono de uno mismo en la medida en que se deja todo apego de lado, siendo esta negación de la persona una que se mezcla con el espíritu de los combatientes de una manera interesante. “El guerrero debe tener siempre resuelto no mirar hacia atrás, ni hacia los lados. Ir directamente hacia adelante con el fin de abatir al enemigo es todo lo que debe hacer” (48).

El budismo influyó profundamente en el bushido, ya que, al ser el budismo una práctica para alcanzar la iluminación sin proponer ningún tipo de doctrina, se puede mezclar y adecuar para distintos propósitos, como lo es el propósito de abandono de uno mismo que se puede ver en el samurái.

El budismo en El Templo del Alba

Si bien toda la tetralogía está inundada de referencias a la reencarnación y al budismo, es en *El Templo del Alba* donde se presenta el elemento de la reencarnación más allá de un hilo conductor que une a las novelas aparentemente separadas unas de otras; en la tercera novela de la tetralogía se abarca el budismo y también el hinduismo desde una postura doctrinaria.

La novela está dividida en dos partes, siendo la primera basada en su mayoría en la estadía de Honda en Tailandia alrededor del año 1941, esto por un viaje de negocios, quien luego decide

viajar a la India acabados sus asuntos laborales para poder averiguar más sobre las reencarnaciones, esto para prepararse para la próxima posible reencarnación de Kiyooki.

Esta primera parte de la novela es una que Mishima confiesa no agradó al público, como lo dice en la entrevista que concedió a Hideo Furubayashi y que se juntó con otra entrevista por parte de Hideo Kobayashi bajo el nombre *Últimas palabras*, pero que sin embargo era necesaria para entender la última novela de la tetralogía. Es comprensible la disminución de interés de los lectores, ya que la gran cantidad de páginas dedicadas a una especie de tratado de la religión hinduista no era algo por lo que Mishima fuera conocido, y menos de una manera tan extensa, tomándose un poco más de doscientas páginas, casi la mitad de la tercera novela de la tetralogía.

En el segundo capítulo hay una pequeña historia de la filosofía religiosa india, además de menciones al budismo y a una de las dos corrientes, la corriente Theravada, la cual no es muy conocida en el Japón y que generalmente tiene el título un tanto despectivo de “el pequeño camino”. En el capítulo siete inicia el viaje de Honda por la India y presencia el sacrificio de animales y ritos brahmánicos, en el capítulo trece, se mencionan teorías del samsara y “teorías occidentales concernientes a los ciclos vitales y la reencarnación” (2012b, 148), más específicamente a teorías de pensadores griegos; en el siguiente capítulo se exponen teorías del samsara de pensadores italianos del siglo XVII y XVIII; en el siguiente capítulo se expone el budismo Theravada que se practica en Tailandia y sus orígenes, basándose en las preguntas del rey Milinda a Nagasena, las cuales formulan construcciones necesarias para comprender esta corriente del budismo, y en el capítulo dieciocho se habla del Yuishiki, término budista para expresar “solo conciencia” y explicar conceptos como el *Alaya*, que significa conciencia.

A lo largo de todos estos capítulos se tratan temas y conceptos religiosos que no son del conocimiento común y que parecieran no aportar nada al desarrollo de la trama. En efecto, estos conocimientos a los que llega Honda y que ocupan la primera parte de esta novela tienen un propósito informativo. La única parte que pareciera tener repercusión en cuanto al desarrollo de la trama es cuando Honda conoce a la princesa Ying Chan, la hija de uno de los príncipes que habían viajado a Japón y que se habían alojado en la casa de Kiyooki en *Nieve de primavera*. En esa época Honda y su amigo Kiyooki tenían unos diecinueve años. Ahora, en *El Templo del Alba*, Honda tenía cuarenta y seis años y se encontraba con la princesa tailandesa de apenas seis años, la cual afirmaba no ser una princesa tailandesa, sino “la reencarnación de un japonés y [su] verdadero hogar se halla en el Japón” (32). La princesa en cuestión resulta ser la segunda

reencarnación de Kiyooki, siendo la primera Isao, quien aparece en *Caballos desbocados* y con los que comparte tres lunares en el cuerpo, debajo del brazo izquierdo.

Este encuentro entre Honda y la princesa sucede a final del primer capítulo y no vuelven a reencontrarse los dos en la primera parte. Sin embargo, pareciera que este encuentro hubiera despertado el interés de Honda en investigar sobre el tema del budismo y sus orígenes, con lo cual llega a la conclusión de que Kiyooki se encuentra atrapado en un ciclo budista, así Isao, la segunda reencarnación, se hubiera “alejado del budismo” (44) y de los preceptos que podrían liberar a su amigo de la juventud al haber nacido este bajo una espiritualidad sintoísta que veía al budismo como una especie de creencia extranjera, igual de perjudicial que los movimientos políticos enfocados en lo económico.

Todas estas definiciones de conceptos budistas desaparecen tan rápido como aparecen, ya que llegadas una vez a la segunda parte la gran cantidad de reflexiones sobre la religión se difuminan dentro de la historia. Aparece Ying Chan en Japón varios años después, cuando tiene diecisiete años y la única idea de los primeros capítulos que se puede percibir es la siguiente: para romper el ciclo de reencarnaciones en la que su amigo Kiyooki se encuentra, Honda tiene que evitar que la reencarnación presente, la cual es Ying Chan, muera a los veinte años y en la primavera, edad y estación en la que murió Kiyooki y su primera reencarnación, Isao.

Los conceptos relacionados a aquella iluminación necesaria para alcanzar la liberación y que se mencionaron considerablemente en la primera parte no se encuentran por ningún lado. Honda parece haberse convertido en una especie de brahmán, que intenta interceder por otros, pero al hacerlo toma control completo de las situaciones de la reencarnación del momento, evitando un estado de liberación propio de la figura reencarnada. En resumidas cuentas, no busca generar un estado de conciencia dentro de Ying Chan, solo planea controlarla para esperar que el momento de peligro pase.

Honda cree romper el ciclo de reencarnaciones al ver que Ying Chan sobrevive a un incendio en su villa, pero unos años después se encuentra con la hermana de Ying Chan, desconocida hasta ese momento, quien le dice que Ying Chan murió en Tailandia “de repente, en primavera, a la edad de veinte años [...]; una cobra le había mordido en un muslo” (461). La novela termina con la explicación de la muerte de Ying Chan por parte de su hermana. Honda había fallado, Kiyooki sería reencarnado una vez más.

El fin de las reencarnaciones y la liberación en La corrupción de un ángel

Al inicio de *La corrupción de un ángel* Shigekuni Honda tiene setenta y seis años cuando conoce a Tôru, un joven de dieciséis años que es la tercera reencarnación de Kiyooki, algo que, al igual que en situaciones pasadas, conoce al descubrir tres lunares debajo de su brazo. Aquí, si bien no hay una gran cantidad de información sobre elementos budistas, hay un comentario a un concepto budista explícito en un libro que Keiko, amiga de Honda, está leyendo llamado *Túnica de plumas*. Keiko le pregunta a Honda sobre los cinco signos de la caída del ángel y Honda le responde que hay varias versiones, las cuales se las menciona. Una de las versiones dicta que la caída del ángel es inminente cuando: “las flores de los cabellos se marchitan, un fétido sudor surge bajo los brazos, se manchan las túnicas, el cuerpo deja de emitir luz y pierde la conciencia de sí mismo” (2012c, 72).

Estas descripciones proféticas se harán realidad al final de la novela, después que Tôru empiece a vivir con Honda, juegue emocionalmente con Momoko, una chica que busca un matrimonio arreglado, y abuse físicamente de Honda, todo a manera de venganza por no saber el motivo por el que un anciano accede a darle a un joven completamente desconocido toda su fortuna y su hogar.

Nosotros sabemos que las acciones de Honda surgen por un deseo de “liberar” a su amigo Kiyooki del tortuoso ciclo de reencarnaciones, pero Tôru no; él simplemente cree que es uno de los caprichos de un anciano que desea divertirse en sus últimos años de vida fabricando un heredero ejemplar. Este pensamiento cambia una vez Tôru descubre el diario de los sueños de Kiyooki y cuando Keiko le explica los motivos por los cuales Honda lo adoptó. Es la primavera, Tôru tiene veinte años e intenta suicidarse, pero no lo logra. Es aquí donde empiezan a ser visibles las señales de caída, de corrupción del ángel. Kiyooki, quien siempre sobresalió por su belleza física, no posee similitud alguna con el Tôru invidente que es cuidado por Kinué, la chica con quien mantenía una amistad antes de conocer a Honda.

Los talones de Tôru asomaban bajo el borde de su kimono. [...] En el cuello el sudor había dejado manchas amarillentas. Desde hacía algún tiempo Honda era consciente de un extraño olor. Advirtió que la suciedad y el aceite sobre el kimono se habían mezclado con el sudor hasta formar el olor de un húmedo canal que exhalan los hombres jóvenes en el verano. Tôru debía prestar atención a su persona.

Y faltaba el olor de las flores. La habitación estaba sembrada de flores pero no despedía olor. Por todas partes malvas rojas y blancas, sin duda traídas de una florería pero tenían

ya varios días y aparecían secas y marchitas. [...] [Kinué] se levantaba y volvía a sentarse, adornando los todavía esplendidos cabellos de Tôru con malvas rojas. [...] Tenían que molestarle las flores que caían sobre sus orejas y sobre sus mejillas, pero Tôru había renunciado al dominio de las regiones por encima de su cuello (294).

De una manera bastante evidente, Mishima nos muestra que Honda ha cumplido su “misión”. Tôru pasará más allá de los veinte años y Kiyooki finalmente se verá liberado de el tortuoso ciclo de reencarnaciones. Sin embargo, queda un tipo de sinsabor que le impide a uno pensar que Kiyooki, o, mejor dicho, Tôru logre alcanzar un verdadero estado de iluminación. La imagen de Honda dejando a Tôru junto a Kinué mientras se prepara para visitar a Satoko (la antigua novia de Kiyooki que ingresó a un convento) aclara y visibiliza al personaje que verdaderamente está afectado por el flujo de conocimiento budista.

La fijación de Honda con liberar a Kiyooki de este tipo de sufrimiento metafísico es, simple y llanamente, una especie de apego, una postura que lo mantuvo cercano al *duhkha*. Muestra de esto es cuando se da esta sentencia tajante:

Tres reencarnaciones habían ocupado la vida de Honda y después de trazar sus rastros de luz a través de ella (también esto había constituido un accidente muy improbable) habían partido en otro estallido de luz hacia un desconocido rincón de los cielos. Quizás en alguna parte, en algún tiempo, Honda se toparía con la centésima, la diezmilésima, la cien millonésima reencarnación.

No había prisa.

¿Por qué tener prisa? Ni siquiera sabía a dónde estaba llevándole su propio camino. A tal conclusión llegó Honda, un hombre que no sentía prisa por morir (283).

El tema de las reencarnaciones se volvió nada más que una excusa para Honda, una esperanza terrenal que le susurraba un futuro encuentro con alguien que tendría la esencia de Kiyooki. Shigekuni Honda no puede hacer nada por su amigo ni por las personas que parecen reencarnarlo, solo ellos pueden dar un paso para acercarse a la liberación, un paso en cada vida. Tôru fue “corrompido” por la ayuda ofrecida por Honda. Lo que era supuestamente una forma en la que el ya anciano de ochenta años se aseguraría que la reencarnación de su amigo pudiera liberarse se convirtió en la maldición de Tôru. Honda se dio cuenta de que el ciclo de vida y muerte de su amigo no era su problema, y finalmente logró soltarse de esta búsqueda que lo había perseguido toda su vida.

Honda, reconociendo que su tiempo se acababa, decide ir a visitar a Satoko. “«Hoy no voy a ver esqueletos bajo la carne. Son sólo un concepto. Veré y recordaré las cosas tal como son. Será mi último placer, mi último esfuerzo. Mi última visión bella. Debo mirar. Debo captarlo todo, con un corazón vacuo»” (295). Con esta visita quiere recordar al verdadero Kiyooki por medio de Satoko, y olvidarse de las múltiples figuras. Su doctor le había encontrado un tumor en el páncreas, no le quedaba mucho. “La cercanía de la muerte había propiciado su visita, le había liberado del peso que le retenía en las profundidades de la existencia” (307). Honda estaba listo para soltarse de todo apego de una vez por todas.

Sin embargo, y para su sorpresa, una vez llega y le cuenta a Satoko sobre Kiyooki, cómo fueron novios, todos los problemas que enfrentaron y el amor que se tenían, ella niega haber conocido a alguna persona bajo ese nombre. Lo niega rotundamente, y no parece ser por la edad el motivo del olvido, ni parece ser una mentira. Para Satoko no existió en verdad alguien llamado Kiyooki.

Honda está estupefacto, ya que, si Kiyooki no existió, “entonces tampoco existió Isao. Ni existió Ying Chan y quién sabe, quizás tampoco yo [Honda] haya existido” (314). Los esfuerzos de toda una vida disueltos en una conversación. Frente al desapego completo de Satoko frente al mundo que existía fuera de su convento, Honda queda desarmado. La aparente inexistencia de Kiyooki para Satoko era un completo sinsentido, algo ilógico, similar de cierta manera a un koan, algo que le permitió alcanzar ese satori, esa comprensión inicial necesaria para liberarse, algo que se puede ver en la cita anterior. Ese “quizás tampoco yo haya existido”, igual de carente de lógica que la inexistencia de Kiyooki, condensa la postura necesaria para esa paz propia que se requiere para alcanzar el entendimiento completo.

La novela, y la tetralogía, termina con Honda siendo invitado al jardín del convento por parte de Satoko. Esta es la descripción del jardín, y las últimas líneas de la novela:

Era un jardín resplandeciente y recoleto, sin rasgos de relieve. Como un rosario desgranado entre los dedos, el chillido estridente de las chicharras mantuvo su fuerza.

No había otro sonido. El jardín se hallaba vacío. Había llegado, pensó Honda, a un lugar sin recuerdos, sin nada.

El sol estival del mediodía caía sobre el jardín inanimado (315).

Vacío, nada, sin recuerdos, ausencia de la memoria y, con ella, de la persona. Honda logró lo que Kiyooki, Isao, Ying Chan y Tôru no lograron: la liberación, el vacío, una conciencia pura y solo conciencia.

El bushido y la filosofía del abandono

Era una mañana en que los copos de nieve se deshacían con el fuerte viento que barrió la llanura de Yamato. Parecían demasiado frágiles, incluso para nieve de primavera.

Nieve de primavera.

Sangre y flores se parecen, pensaba Isao, puesto que ambas se secan pronto y pronto se transforman. A eso se debe que sigan viviendo si se alimentan con la sustancia de la gloria. La gloria, sea cual fuere la forma que tome, es algo inevitablemente metálico.

Caballos desbocados

“Descubrí que el camino del samurái es la muerte”. Esta frase se encuentra al inicio del primer capítulo de *Hagakure* (traducido literalmente como “oculto entre las hojas”, sin embargo, la traducción del libro se encuentra generalmente como “el camino del samurái”), una serie de fragmentos fruto de la conversación entre Yamamoto Tsunemoto y su discípulo, la cual fue transcrita, recopilada y publicada en 1716. Yamamoto fue fiel servidor y vasallo de Nabeshima Mitsushige, tercer *daimyo* (similar a un señor feudal) de la región que ahora se conoce en Japón con el nombre de Saga. Nabeshima, próximo a fallecer, le prohíbe a todo samurái bajo su mando el seguirle a la muerte practicando el suicidio ritual. Yamamoto, por respeto a su señor, sigue su orden, aunque esta lastime su honor como guerrero. Nabeshima muere teniendo Yamamoto cuarenta y dos años, quien con esa edad decide volverse monje budista y muere a la edad de sesenta años por causas naturales y bajo el nombre de Yamamoto Jocho.

Yukio Mishima encuentra en la obra escrita por este samurái convertido en monje una guía de conducta, una esencia verdadera del espíritu japonés que es censurado en épocas de posguerra por parte del gobierno, y una filosofía de vida que es incomprendida por la sociedad en la que vive por la aparente violencia que enmarca esa frase que se encuentra al inicio del libro. Sin embargo, es en esa frase donde no solo se condensan las enseñanzas de Yamamoto, sino también donde se empiezan a pulir los principios que Yukio Mishima plasmará en su vida y obra hasta la muerte. “[las personas] no entienden que tal frase es en sí misma una paradoja y que simboliza todo el libro. En las palabras de esa oración hallé la energía que necesitaba para vivir” (2016, 16).

Dicha oración, “descubrí que el camino del samurái es la muerte”, marca a Mishima de manera tan profunda que decide volver de *Hagakure* el libro base de su pensamiento y forma de ser. Este deseo de seguir las enseñanzas de Yamamoto es algo de lo que se da cuenta al escribir varios ensayos con respecto al libro a sus veinte años. En el momento en que escribe *La ética del samurái en el Japón moderno* (2016), libro en el que reflexiona y desarrolla su ideas sobre *Hagakure* con mayor soltura, Yukio Mishima tiene ya cuarenta y tres años, y asegura que su postura frente a las enseñanzas del libro no han cambiado; es más, nos dice que al escribir estos ensayos: “en [su] interior se consolidó firmemente la filosofía de *Hagakure* y [se propuso] concentrar todas [sus] pasiones en vivir y practicar dicha obra” (2016, 21). Es así como podemos ver la forma en que Mishima inscribe las máximas dichas por un samurái convertido en monje budista en el año 1716, marcando toda su vida y obra de una manera que, para poder comprender, debemos primero observar la forma en que las enseñanzas de *Hagakure* corresponden con los objetivos de Mishima.

Los pilares de Mishima, los pilares de Hagakure

En *La ética del samurái en el Japón moderno* se aprecia el recorrido que hace Mishima sobre elementos de gran importancia y sobre cuestiones mundanas por igual. Hay un aprecio de actitudes y acciones en situaciones cotidianas, como lo son el cómo ahogar un bostezo y el cómo se debe dar un consejo, sin embargo, todos los elementos, incluidos los “superficiales”, nacen de tres categorías en las que se funda la conducta del samurái, tres pilares filosóficos que todo guerrero se propone seguir para poder cumplir su propósito y que se encuentran igualmente en la obra literaria de Mishima. Estos tres pilares son los de la conducta, el amor y la vida. Empecemos pues, por entender el pilar de la conducta.

Con respecto al primero, hay que afirmar que este libro [*Hagakure*] concede importancia al sujeto, valora la conducta o acción como la función del mismo y sitúa la muerte como consecuencia de la conducta. La filosofía de *Hagakure* establece un estándar de acción que constituye el medio más eficaz para evitar las limitaciones del yo y poder abstraerse en algo más grande (2016, 45).

En esta cita se resume todo lo que se debe saber sobre *Hagakure*, sobre los tres pilares y sobre lo más importante del libro. La conducta es tomada en cuenta como el camino a la muerte, sea cual sea. Este libro, en su esencia, es un libro en el que hay un enfoque en el actuar, en una

filosofía de la acción que se busca ubicar por encima de todo pensamiento o reflexión individual. Se puede decir entonces, que el pilar de la conducta es el pilar de la muerte, y es este un pilar que requiere de una constante atención y vigilancia, tanto en decisiones importantes como en pequeños detalles.

El segundo pilar, el del amor, es uno que Mishima define a través de los conceptos griegos de *eros*, el amor pasional y carnal, y *ágape*, el amor espiritual totalmente divorciado de un apetito carnal (46). El escritor japonés nos explica que esta distinción no existe “en el mundo espiritual de los japoneses” (47), lo que significa que el amor a una mujer o a un joven no se diferenciaba en absoluto del amor (o fidelidad, para no causar malentendidos) que un samurái sentía por su señor. Este amor es uno pleno, abarcador y desinteresado que exige una entrega completa por parte de la persona. Es, en definitiva, un amor que requiere de un abandono propio para entregarse al otro, pero es también un amor secreto.

“Amor secreto”. Con estas dos palabras Mishima define a *Hagakure*. Una contradicción necesaria para mantener la pureza del amor, ya que, citando a Yamamoto, Mishima afirma que, una vez expresado, “el amor pierde estatura” (29). “Una vez que el amor se disipa al exterior, el voltaje del amor disminuye. Los jóvenes de hoy gozan de oportunidades de enamorarse y de mantener encuentros sexuales que a las generaciones pasadas les parecerían increíbles” (30).

La pureza del sentimiento propio es una inigualable. Sí, puede que en ese amor interior exista cierta distancia y esterilidad con respecto a quien se ama, pero este amor también gana una fuerza y una sensación de inconmensurabilidad al alimentarse de esos pensamientos y reflexiones propias: una sonrisa y un cruce de miradas alimentan ese aire de enamoramiento más que cualquier otra cosa cuando ese amor no se hace público. Una vez se le expresa a la otra persona, el amor sale a la realidad y empieza a morir; se requieren detalles, muestras de afecto y “refuerzos” en general para evitar que ese amor que se dijo una vez, hace mucho tiempo, muera o termine olvidado.

Esta sensación de “amor secreto”, es al fin y al cabo un amor de contención si se ve desde una mirada pasional, pero es también un amor de abandono, uno que no permite el deseo propio y se vuelca sobre la otra persona sin que esta lo sepa; es un amor por el que vale la pena consagrar la vida incluso a riesgo de la muerte, aunque este sentimiento carezca de reciprocidad o de un anclaje físico. Es, en palabras de Mishima, un amor que, cuando se dice:

pierde estatura. [...] El amor ha perdido sus dimensiones y los amantes ya no tienen ese valor capaz de vencer cualquier obstáculo, ni la pasión revolucionaria con la que se podía cambiar la moral de la sociedad, ni ese significado simbólico que abarca el placer de la posesión y al mismo tiempo de la no posesión (90).

De esta manera, ese pilar del amor es también bastante cercano al pilar de la conducta (muerte), ya que ambos requieren de una entrega total, de un “tenerlo siempre presente en la mente”, de un abandono propio, una frase que indudablemente tiene aires budistas. Dice Mishima:

Quando Yamamoto afirma: «De los dos casos, la vida o la muerte, escoge aquel en que se muere de forma inmediata», tan solo está proponiendo seguir el camino más sensato, es decir, el abandono de uno mismo como medio de conseguir la virtud. [...] Para la persona de acción, el mundo suele aparecer como un círculo cuya circunferencia debe completarse con un último punto. En un momento tras otro, esta persona desecha círculos incompletos por faltarle ese punto final; y luego se enfrenta a otros que van sucediendo. Comparada con esta imagen, el mundo tanto de los artistas como el de los filósofos se asemeja a la acumulación de unos círculos concéntricos y cada vez más grandes dentro de los cuales están esas personas. Sin embargo, cuando llega el momento supremo de la muerte, ¿quién tendrá una sensación de plenitud más grande, el hombre de acción o el artista? (20).

Ver una vida y cada cosa como un círculo que se debe completar y abandonar. Mishima ve esta relación entre el amor y la muerte en *Hagakure* y la apoya, escribiendo lo siguiente: “se trata de un amor siempre respaldado por la muerte. Hay que morir por amor, y la muerte aquilata la tensión y pureza del amor” (31). Con esto se tienen tres palabras claves que vinculan el amor y la muerte: el abandono, la entrega y un sentimiento de plenitud, un sentimiento abarcador; pero también se empieza a vislumbrar una relación que une a la muerte y el amor en Mishima, una relación trágica, relación que será tratada más adelante.

En el último pilar filosófico, el de la vida, pueden aparecer aparentes contradicciones en las enseñanzas de Yamamoto, ya que, para cada frase hay otra que parece contradecirla. Para Mishima, la frase «descubrí que el camino del samurái es la muerte» es contra argumentada por la siguiente: «La vida humana solo dura un instante. Hay que pasarla haciendo lo que a uno le gusta», y también muestra contradicciones más aparentes como lo es: “Yamamoto recomienda que, en caso de vida o muerte, optemos por una muerte rápida, pero también sostiene que hay que pensar en cómo será nuestra vida dentro de quince años” (49). Mishima ve estas supuestas

contradicciones como dos caras de una misma moneda: se necesita un equilibrio y mirar el objeto desde dos puntos de vista distintos. La vida se empieza a vivir más cuando se tiene en cuenta la muerte (o el paso de la vida, como lo plantea Yamamoto al recomendar pensar en nuestra vida dentro de quince años), y tener siempre presente la mortalidad permite que uno se prepare para vivir sin angustias, con la certeza de saber que cuando el momento llegue uno estará preparado. Es aquí donde Mishima observa en estas dos caras un desprecio del tiempo por parte de Yamamoto:

El tiempo cambia al hombre, lo hace voluble y oportunista, lo corrompe o lo mejora, pero si el ser humano siempre tiene delante la muerte y siente que solamente existe vida en cada momento que vamos viviendo, entonces comprende que no hay que respetar el paso del tiempo. Al no ser necesario darle mucho valor, en el proceso de vivir día a día esos quince años que pasan tan rápidamente pensando que cada jornada puede ser la última, se irá sedimentando algo un día tras otro, un instante tras otro. Esto que se va acumulando será, precisamente, lo que nos permitirá servir bien a nuestro señor. Tal es la idea fundamental de la filosofía de la vida expuesta en nuestra obra (49).

Se puede ver entonces una dualidad que se busca ver en unión: la vida y la muerte, el arte y la vida, el cuerpo y lo espiritual, la entrega y el abandono. Esto es lo que se aloja en el fondo en Hagakure y en Mishima: la unión de opuestos, o más bien, ver las dos caras de la moneda al tiempo. Continuemos, entonces, con los dos opuestos aparentemente más lejanos: la vida y el arte.

El artista y el samurái, ¿dos figuras incompatibles?

Queda claro que Mishima reconoce que las enseñanzas de Yamamoto, aunque fueran pensadas como guía para los samuráis, también pueden ser de provecho para cualquier persona, sin importar la ligereza o seriedad con la que se lean. Existe en *Hagakure* unas enseñanzas vitales que pueden beneficiar a una persona en su día a día, pero también hay esos apartados que están pensados en un lector samurái; uno de estos apartados es aquel en el que se muestra por parte de Yamamoto Josho un desprecio por el artista.

Este “desprecio” se debe a una cuestión de servicio principalmente. El artista (como lo muestra Yamamoto y lo entiende Mishima) es una persona que le dedica tanto tiempo a su arte hasta el punto de que este termina absorbiendo su vida. En este punto “la persona completamente entregada a un arte o a una técnica ha degenerado en una especie de «función», en el simple

engranaje de una máquina” (83). El arte se vuelve una técnica y la persona un artista, alguien que conoce dicha técnica, pero que no conoce nada más.

Parece haber otro motivo para esta negación del arte, una que tiene que ver más con el arte en sí que con el artista, y es que el arte posee también ese elemento de repetición y perdurabilidad, una esencia definida por Mishima como “poder repetir un momento decisivo”. Una obra de teatro se puede presentar incontable número de veces, incluso cuando la primera haya sido la única vez que se logró una actuación conmovedora por parte de los actores. Así se monte la obra incontable número de veces, ese “momento decisivo” que se pudo ver con completa claridad en la primera presentación, termina por perder fuerza e intensidad en las siguientes, quedando un esqueleto de todas esas emociones y sensaciones primeras.

Se puede pensar que la visión de Yamamoto sobre el arte es una de entretenimiento, pero por encima de esa idea, lo que le preocupa es dicho elemento de reproductibilidad: una vida y una voluntad que acaba al deslizarse la hoja por el vientre es una en la que, en el momento final, se concentran todas las energías, pensamientos y músculos en torno a un único acto, pero una obra, al poder verse múltiples veces, no solo pierde dicha unión de energías: también perdura junto con la humanidad, o al menos más que el hombre que la creó. El arte se sobrepone por encima de la persona y la termina opacando; lo que nos trae el arte no puede ser verdadero, puesto que todo lo real muere, lo que significa, según Mishima, que tanto la literatura como el arte en general son “una flor imperecedera. Y una flor imperecedera, por supuesto, es una flor artificial” (2010, 56).

Dejemos de lado por unos instantes esta cuestión sobre la “artificialidad” del arte y volvamos a la pregunta de este subcapítulo: ¿puede un samurái ser un artista? Yamamoto nos dice que *no* de una manera tajante, sin embargo, Mishima discrepa en esta parte.

Yukio Mishima es considerado como un artista por encima de ser considerado un samurái, de esto no hay lugar a dudas. Decenas de novelas, cuentos y obras de teatro solo pueden ser producto de quien se entrega de lleno al arte. Mishima lo sabe y reconoce su postura de escritor como una que entra en aparente conflicto con la de su visión de un hombre de acción. Son el arte y la vida⁴ dos caminos para escoger, siendo el arte un camino que depende de la vida, como lo afirma el escritor japonés, ya que:

⁴ Usemos aquí la palabra “vida” como sinónimo de acción, lo corpóreo; aquellas palabras que para Mishima están en el polo opuesto de lo que la literatura y el arte en general pueden ofrecer.

el arte, como la literatura, para vivir necesita sacar alimento y material de las cosas llenas de vida. Porque la vida es la madre de la literatura, y al mismo tiempo, su gran enemiga; sí, una vida que se esconde en el corazón del artista y que, simultáneamente, es la perfecta antítesis del arte (2016, 22).

El arte es algo que se alimenta de la vida, al fin y al cabo. Cuando se escribe se deja de vivir para darle vida a un texto. Debe entregarse uno a la hoja de papel para formar algo más que palabras. Mishima encuentra en esto una contradicción, así como Yamamoto Josho la encontró en el camino del samurái. Lo importante es la unión de estos dos elementos. Así como Yamamoto une una disposición a lanzarse a una muerte prematura con una constante reflexión sobre la vida de uno dentro de algunos años, Mishima considera que la vida y la literatura se deben unir, y no solo lo dice, sino que planea ponerlo en acción.

Estoy en deuda con *Hagakure* por haberme hecho tomar conciencia de la imperiosa necesidad interior mía de armonizar el Camino de las Letras y de las Armas. Me daba cuenta de la extrema dificultad de conjugar el pincel y la espada. Pero fue sólo gracias a este libro por lo que empecé a estar firmemente convencido de que, fuera de esta unión, ya no tenía más excusas para vivir como artista (2016, 21).

Este propósito de armonizar dichos caminos es replanteado por Mishima varias veces con otros nombres. En *El sol y el acero*, Mishima lo dice de la siguiente forma: “En mi interior, empezaba yo a planear una unión entre arte y vida, entre el estilo y el *ethos* de la acción” (2010, 53). En “Mis últimos veinticinco años”, artículo escrito por Mishima el 7 de julio de 1970 y publicado en español en *Lecciones espirituales para los jóvenes samuráis*, Mishima dice lo siguiente respecto a su objetivo: “Mi proyecto era conceder el mismo valor a mi cuerpo y a mi espíritu y ofrecer una demostración práctica de ello, destruyendo así de raíz las ilusiones del modernismo literario” (2006, 239). Podemos decir que Mishima tampoco considere que un artista pueda ser un samurái al tiempo, simplemente por el hecho de que *no se puede servir a dos señores*, pero esto no significa que no se pueda intentar armonizar estos dos caminos. Mishima lo intentará al crear su ejército privado *Tatenokai* (traducido como La Sociedad de los Escudos), y descubrirá que ambos son necesarios en medida que mantengan un equilibrio; su *Tatenokai* no debe tomar todo su tiempo, ya que se puede convertir en la mera distracción de un artista o bien podría Mishima terminar convertido en político (2006, 151). Esta etapa de Mishima es la última que aparece en su vida, en sus últimos dos años. Es también la que le propició más burlas por parte de sus contemporáneos, llegando a ser considerado todo esto como un simple espectáculo.

Unos «soldaditos de plomo», carentes de armas y con uniformes simpáticos, pero en los ojos de Mishima eran algo distinto, eran un “ejército espiritual” (2006, 150).

¿La espiritualización de la carne?

Hemos dicho que Mishima ve en *Hagakure* una moneda de dos caras. Pues bien, si *La ética del samurái en el Japón moderno* es una cara de la moneda, *El sol y el acero* es la otra. Los tres ensayos escritos por Mishima, incluyendo a *Lecciones espirituales para los jóvenes samuráis*, se rozan y conectan en distintos puntos, algunas veces de manera clara y otras no tanto. En *El sol y el acero*, Mishima se enfoca en la relación entre el cuerpo y las palabras, y este punto es uno que se puede ver en la reflexión del escritor japonés sobre *Hagakure* y lo que allí se decía de los artistas, siendo estas unas personas que al dedicarse a su arte no sirven para nada más. Se puede apreciar en este ensayo que Mishima se apoya en ese pensamiento de Yamamoto, sin embargo, es aquí donde se empieza a separar de él y desarrolla su propia forma de unir estos dos elementos que parecen ser opuestos: el arte y la vida, a través de una concepción del cuerpo que no se encuentra en *Hagakure* ni en un pensamiento budista.

Nos dice Densho Quintero en “Misticismo cristiano y budismo Zen” lo siguiente: “Para el budismo, el ego es la construcción del cuerpo y de los procesos mentales. La noción de una individualidad independiente es lo que nubla la visión de la interconexión con todo” (2018, 33). Yamamoto Josho, aunque termina como monje budista, es en esencia un samurái, por lo que toma estos elementos del abandono propio y los vierte en el samurái hacia una actitud de servicio. Ni en el budismo, ni en los principios propios del samurái se ve un aprecio por el cuerpo. Si bien uno de los apartados sobre los que Mishima reflexiona gira en torno al maquillaje, este se usa para mantener el color en el rostro del guerrero para que, una vez haya muerto, mantenga su expresión serena, su vivacidad y esa presentación rigurosa que se debía mantener en todo tiempo. Hay que tener presente que este uso del maquillaje no es uno de vanidad, sino un uso quizás más cercano al orgullo, ya que “el colorete con el cual ocultar la resaca es está directamente relacionado con el maquillaje que se aplica el samurái antes de cometer el suicidio ritual” (2016, 96). “La persona bella tiene que ser fuerte, vital; debe rebozar energía” (95).

Es esto lo más cercano que se tiene en *Hagakure* con referencia al cuerpo, y está claro que no se lo menciona en ningún lugar. Los samuráis utilizan el maquillaje para mantener su imagen como guerrero de un señor, no por motivos individuales, por eso toman del budismo ese

“desprecio por el cuerpo”, como lo nota Isidro-Juan Palacios frente a las posturas sobre el cuerpo que había en la época de Mishima, en la introducción a *Lecciones espirituales para los jóvenes samuráis*. Palacios dice lo siguiente respecto a Mishima, y es que él:

no comparte la idea del cuerpo que rige en el Japón de la posguerra, ni en la dominante de los años siguientes. Ni en la budista, que en favor del espíritu dice que el cuerpo no cuenta; ni en la americanista, para la que lo espiritual no existe. [...] Mishima no se conforma con que el cuerpo sobreviva a la muerte, quiere que trascienda, que el cuerpo se espiritualice y que el espíritu se corporeice (2006, 51).

No hay entonces una postura conveniente para Mishima ni en el samurái ni en el budismo, sin embargo, logra encontrar algo cercano a sus necesidades en el ideal griego de belleza. Mishima encuentra en las esculturas de Venus y Apolo un ideal de belleza corpórea y lo que esta significa. La literatura siempre será subjetiva, y no habrá un consenso sobre lo que sea verdaderamente bello; en cambio, la mayoría de las personas pueden dar testimonio de lo que consideran un cuerpo sano y bello: una figura esbelta y músculos definidos como los que se encuentran en antiguas estatuas son un ideal de belleza que puede ser admirado con facilidad. Esta es una belleza que se puede encontrar en la vida, y que puede intentar ser imitada por el arte, pero que, como ya se ha mencionado anteriormente, pierde esa “belleza del instante” por la reproductibilidad y repetición del arte, decayendo en intensidad frente al cuerpo que puede ser destruido en cualquier momento.

La “tragedia” de morir joven

Es interesante esta especie de fijación de Mishima por el cuerpo y su pretensión de elevarlo a través de la juventud y la muerte. Si bien no hay exaltación alguna del cuerpo en la sociedad en la que vive y mucho menos en la figura del samurái, el concepto de belleza en general que posee Mishima es uno que rebosa de pretensiones espirituales. Dicho esto, se puede justificar que el cuerpo no se requiere en absoluto en el proyecto de unificación del arte y la vida, ya que practicar un arte marcial o el aprendizaje de artes como la caligrafía y la ceremonia de té son enseñadas con el propósito de “equilibrar” los impulsos guerreros con actividades que requieren serenidad y contemplación; sin embargo, es aquí donde vuelve una vez más a aparecer el concepto de la muerte, ya que, para Mishima, es en la muerte donde se unen estos dos elementos de lo literario y

lo físico de una manera mucho más profunda e intensa. Es en la muerte donde estos dos caminos llegan al final y brillan con mayor intensidad, pero aquí hay una complicación que sólo se puede superar con el modelo de cuerpo (y belleza) que busca Mishima. Él considera que un cuerpo bello debe ser fuerte, lleno de vivacidad y energía, y considera que el cuerpo debe ser bello para que la muerte sea trágica. Con esto Mishima propone algo que yace en las profundidades de su pensamiento: la muerte trágica no puede ser la de un artista y más específicamente la de un escritor, ya que dichos hombres que juegan con las palabras tienen un tipo especial de sensibilidad que “hace alarde de sus pretensiones. De ahí que quien juega con las palabras puede crear tragedia, pero no participar en ella” (2010,19).

Mishima tiene una postura de distancia respecto a los escritores románticos del siglo XIX en Europa, ya que todas las obras que de esa época estaban envueltas por “pensamientos de la noche” (26). Es clara la visión que tiene el escritor japonés sobre su realidad en épocas de juventud: para él, la noche representaba el arte en toda medida, e incluso también un poco de la vida: el genio poético y su exaltación, la consagración al arte, “la noche de Novalis y los crepúsculos irlandeses de Yeats” (25); en cambio, el día estaba asociado con la muerte, en gran medida por sus experiencias de juventud al ver su país derrotado en el año de 1945 en la guerra soviético-japonesa y el fin de la segunda guerra mundial. Mishima lo relata de esta manera:

Sedoso e imparcial, el sol del verano bañaba pródigamente toda la creación. La guerra había terminado, pero la implacable luz del mediodía alumbraba exactamente igual el verde oscuro de la maleza, espejismo claramente percibido que se agitaba en una suave brisa; me sorprendió, al rozar con mis dedos las puntas de las hojas, que no se desvanecieran al contacto.

Ese mismo sol, a medida que los días devenían meses y los meses años, se había asociado a una corrupción, a una destrucción generalizada. En parte era el modo en que brillaba alentadoramente en las alas de los aviones militares, en los bosques de bayonetas, en las insignias de las gorras militares, en los bordados de las banderas; pero, sobre todo, era el modo de refulgir en la sangre que manaba de la carne sin cesar y en los cuerpos plateados de las moscas que se agolpaban sobre las heridas. Imponiendo su dominio sobre la corrupción, llevando a multitud de jóvenes a la muerte en mares y campiñas tropicales, el sol dominaba despóticamente las inmensas ruinas ruginosas que se extendían hasta el horizonte (24).

Esta visión que tiene Mishima del sol es una que está asociada a la derrota. A sus veinte años seguía siendo lector de románticos, en parte como una forma de escapismo, pero también como rebeldía frente a su época que se lanzaba a la muerte bajo el sol estival.

Las concepciones que tenía el escritor japonés sobre la noche y el día empezaron a cambiar principalmente por el cuerpo de las personas que asociaba a dichos periodos de luz y oscuridad. Las personas relacionadas con la noche poseían físicos descuidados, una “piel seca y barriga fofa” (26). El pensamiento era asociado con las profundidades abismales de la noche, y esto fue algo que empezó a molestarle a Mishima, ya que dichos pensadores ignoraban la vida y muerte que él había visto tan claramente unida con el sol. Así siguiera leyendo las novelas y poemas de dichos autores, no aceptaba a los autores mismos ni a sus cuerpos. Para él estas personas no eran en absoluto diferentes a los intelectuales de su época.

“La persona calculadora es miserable. Calcular significa tener siempre a la vista las ganancias y las pérdidas. El calculador siempre está preocupado por esas dos cosas. Morir es perder y vivir es ganar; por eso, tales personas eligen no morir. Son cobardes” (2016, 76). Esto dice Mishima sobre un tipo de hombre que él cataloga como “intelectuales” y que se autoengañan por medio de la inteligencia y la retórica. Estas personas terminan viviendo largamente, pero muchos se enfocan en la forma y el tiempo de vida más que en el contenido. Alejados del sol, viven con letargo toda su vida, volcándose de lleno en el pensamiento y descuidando todo lo demás, lo que los vuelve personas no aptas para una muerte trágica. “Nuestra época está dominada por el valor de que lo importante es vivir mucho tiempo. [...] Ante nuestros ojos se extiende, por lo tanto, la monotonía de una dilatada existencia” (31). Es entonces la existencia moderna una existencia dilatada por esa manía de calcular. Esto significa que la muerte trágica que busca Mishima no es una que encontrará en su generación ni en las personas que comparten su oficio, los artistas. Para Mishima, lo importante es la intensidad, una intensidad que se alimenta del instante y que está en la vida.

Es interesante la manera en que Mishima observa la muerte y las alturas que desea alcanzar con ella. Aunque demuestre cierto desprecio por la figura del hombre romántico de letras, su idea de muerte trágica es bastante romántica en sí misma, como él mismo lo menciona en la página 32 de *El sol y el acero* en la cual afirma que alimentaba un “impulso romántico hacia la muerte, al tiempo que exigía como su vehículo un cuerpo estrictamente clásico”.

Aun así, aunque exista este elemento cercano a la paradoja, Mishima lo busca alcanzar por su cuenta: no solo quería escribir personajes que podemos argumentar son trágicos, tales como Kiyooki Matsugae e Isao Iinuma. Él también quería hacer parte de la tragedia como persona. Por esto, acepta ese sol que asociaba a la derrota y la humillación y busca fortalecer su cuerpo para

llegar ahora a esa muerte trágica. Entonces, ¿qué se necesita para una muerte trágica y que entienda Mishima por muerte trágica?

Para Yukio Mishima, las palabras y los músculos ocupan dos funciones opuestas. En las palabras se puede ver aquello propio que le permite a uno distanciarse de los demás, una «perversión de las palabras» (35), que aparece en la literatura al glorificarse los estilos individuales de escritura. En cambio, en los músculos y el cuerpo Mishima encuentra eso no específico, “el triunfo de saber que uno es igual que los demás” (36). Además, Mishima consideraba que “la única prueba física de la existencia del estado consciente [es] el sufrimiento” (43). Con esto podemos hacernos una idea de lo que pretendía Mishima: vincular esa conciencia con lo físico en un instante a través del dolor, una unión entera de cuerpo y alma, y universalizando esta a los ojos de los espectadores al utilizar un cuerpo musculoso como medio de comunicación con todos, a lo cual, sumándole la juventud, resulta en una situación heroica dentro de sus ojos al inscribirse en el pensamiento de entrega total y de acción de suma intensidad que transmitía el bushido, junto con la visión trágica de occidente. Hay entonces en esta muerte una combinación precisa y certera de las dos visiones que cubren el pensamiento y la obra de Yukio Mishima: una muerte digna de un samurái, y una muerte trágica incapaz de palidecer frente a cualquier escena de teatro porque esta misma es absorbida por el público como si fuese un montaje; con esto el escritor japonés intenta decir que, toda muerte de guerrero y toda muerte de un cuerpo joven y musculoso ahondan en los mismos temas.

Kiyooki e Isao, dos caras de la misma moneda

En *El mar de la fertilidad* se puede ver tanto una muerte trágica como una muerte de guerrero en los personajes principales de las dos primeras novelas de la tetralogía: Kiyooki Matsugae en *Nieve de primavera* e Isao Inuma en *Caballos desbocados*. Kiyooki muere intentando ver a su novia Satoko, quien, al quedar embarazada de este cuando había sido prometida al príncipe imperial Harunori Toin, aborta el bebé por orden de su familia junto con la de Kiyooki y decide recluirse en el templo de Gesshu, un templo budista. Ubicado en una montaña, Kiyooki recorre el camino para poder verla, aunque sea una última vez. Unas veces hace el recorrido en rickshaw y otras a pie, estas últimas pensando que si la abadesa lo ve caminando por la nieve sentirá lástima por él y lo dejará ver a Satoko.

Son los últimos días de febrero, Japón está entrando en la primavera y Kiyooki tiene veinte años. La nieve en esta época comienza a desaparecer y el frío disminuye. En los últimos capítulos de la novela se nos dice que la nieve se deshacía y que parecía muy frágil incluso para ser nieve de primavera (2010, 479), pero aun así el frío es enorme. Cada vez que Kiyooki intenta subir la montaña para ver a Satoko su situación se agrava, pero esto no lo detiene; la relación de Kiyooki con Satoko pasó por múltiples etapas y ahora está en la última de un amor desmesurado.

Kiyooki representa esa muerte trágica de la que estábamos hablando anteriormente. La belleza del joven se menciona en varias partes de la novela, sobresaliendo la escena en la que Satoko compara su belleza con el espíritu de la nieve:

Kiyoo, aún ahora, recordando lo que sucedió, siento que el cuerpo me tiembla de júbilo y vergüenza. Aquí, en Japón, pensamos en el espíritu de la nieve como en una mujer, el Hada Nieve. Pero recuerdo que en occidente los cuentos de hadas siempre tienen como elementos decisivos a un apuesto joven. Así pienso yo en Kiyoo, como en el espíritu de la nieve, tan masculino como tú. Pienso que me estás empujando a sentirme disuelta en tu belleza hasta morir en la nieve. Ningún destino podría ser más dulce (147).

Este párrafo hace parte de una carta que Satoko le envía a Kiyooki, y sobresale tanto por la comparación de Kiyooki con el espíritu occidental de la nieve (comparación un tanto profética e irónica al terminar el joven muriendo producto de la nieve) como por esa belleza capaz de llevar a la muchacha a morir por Kiyooki. El presagio es impresionante: Kiyooki, objeto de deseo por parte de Satoko en un inicio, termina falleciendo en la forma en que ella profesaba estar dispuesta a morir. La belleza de Satoko termina por empujarlo a morir en la nieve. Hay un elemento trágico visible, pero también un deseo de cumplirlo: la muerte es preferible a no estar juntos. Ningún destino más dulce que morir por el otro.

Esto es lo que configura la muerte de Kiyooki como una muerte trágica, pero también una muerte de guerrero: su belleza le otorga ese elemento de lo trágico; así no hubiera sido musculoso, la belleza de Kiyooki era una que tenía ese elemento de “universalidad” del que hablábamos anteriormente. Su muerte no es una que se pueda imaginar por parte de todos, pero es una con la que todos pueden simpatizar.

Además de su muerte trágica, la muerte de Kiyooki es una muerte de un samurái en todo sentido: dio su vida por su “señor” (o señora en este caso), siempre dando un paso adelante sin vacilar. Es en los últimos capítulos donde Kiyooki posee una actitud de abandono propio y de

entrega total que no había mostrado en el resto de la novela. Finalmente se asemeja a ese espíritu feroz de la abuela, última reliquia de una época en la que el valor era lo más importante:

Ella pertenecía a una generación de mujeres que no había tenido reparos en lavar los platos en el río mientras pasaban flotando los cadáveres. ¡Esa era la vida! Y ahora, qué hermoso era que este nieto que parecía frustrado hubiera revivido el espíritu de aquella edad antes que ella hubiese muerto (378).

Kiyoaki representa esa época que se está perdiendo, pero también muestra sensibilidades y predisposiciones de la nueva época, como se puede ver en el diario de sueños que escribe. Kiyoaki finalmente termina convertido en esos copos de nieve frágil que barre la brisa, una época que está desapareciendo.

Isao, el protagonista de *Caballos desbocados*, representa igualmente esa muerte trágica del guerrero que Mishima quería alcanzar, aunque de una manera mucho más clara. Isao Inuma, hijo del cuidador del hijo del marqués de Matsugae en *Nieve de primavera* es la reencarnación de Kiyoaki Matsugae o al menos así lo cree Honda al ver tres lunares bajo el brazo izquierdo que poseía Kiyoaki en el cuerpo de Isao y, además de dicha señal física, el encuentro de Honda con Isao es bajo unas cascadas, como había dicho Kiyoaki que se iban a ver de nuevo antes de morir.

Isao quiere una muerte “ejemplar” para sí mismo: quiere matar, con ayuda de algunos amigos, a personas de altos cargos políticos y de gran poder económico, los cuales cree que están destruyendo a Japón, y suicidarse por medio del seppuku una vez lo haya logrado. Su imagen es una enteramente reminisciente del samurái; no posee una belleza como la de Kiyoaki, pero a los ojos de Honda su cuerpo musculoso es uno que también posee belleza.

La “tragedia” aquí, sucede cuando los planes de Isao son frustrados por su padre el cual lo delata a las autoridades. Con esto su padre cree detener igualmente los planes de Isao, pero este lo llega a ejecutar un año después, sólo, matando a Kurahara, quien a ojos de Isao posee la mayor parte de la culpa por la situación del Japón. Isao lo mata y termina suicidándose, a los veinte años, en plena primavera, siendo el sol calentando sus ojos como un disco que estalla detrás de sus párpados.

La muerte de Isao es una que siempre estuvo enmarcada por el deber. Con claras tendencias bélicas, Isao encarna el espíritu del samurái que Mishima parece ensalzar.

La belleza, el arte y la venganza de la realidad

*Si te encuentras al Buda en el camino, mávalo.
Máxima zen.*

Empecemos este apartado desde dos textos de sendos escritores japoneses: *El bello Japón y yo*, de Yasunari Kawabata, y *El elogio de la sombra*, de Junichiro Tanizaki. La justificación de esto es para poder así entender mejor la forma en la que la visión de belleza de Mishima se distancia de la de sus contemporáneos, y cómo esta visión de belleza se inscribe dentro de la estética japonesa.

En *El elogio de la sombra*, Tanizaki utiliza la construcción y remodelación de su casa como forma de explicar la manera en la que sombra y oscuridad hacen parte de los conceptos de estética y belleza de la cultura japonesa. Es la sombra lo principal, aquello que genera profundidades y definición; delimita la figura, muestra su forma y permite captarla. Es la sombra un lugar de refinamiento, frente a la visión de la luz que resplandece de manera invasiva. Lo brillante es, en definitiva, algo estéril para bien y para mal. Tanizaki explica esto por medio de dos ejemplos, los palillos y platos, y las gemas preciosas, ambos elementos que son tomados (o tratados al menos) desde la cultura china.

En el primer caso se nos hace caer en cuenta de que los palillos en ningún caso son de acero inoxidable o bañados en pinturas metalizadas: estos son siempre de madera o porcelana. Del mismo modo, los platos son de cerámica y los utensilios son generalmente de estaño. Esto no significa que no se usen elementos de plata o brillantes. Sí son utilizados, pero con la gran diferencia de que, tanto los cubiertos de plata y las ollas de estaño, se dejan “ensuciar”, es decir, no se pulen y se deja que el metal adquiera esa pátina producto del tiempo. Con el uso, dichos objetos obtienen un color oscuro y reservado que para los japoneses respira elegancia y una cierta belleza que no se puede comparar con la transmitida por el brillo que tienen los objetos nuevos. “En una palabra, en manos de los chinos ese metal ligero, vulgar y chillón se ha convertido en un material denso y de buena ley, de reflejos profundos como una cerámica” (Tanizaki, 1933, 9). Este desgaste de los objetos con el paso del tiempo es un aspecto que fue tomado del budismo y que es parte fundamental de la estética japonesa. Generalmente llamado *sabi*, que traduce más o menos como “desgaste” o “deterioro”, encapsula el elemento de transitoriedad que se encuentra en el budismo: el dejar que los objetos envejezcan y se opaquen es una manera de

mostrar un desapego, pero al mismo tiempo un respeto por la vida en la medida en que se comprende que no hay nada duradero.

Dice Donald Keene en *The pleasures of japanese literature* lo siguiente respecto al valor del desgaste y deterioro: “A pottery bowl that has been cracked and mended, not invisibly but with gold⁵, as if to call attention to the cracks, is human, suggesting the long chain of people who have held it in their hands— more human than a bowl that looks as if it might have been made very recently” (1989, 19). También está implícito el elemento de asimetría e imperfección, pero sigamos por ahora con la belleza que ve Tanizaki en el desgaste de los objetos cotidianos; es esta una belleza que captura al ojo y lo sumerge en las profundidades de la oscuridad, en vez de atolondrarlo con brillos fulgurantes, como también se puede ver con las piedras preciosas, específicamente la piedra llamada jade.

¿acaso no es preciso ser extremo-oriental, como nosotros, para encontrar atractivos esos bloques de piedra extrañamente turbios que atesoran en lo más recóndito de su masa unos fulgores fugaces y perezosos, como si se hubiese coagulado en ellos un aire varias veces centenario? ¿Qué es lo que nos atrae en esa piedra que no tiene ni el colorido del rubí o de la esmeralda ni el brillo del diamante [...]? En lo que se refiere al cristal de roca, en estos últimos tiempos se han importado grandes cantidades de Chile pero, comparado con el cristal de Japón, el de Chile peca de un exceso de pureza y de limpidez (9).

Los destellos llaman al ojo, pero estos al incrementarse terminan por espantar la mirada. Esta belleza no es una de lo negro sino de lo oscuro; es una belleza que le permite al ojo sumergirse con completa calma en los pequeños destellos y formas que se dibujan en el fondo de la piedra o en el borde de la porcelana. Es una belleza que se mantiene reservada, que no llama a la vista con tanto ímpetu. Frente a la “pureza y limpidez” del cristal chileno, el cristal de oriente es uno que contiene el elemento del tiempo y el “lustre de la mano” (9), muestra el brillo producto de una suciedad.

Esto explica que al aforismo que reza: “el refinamiento es frío” se le haya podido añadir “... y algo sucio”. Sea como fuere, es innegable que en el buen gusto del que alardeamos entran elementos de una limpieza algo dudosa y de una higiene discutible (10).

⁵ Aquí se hace referencia al *Kintsugi*, una técnica japonesa para reparar cerámicas rotas. Se usa una resina mezclada con polvo de oro para pegar los fragmentos, dándole a cada porcelana un aspecto único.

Hay aquí también una cuestión de belleza separada de la perfección y la pureza. En la asimetría y lo incompleto hay espacio para el crecimiento, como lo hace ver Donald Keene citando a Kenko, monje budista, quien dice lo siguiente: “In everything, no matter what it may be, uniformity is undesirable. Leaving something incomplete makes it interesting and gives one the feeling that there is room for growth” (1989, 10). Es esta belleza de los objetos una que carece de algún tipo de esterilidad y de distanciamiento, es una belleza acobijada por las sombras, aunque, en palabras de Tanizaki “eso que generalmente se llama bello no es más que una sublimación de las realidades de la vida, y así fue como nuestros antepasados [...] descubrieron un día lo bello en el seno de la sombra y no tardaron en utilizar la sombra para obtener efectos estéticos” (1933, 13). Es lo bello entonces no “una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por yuxtaposición de diferentes sustancias” (21).

Dejemos aquí el acercamiento que tiene Tanizaki sobre la belleza, y procedamos ahora con *El bello Japón y yo*, de Yasunari Kawabata. Este fue su discurso al aceptar el premio Nobel, y si bien es un texto en su mayoría anecdótico, permite crear una idea de lo que considera como belleza. Al inicio del discurso habla sobre dos poemas que siempre escoge cuando le piden muestras de su caligrafía. Lo siguiente es lo que dice respecto al contenido de los poemas:

Al contemplar la belleza de la nieve, de la luna llena, de los cerezos en flor, es decir, cuando despertamos ante las bellezas de las cuatro estaciones y entramos en contacto con ellas, cuando sentimos la felicidad de habernos encontrado con la belleza, es cuando más pensamos en quienes amamos y deseamos compartir con ellos esa felicidad [...]. La nieve, la luna, las flores de cerezo, palabras que representan la belleza de cada una de las estaciones que se suceden una tras otra, abarcan en la tradición japonesa toda la belleza de las montañas y los ríos y las hierbas y los árboles, todas las múltiples manifestaciones tanto de la naturaleza como de los sentimientos humanos (3).

Podemos ver a simple vista que, a diferencia de Tanizaki, Kawabata se adentra en el concepto de belleza con un enfoque artístico, más específicamente poético, en el que trabaja un ideario de la belleza japonesa que generalmente se conoce (o se cree conocer). La palabra clave aquí es, al igual que en *El elogio de la sombra*, sutileza y refinamiento. Los poemas citados⁶ pueden parecer una serie de versos mal encabalgados y poco coherentes, pero lo importante está en las imágenes que se encuentran. Dichas imágenes de la naturaleza trabajan con sensaciones y

⁶ El siguiente es uno de los poemas mencionados: “En primavera, flores de cerezo;/en verano, el cuclillo./En otoño, la luna, y en/invierno, la nieve fría y transparente”.

El poema lleva como título *Realidad Innata (Honrai no Menmoku)* y fue escrito por Dogen.

sentimientos comunes, los cuales resultan bellos. Lo importante es lo que genera esta belleza: un anhelo de unión humana.

Aquí se puede apreciar otro concepto de la estética japonesa que siempre va junto con el *sabi*; es este otro elemento el *wabi*, que fue tomado en gran parte del budismo⁷. *Wabi* se puede traducir como “soledad” o “languidecer”, y se enfoca en el “vacío”, en la soledad y elementos que generalmente se asocian con la simpleza. Dicho por Boyé Lafayette De Mente en *Elements of Japanese design* (2006):

The essence of wabi has been described as nonattachment and subtle profundity [...] is what gives it an original, fresh image. It looks familiar but is unique. This is obviously part of the Zen principle that teaches detachment from all material things and the ability to experience the essence of things (34).

Donald Keene comenta esta cercanía de la belleza a lo sugestivo y a la simplicidad. En cuanto a lo sugestivo es mejor “una luna creciente y unas flores próximas a retoñar que una luna llena y flores completamente abiertas”. Keene lo explica:

The japanese seem to have been aware that the full moon (or the full flowering of a tree), however lovely, blocks the the play of the imagination. The full moon or the cherry blossoms at their peak do not suggest the crescent or the buds, but the crescent and the buds do suggest full flowering. Beginnings that suggest what is to come, or ends that suggest what has been, allow the imagination room to expand beyond the literal facts to the limits of capacities of the reader of a poem[...] (9).

Hay entonces un elemento “espiritual” de la belleza ya que, si bien se genera por elementos físicos, es esta belleza una que no encuentra cabida dentro del hombre. Alejándonos un poco de esta imagen de la belleza, tomaremos el otro elemento para destacar en el discurso de Kawabata.

“Es fácil entrar en el mundo de Buda. Es difícil entrar en el mundo del demonio”. Para el artista que persigue la verdad, lo bueno y lo bello, es inexorable que se exterioricen o se oculten el temor y la súplica en aquella sentencia sobre el demonio. Sin el mundo del demonio no existe el mundo de Buda. Es más difícil entrar en el mundo del demonio: no es para débiles de espíritu (5).

⁷ Cabe aclarar que, si bien el *wabi* y el *sabi* se tomaron de conceptos budistas, estos no se encuentran en el budismo. El *wabi-sabi* es un elemento que se encuentra de manera indirecta en la estética cotidiana y en el Zen, la variante budista propia del Japón, pero que se basó en los conceptos de inmanencia, desapego y otros del budismo, dándole un enfoque de relación con la naturaleza.

La búsqueda de lo bello (al menos para el artista) requiere, tanto de un acercamiento a los opuestos, como de un “descenso a los infiernos”. La imagen del buda puede llegarnos como una repleta de impasibilidad, pero la del demonio es una de energías y fuerzas desbordantes.

Entrar en el mundo del demonio no significa ser consumido por este, sino poder llegar a este y poder salir. La imagen de demonio en el budismo es una que le impide al buda alcanzar la iluminación y la separación del ego. En el budismo resuena la necesidad de una interiorización del yo para poder abandonarlo; el demonio exige aferrarse a esa individualidad y todas sus vivencias. ¿Qué es el arte si no la completa individualidad que luego se entrega? El artista no necesita de ambos mundos para crear, pero los requiere para poder llegar a lo bello.

La belleza que trabaja Mishima

Mishima como artista trabaja la belleza en todas sus novelas si no es en la mayoría. Desde *Confesiones de una máscara*, en donde trabaja la belleza desde la homosexualidad y lo trágico, hasta sus últimas novelas, en donde sus ideales de belleza chocan con una sociedad en continuo cambio, se pueden ver sus preocupaciones como persona y como artista. Veamos la forma en que estas encajan dentro de la tradición japonesa de la belleza.

Para empezar, pongamos de presupuesto este punto: el concepto de belleza que Mishima maneja se mueve bajo esta estética japonesa de la cual hemos hablado y que también encapsula la visión de belleza de Junichiro Tanizaki y de Yasunari Kawabata, como se puede ver en una escena de *El Pabellón de Oro* en la que Kashiwagi le pide a Mizoguchi, el perpetrador del crimen y protagonista de la novela, unos lirios: “unos en capullo, otros a medio abrir y un par en plena flor” (2017, 174b⁸), lo que da cuenta de eso incompleto y que no alcanza todavía su máximo esplendor.

Como ya se había comentado, en *Lecciones espirituales para los jóvenes samuráis* se nos había mencionado el desprecio del cuerpo por parte del budismo y la banalización de este por parte de la “americanización” de occidente (95), lo que explica en parte el estilo de belleza que se maneja en el Japón tanto en las mujeres como en los hombres: una belleza sugestiva que requiere de una constante ayuda por parte de la imaginación para poder crecer.

⁸ Para el análisis de esta obra se usaron las dos traducciones de la novela disponibles en español. Para diferenciarlas, se utilizarán las letras *a* y *b*, siendo la *a* usada para citar la traducción indirecta hecha por Juan Marsé en 1963. Para la traducción directa del japonés al español hecha por Carlos Rubio en el 2017 se usará la letra *b*.

En Japón los únicos hombres que se podían ver desnudos pertenecían a las clases sociales inferiores. [...] los hombres con músculos fuertes se consideraban obreros o trabajadores de clase muy humilde, mientras que los nobles eran inevitablemente presentados como gráciles criaturas con los músculos atrofiados (97).

Una belleza del cuerpo no era algo que se tuviera en cuenta, como se puede ver. Parece haber aquí no sólo un distanciamiento entre la belleza física y erótica (estrictamente corporal) y esta belleza “atmosférica” y espiritual, sino también un completo rechazo de una belleza “muscular” en la que se enfocaba Mishima. Incluso en las prácticas de artes marciales se ve esta distancia, en la medida en que “en Japón, [...] los cultivadores de las artes marciales consideraban el ejercicio de estas disciplinas un acto completamente alejado del embellecimiento del cuerpo, pues para ellos era una forma de afirmar los valores espirituales” (97).

Se puede pensar que un culto a la belleza del cuerpo no sería tan raro de encontrar. Al fin y al cabo, el paso del tiempo se puede ver en la piel como en ningún otro lugar, estando todo esto muy cercano a la transitoriedad de la vida y el cambio, sin embargo, el problema yace en que este tipo de culto al cuerpo puede llegar a reforzar el ego propio, fomentando un narcisismo más cercano al espectáculo que a un elemento de vinculación de lo físico con lo espiritual. El cuerpo como elemento de belleza es algo que Mishima intenta instaurar, en gran medida para luchar con el “afeminamiento” de los jóvenes japoneses de su época.

Estamos en unos tiempos en los cuales «los hombres tienen encanto y las mujeres tienen agallas». ¿No debería ser al revés? [...] Esta época nuestra produce estereotipos de hombres amables y simpáticos, personas que caen bien a todo el mundo, de mente acomodaticia y conciliadora, pero con un corazón lleno de frío egoísmo. (101).

Lo que se intenta con este enfoque del cuerpo como objeto de belleza (pero una belleza masculina, viril, rebosante de vida y energía) se puede ver como una forma de luchar contra este “afeminamiento”, pero hay también un objeto que se desea lograr: el de alcanzar una “Belleza de acción”, una belleza que se mezcle con las acciones y que no se separe de esta. Dicho de otra forma, lo que se busca es una belleza del instante, una acción que sea lo suficientemente poderosa como para que cualquier intento de repetición en cualquier medio artístico no se le pueda comparar.

El arte, la belleza falsa

Se puede ver en *El sol y el acero*, *Lecciones espirituales para los jóvenes samuráis*, e incluso en *Confesiones de una máscara* que Mishima en su juventud fue “engañado” y seducido por la belleza que el arte le proponía. En *Confesiones de una máscara* hay una imagen que para Koo-chan, el protagonista, muestra a una persona hermosa. Koo-chan se encuentra fascinado por dicha imagen de un caballero que, finalmente, resulta ser Juana de Arco. Una vez la criada se lo menciona, Koo-chan abandona el libro y no vuelve a tomarlo. “Sentí que se me partía el alma. El personaje que yo creía que era él resultó ser ella. [...] Por primera vez en la vida estaba ante la «venganza de la realidad», la venganza cruel a esa ilusión que yo había arrullado tan dulcemente (2015, 21).

Esta “venganza de la realidad” es algo que Mishima menciona varias veces en algunas de sus obras para referirse a ese espejismo generado por la belleza del arte, espejismo que al chocar con la realidad se esfuma sin que esta logre hacerles frente a esas expectativas frustradas. Esto se puede ver en *Lecciones espirituales*, donde pone como ejemplo las vidas de Stendhal y Casanova para demostrar que “lo normal es ocuparse primero de vivir para luego entregarse al arte” (2006, 67). Estas dos personas empezaron a escribir a una edad que, para muchos que alaban la precocidad y el genio juvenil, puede considerarse tardía. Sin embargo, Mishima ve en estos dos escritores ese elemento paradójico del arte. Al ver cumplidas todas sus expectativas y después de haber vivido de manera envidiable, Casanova se dedica a escribir sus memorias. Stendhal, por el otro lado, siendo poco agraciado y al no haber podido vivir una vida llena de emoción, se vuelca de lleno en la literatura ya que “solo esta podría ayudarle a hacer realidad sus sueños” (67). Esta venganza de la realidad aparece cuando las expectativas e ilusiones otorgadas por el arte no corresponden a las expectativas que se pueden cumplir en vida, cuando descubrimos que esas escenas de arrebatada pasión y esas peripecias cautivadoras no reflejan en absoluto la vida o forma de ser de los autores que las escribieron, y en cambio estos resultan ser seres decrepitos y carentes de acontecimientos valiosos o emocionantes de los que están plagadas las páginas de sus libros. Pocos autores resultan ser como Casanova, e incluso Mishima si nos atrevemos a ponerlo en esta categoría, autores de los que podemos decir que escribieron lo que vivieron.

Aquí lo que hay, por encima de un enfoque en la figura del autor, es “una lucha entre el arte y la vida” (68), una necesidad de enfocarse más en la belleza “real” que en esa belleza que puede traer el arte, ya que esa belleza es una ficción supuestamente perjudicial.

La literatura se basa en la premisa de que su mundo no tiene relación alguna con la realidad, de modo que puede escapar a todo criterio de valoración. [...] no hay duda que semejante literatura ha existido y ha sido utilizada en todas las épocas. Ella incita al hombre a vivir una espiritualidad más elevada, y está hecha con gran habilidad para ilusionar al ser humano dándole la impresión de elevarlo [...] y de dar luz a su vida, aunque se trate de una luz muy débil (137).

La cita sigue con ejemplos de esta literatura: a quien está enamorado le muestran un ideal de mujer y se le da al lector una visión del amor más trascendental; a quien es pobre se le enseña que el dinero no lo es todo; quien es débil recibe consuelo. Estas son las trampas en las que caen aquellos que “busca[n] un objetivo de vida en la literatura” y que al tiempo terminan por sentirse “insatisfecho[s] con la existencia real” (136). Esta es una belleza que tiene la literatura, una belleza engañosa, aunque esta belleza del engaño es considerada por Mishima como una que se encuentra en baja o mala literatura. Para Mishima, la verdadera literatura es aquella que “nos muestra con dureza y sin el menor eufemismo el horrible destino que pesa sobre el ser humano. [lo muestra a través de] maravillosas frases y descripciones encantadoras, que arrebatan el espíritu” (138).

El engaño de la literatura se encuentra en gran parte en aquellas “maravillosas frases y descripciones encantadoras”. Visto de otra forma, las palabras tienen “un poder corrosivo” que carcome el cuerpo y la realidad al fallar la persona en asimilar dichas palabras, vaciando a la vida de gran parte de su vitalidad propia (2010, 15).

En definitiva, lo que busca Mishima es luchar contra esta belleza artificial de la literatura, enfocándose en la belleza real, trabajándola desde el cuerpo, pero no desde un aspecto de vanidad, sino con el propósito de espiritualizarla, para de esta manera llegar a esa belleza que el arte⁹ no puede agarrar, todo esto manteniendo siempre una visión de una importancia de la acción, tanto en la belleza como en la literatura. Entregándolo todo, dispuesto a dar la vida en cada momento como un guerrero que solo tiene en su mente servirle a su señor; “Es raro que el intelecto ponga en juego la existencia hasta el punto de correr el peligro de perderla, y, por tanto, es casi imposible que conquiste la belleza” (2006, 206).

De esto se trata la visión de belleza (en especial de la masculina) de Mishima: una belleza del instante final, en el que se arriesga la vida, en el que hay una completa unión de la voluntad y

⁹ Mishima utiliza la palabra “intelectuales” para referirse a los hombres que se enfocan en el arte o en una disciplina propia del pensamiento y la creación, por lo que esta belleza del arte es una que también está estrechamente relacionada con una visión del artista “académico”, por así decirlo.

la acción, del cuerpo y del espíritu, una belleza que para darse reposa en la acción y que tiene un desenlace trágico. Ueda Makoto nota este punto de manera muy precisa, viéndolo a través de todas sus novelas y del hecho que la gran mayoría de novelas de Mishima terminan en “tragedia”:

All those novels have a tragic—or at least unhappy—ending, because they deal with two conflicting philosophical systems, one built around the flesh (the external world) and the other around the spirit (the internal world), neither of which is powerful enough to subjugate the other. Each novel’s denouement is brought about, not by a resolution of the dichotomy, but by violence or separation. In short, literature and external nature are incompatible (1996, 227).

Esta resulta una forma interesante de ver sus obras, e incluso su propia vida. Su intento de unión de su vida y obra a través de la muerte es una en la que se puede debatir si fue un éxito o un fracaso, o simple locura. Pensar en Mishima como una persona que quería volver de su vida una novela es una idea bastante romántica, y que quizás sea difícil de argumentar. Sin embargo, su muerte es una que no sólo llegó al buscar esa belleza como artista y como alguien que sigue el “espíritu del samurái”; es una muerte que se presentó al intentar unir esos dos mundos mientras se intentaba proteger esa estética japonesa, la belleza oculta en una sonrisa, en las cosas cotidianas que estaban destinadas al olvido. La conclusión más sencilla es que Mishima no podía adaptarse a los cambios, como pasa generalmente con las generaciones más viejas, y generalmente las explicaciones más sencillas poseen gran parte de la verdad.

Intentando matar a Buda, El pabellón de oro y la belleza

Una de sus novelas mejor logradas, *El pabellón de oro*, se basa en un hecho real: un novicio que le prende fuego al *Kinkaku-ji*, nombre con el que se conoce comúnmente el pabellón en Japón. Mishima se acerca desde el concepto de la belleza para retratar dicho suceso.

Narrado desde el punto de vista de Mizoguchi (el perpetrador del crimen), la novela posee varios monólogos propios del personaje principal en los que se entiende el motivo de sus actos. Explicado de manera sencilla, Mizoguchi es feo y tartamudo, pero encuentra en el Pabellón de Oro un objeto de belleza que llega a poseer todos los aspectos de su vida. Al igual que en todos los demás escritos, aquí se puede ver la forma en que las preocupaciones estéticas de Mishima son un elemento predominante.

Puedo, sin exageración, afirmar que el primer problema con que he tropezado en mi vida es el de la Belleza. [...] El pensamiento de que la belleza, sin yo saberlo, pudo ya existir

antes en alguna parte, me causaba invenciblemente un sentimiento de irritación; pues si la belleza existía efectivamente en este mundo, era yo quien, por su existencia misma, me hallaba excluido de él (23a).

Hay aquí eso que Makoto Ueda vio en cuanto a una fuerza interna que lucha con una fuerza externa. Mizoguchi se siente alejado de la vida y del mundo, principalmente por su condición de tartamudo; se reconoce como alguien que no encuentra ánimos para sentirse parte del mundo. De cierta manera, la belleza del pabellón que fue inculcada desde temprana edad en él generó una ilusión, una mirada que consideraba al Pabellón de Oro como un medio de defensa frente a la vida que supuestamente lo rechazaba. “Así debía ser para mí la Belleza: capaz de defenderme contra la vida, de protegerme de ella. Pensaba, y era casi una oración dirigida al Templo: [...] «protégeme»” (108a).

Esta postura de Mizoguchi es una que cambia desde el momento en que conoce a Kashiwagi, su compañero de universidad que posee una deformidad en los pies. Si bien pensó que podría consolidar una amistad con él al poseer ambos una discapacidad, Mizoguchi se da cuenta de que Kashiwagi no es como él: está más cercano a la vida, no tiene sentimientos de inferioridad e incluso usa su discapacidad para acercarse a las mujeres. Es en este intercambio con Kashiwagi que Mizoguchi descubre que él también puede hacer parte de la vida, pero el pabellón de oro lo sigue poseyendo. Era la Belleza del pabellón una mayor que la de cualquier muchacha.

De repente, mi compañera se deslizó con tanta ligereza que pronto se hizo tan imperceptible como una mota de polvo: el Pabellón de Oro la rechazaba; pero al mismo tiempo, también recordaba 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 tuviese en cuenta, que se renunciara al resto? Tocar con una mano la eternidad y con la otra la vida es un imposible (121a).

Es aquí la belleza del pabellón una que, al menos en los ojos de Mizoguchi, no pertenece a la vida. Ese elemento de transcendencia es el que ancla a Mizoguchi al pabellón: al creer que no podía hacer parte de la vida, Mizoguchi se acerca a la Belleza al considerar el hecho de que, tanto él como el pabellón, pueden ser destruidos en cualquier momento por los bombardeos que hay a causa de la guerra. Como lo nota Yourcenar: “el sentimiento que el Pabellón de Oro despierta en el novicio es de amor; están amenazados los dos” (1987, 39). La gran diferencia es que la belleza del pabellón se mantiene sin cambio alguno, mientras que Mizoguchi poco a poco va cambiando al descubrir que, al igual que Kashiwagi, él también puede hacer parte de la vida.

Hay en el Pabellón de oro una imagen del pabellón cercana a la de Buda: “ven conmigo y eliminaré el sufrimiento de tu vida”, pareciera decirle el Pabellón al novicio. Al aceptarlo, Mizoguchi se resguarda en la belleza del pabellón, pero pierde su identidad y su deseo de desarrollar su propia individualidad; prefiere no hablar para evitar que descubran su tartamudez, a diferencia de Kashiwagi que le saca provecho a su condición.

Es un momento clave cuando Mizoguchi toma la decisión de incendiar el pabellón: quiere vivir, pero el pabellón se lo impide. Al ir maquinando su plan, pareciera que el novicio recobrar su ego, como lo detalla Marguerite Yourcenar. Mizoguchi no puede abandonar la vida como tal porque nunca la pudo sentir y vivir plenamente. Es la belleza del pabellón una belleza abarcadora y mayor que la de la vida, pero exige la renuncia de todo lo demás. Aquí Mizoguchi parece reflejar la manera de pensar del autor de una manera completa: “El conocimiento es totalmente incapaz de cambiar al mundo [...]. Lo que transforma al mundo es la acción, y nada más...” (203a). Solo a través de la acción puede Mizoguchi romper las cadenas que el pabellón le impuso. Lo que él aspira es vivir, palabra con la que acaba la novela: “Quería vivir” (244a), la vida es eso que más anhela el novicio y que no logra conseguir. El budismo exige una muerte del yo, del deseo y de los apegos terrenales. Cuando uno quiere disfrutar de los placeres, sentir el poder propio y sentirse como el amo de su destino, ¿no es esto que pide el budismo lo mismo que la muerte? Hay entonces en la novela un conflicto entre esta belleza trascendente y la vida, conflicto que solo se puede solucionar por medio de la destrucción. Esto muestra el por qué la máxima Zen aparece al final de la novela:

Si te cruzas con Buda, mata a Buda; si te cruzas con tu antepasado, mata a tu antepasado; si te cruzas con un discípulo de Buda, mata al discípulo de Buda, si te cruzas con tu padre y madre, mata a tu padre y madre; si te cruzas con tu pariente, mata a tu pariente. Sólo entonces evitarás las trabas de las cosas, y serás libre... (241a).

El Pabellón de Oro, objeto que debía protegerlo y liberarlo de la vida, se ha vuelto ahora otra traba: para poder ser libre, debe matar al templo cual Buda en el camino. La acción de quemar el pabellón demuestra su deseo de liberación, pero también muestra su individualidad. La belleza del pabellón puede ser grande, pero es una que no corresponde con la realidad, al menos mientras el edificio siga en pie. La vida espera a Mizoguchi después de quemar el Pabellón de oro, se ha liberado de la belleza y se ha adentrado en el mundo del deseo y del sufrimiento.

El elemento alegórico de la novela permite múltiples lecturas e interpretaciones. Una que posee dominancia es la de ver al pabellón como un símbolo del cuerpo en Mishima, así como lo observa Jaime Valencia Villa: “La analogía entre este libro y la vida es impresionante: después de construirse su propio templo de belleza, su escultórico cuerpo, lo destruye, suicidándose de manera ritual con sus propias manos y sus propias espadas” (2008, 53). Esta lectura, si bien es bastante tentadora, es una que, bajo la mirada de Yourcenar, es errada, ya que esta es una interpretación que “no tiene en cuenta el momento específico en que se sitúa un libro en el transcurso 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” (39).

Aparte de esta, hay otra interpretación que carece de fuerza, y es la de encontrarle una explicación a las acciones de Mizoguchi desde un punto completamente budista, ya que el novicio nos dice que sus actos no poseen lógica o hecho externo a él que los pueda explicar. Mizoguchi se abstiene de dar el nombre de algunos filósofos que leía en la universidad, esto porque, aunque reconociera la influencia de ellos, Mizoguchi nos dice lo siguiente: “estoy convencido de que este [acto] fue una originalidad mía y me disgustaría vivamente que fuera atribuida a la influencia directa de una filosofía determinada” (167b). Además, nos dice que “A mí desde un principio lo que más me costaba era las clases de Lógica” (115b). Esto dificulta la comprensión de los motivos de Mizoguchi desde una lectura enfocada en una lógica budista, pero la lectura que se plantea en este apartado no es una lectura budista sino una lectura que se pretende que surja del texto con naturalidad, por lo tanto comparar al pabellón de oro con la imagen de un buda que debe ser destruido no implica que los motivos que tuvo el novicio para cometer dicho acto se encuentren dentro del budismo, sino más bien que estas aguas budistas son unas que inevitablemente afectan a Mizoguchi.

Los dos pabellones

A lo largo de la novela se vuelve evidente una cierta dicotomía en el tratamiento de la belleza del Pabellón de Oro por parte de Mizoguchi. Está el pabellón físico, pero también está ese Pabellón de Oro que depende del novicio, una idea del pabellón que aparece antes de que el joven conociese el edificio. “Este edificio tenía que ser bello ocurriera lo que *ocurriese*¹⁰. Yo confiaba, por

¹⁰ Énfasis hecho en el original.

consiguiente, no tanto en la belleza objetiva del monumento cuanto en mi propia capacidad para imaginar tal belleza” (27b). Esta imagen del pabellón que tiene el novicio es una que lucha por corresponder con la realidad, aunque nunca logran ser idea y objeto una sola.

En el inicio, el joven Mizoguchi solo tenía la idea del pabellón, una idea de su belleza que no tenía rival ni comparación, pero al mismo tiempo no tenía forma alguna. Nos cuenta Mizoguchi que a veces lo imaginaba como una obra diminuta, y otras veces como una catedral monstruosa (30b). No podía comparar la belleza del pabellón con otra cosa, pero cada vez que veía algo bello aparecía el pabellón: “Por fin, siempre que me encontraba con un rostro bonito, a mi mente acudía la misma comparación: «¡Ah, bello como el Pabellón de oro!»” (31b). Esta belleza que se desea conocer es la mayor de todas en los ojos del joven. Lastimosamente, la primera impresión que causó el encuentro inicial con el edificio (el cual fue en su niñez) es uno marcado por la frustración, similar a la de un niño que conoce a su héroe para darse cuenta de que este no cumple las expectativas: “Entonces el Pabellón de Oro, con el cual tanto había soñado, se mostró ante mí en toda su plenitud, pero no sin cierta decepción de mi parte” (33b).

Esta primera impresión no es más que aquella venganza de la realidad frente al arte y la belleza, la no correspondencia de las expectativas con los resultados. Mizoguchi, impulsado por lo que creía, pensaba que el pabellón era el mayor símbolo de belleza, pero el edificio se le mostró como una construcción poco agraciada,

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 hallarle belleza, sufrí una impresión de discordancia y de desequilibrio. «¿Puede la belleza ser algo tan feo?», me pregunté (26a).

Situación similar es la que sucede en la escena anteriormente mencionada de *Confesiones de una máscara*, que involucraba al narrador Koo-chan y la imagen de Juana de Acro vestida como caballero, con la diferencia de que, en *El pabellón de oro*, el protagonista no hace como Koo-chan, quien abandona el libro para nunca más abrirlo (21); Mizoguchi, de una manera u otra, termina alimentando el pabellón de su mente, justificándolo frente a lo que tiene delante de sus ojos: “Se me ocurrió pensar que el Pabellón de Oro tal vez usara algún género de disfraz a fin de ocultar su propia belleza. Tampoco era imposible que la misma belleza deseara camuflarse bajo las miradas de la gente para protegerse a sí misma. Debía acercarme más al pabellón [...]” (34b).

Es inevitable pensarlo: al mantener con vida la imagen que tiene del pabellón, conserva eso que lo mantiene alejado del mundo.

Muere el padre de Mizoguchi y este entra al templo como novicio. Reconoce la discordancia que hay entre los dos pabellones, pero sabe que solo es cuestión de tiempo para que estos se fundan de manera permanente: “Por fin he venido a vivir a tu lado, Pabellón de Oro. [...] No tiene que ser enseguida, pero hazte mi amigo algún día y concédeme el favor de revelarme tu secreto. [...] Por favor, haz que vea el verdadero Pabellón de Oro con más claridad que la imagen mental que tengo de ti” (47b). Al parecer, hay una forma de unir la idea del pabellón con su estructura física, y es a través de su destrucción: “Yo creía que esta bella construcción iba a quedar reducida a cenizas a no tardar mucho. Al igual que ocurre con una imagen calcada al superponerse sobre un dibujo original, poco a poco el Pabellón de Oro de mi imaginación y el Pabellón de Oro real empezaron a solaparse” (58b). de esta manera, en el incendio se destruye no solo el edificio, sino también su idea. Finalmente, y gracias a la acción, el mundo interno (su idea del pabellón) se logra unir con el mundo externo (el edificio). Alejado de toda retórica, su liberación fue dada por medio de lo físico; finalmente, lo físico y lo espiritual se mezclaron en forma de humo y de vida. La posibilidad de morir dentro del pabellón, con el pabellón, ambos envueltos en llamas se le niega al joven por parte del mismo edificio: “Golpeaba la puerta con todas mis fuerzas. No me bastaron las manos, y arremetí con todo el cuerpo contra la puerta. No se abría. [...] En un determinado momento tomé clara conciencia de que se me negaba la entrada” (315b). Después, también decide botar la navaja y el frasco de somníferos que planeaba usar consigo mismo. Ya no había necesidad de ellos, tenía toda la vida por delante.

Imitando también esta imagen mental que posee del pabellón, Mizoguchi también encuentra en Uiko, una bella muchacha que murió producto de unos encuentros amorosos con un soldado norteamericano, un “ideal” que se sobrepone al de las demás muchachas. Uiko se burló de Mizoguchi (o eso considera él), cuando este se le atravesó en el camino. Inundado por su tartamudez, y quizás por su falta de valor, el chico no hace más que avergonzarse frente a ella, quien lo rodeó en su bicicleta “como quien evita una piedra en el camino” (18b).

El problema de Mizoguchi era que consideraba que las palabras eran el único medio que comunicaba el mundo exterior con el mundo interior, consigo mismo. Consideraba que las palabras eran su único recurso (17b) para comunicarse con ese mundo exterior, fuera una chica o la vida en general, y siempre dejaba la acción de lado, algo que se logra subvertir en el acto final,

en el cual no hay diálogos, a lo sumo pensamientos, al momento de incendiar el pabellón, dándole finalmente lugar a la acción por encima de las palabras, pero para llegar a la acción necesitó de varios intentos, siendo Uiko el primero en el que fracasó. Al sentirse humillado deseó y rezó con la esperanza de que ella muriera junto con esa situación que lo avergonzó. El deseo parece cumplirse, lo que termina afectando a Mizoguchi, ya que la imagen de esa chica es una que aparecerá en otras mujeres a lo largo de la novela: en una mujer embarazada cuyo rito de despedida de su esposo que va a la guerra es tan inusual que deja a Mizoguchi y a Tsurukawa estupefactos y que le hace pensar a Mizoguchi que “aquella persona no era otra que Uiko resucitada” (68b); en una prostituta que acompaña a un soldado norteamericano, siendo la mujer comparada con Uiko aunque no se pareciera, “como el retrato de alguien que hubiera sido pintado con todo detalle para no parecerse en nada a Uiko” (95b); en alguna prostituta de algún burdel que visitará y que aún no conoce, no importaba el dónde o quién, ya que Mizoguchi estaba convencido de que “Uiko debía de estar donde [sus] pies [le] llevarán” (217b).

Sea esta una lectura errada o acertada, hay en el fondo de esta novela, al igual que en muchas otras del autor, una facilidad para leerla como un manifiesto, y no solo por el pabellón como alegoría del cuerpo de Mishima y su destrucción, sino por el intento de comunicación entre “el mundo externo” y “el mundo interno”; la lucha en encontrar la mejor manera de poder atravesar esa puerta, porque del otro lado se encuentra la vida, la belleza verdadera. Tanto Mizoguchi como Mishima empezaron creyendo que el lenguaje y la belleza del arte eran la única manera de llevar lo interno a lo externo, pero en dicho mundo externo había una belleza que no podía ser replicada: una belleza de la acción, del instante de una escena que requiere de la completa atención del actor como del espectador y que una vez realizada se escurre como la flor de cerezo que cae en el lago, que se oculta bajo la pátina de los metales, que desaparece como la punta de la hoja que entra en el vientre.

Aspectos varios

El siguiente capítulo podrá parecer un poco disonante con los otros tres capítulos, esto por el hecho de que se va a enfocar principalmente en los procesos creativos, inspiraciones, forma y estética de *El mar de la fertilidad* y a su vez de toda la obra de Mishima.

De la misma manera, las conclusiones que salgan de este capítulo se intentaran obtener solamente de lo que el mismo escritor dice o insinúa, evitando todo lo posible usar comentarios de otros estudiosos del tema, esto para darle una visión más orgánica a este capítulo.

Empecemos, pues, con esta afirmación la cual se intentará probar a lo largo de este apartado: la obra de Mishima, sus afiliaciones a ciertas corrientes literarias, su estilo y todos aquellos elementos propios de su escritura, demuestran una dicotomía de igual o mayor intensidad que la que se ve en todos aquellos otros elementos que parecen ser opuestos: la belleza del cuerpo y la espiritualidad, el arte y la vida.

Un escritor solitario

En *Últimas palabras*, título bajo el cual se publican dos de las últimas entrevistas que concedió Mishima, se encuentran muchos de sus pensamientos en cuanto a la situación literaria del Japón en esa época y reflexiones propias en cuanto a su escritura. La primera entrevista, por parte de Takashi Furubayashi es una en la que se nota cierta incomodidad por parte del entrevistador. Y no es para menos, ya que esta entrevista se dio a finales de 1970, y considerando que Mishima se suicidó el 25 de noviembre de ese mismo año, la entrevista pudo haberse dado semanas antes de su acto. Pero la incomodidad surge principalmente por la figura del escritor de “extrema derecha”, la cual se acrecienta cada vez más, justo en momentos donde un grupo estudiantil de izquierda llamado *Zengakuren* crea protestas violentas y disturbios, por lo que la figura de Mishima, ya con su ejército privado y uniformes, no hace más que alimentar el fuego.

Aun así, en la entrevista se logra conocer gran cantidad de información sobre la formación de Mishima, principalmente el hecho de si este pertenece a algún movimiento literario de la época.

Durante la juventud de Mishima (a sus 20 años, en tiempos de guerra), se encontró cercano a una revista literaria llamada *Bungei bunka*, la cual traduce a Literatura y cultura. Esta revista, en la que se publicó la primera obra de Mishima titulada *El bosque en flor*, era de corte clásico, haciendo frente a la corriente modernista de la época y haciendo todo lo posible por ensalzar los clásicos japoneses. La corriente modernista es una que, en palabras de Yukio Jaruyama, editor de

la revista *Literatura* (publicada hasta 1933), entre los poetas afiliados surgía: “una autoconciencia que rehúsa la poesía lírica [...] Escogimos la disciplina racional” (5). Intelecto y razón¹¹. Era una corriente que ignoraba la tradición lírica japonesa, y por su parte, buscaba ensalzar el espíritu del poeta, así cada poeta fuera esclavo del “ismo” que juraba volverlos diferentes a los demás, pero iguales entre ellos. Esta era la escuela que estaba en completa oposición con la revista en la que Mishima publicó su primera obra, pero por su parte, él tampoco se mantenía en amistad con otras escuelas: “En cuanto a la Nihon Rōman-ha, la escuela romántica japonesa, me mantenía a cierta distancia de ella” (2015, 9).

Mishima también mantenía diferencias con los modernistas, pero sus principales “enemigos” eran los románticos. El escritor narra en *El sol y el acero* los motivos por los cuales llegó a despreciar a los escritores románticos europeos del siglo XIX, y ese odio se extendía a los escritores de su nación que se acercaban al romanticismo. En esta corriente de estilo clasicista se pueden ubicar sus primeras novelas y algunos de sus cuentos.

Confesiones de una máscara, su primera novela exitosa, muestra por un lado una prosa bastante adornada en comparación a la de sus últimas obras, una prosa que no es la más accesible por los *kanjis* utilizados¹², y por el otro lado, sobresale por pasajes “juveniles” en los que Mishima menciona a un montón de autores que ha leído. Sin ánimos de hacer una lista, algunos de los nombres que aparecen en su primera novela son el de Dostoievski con *Los hermanos Karamazov*, Oscar Wilde, *Là-Bas* de Hyusmans, *La isla del tesoro*, *Fra Diavolo*, que es una ópera de Auber, Hans Christian Andersen, y *Quo vadis*, de Henryk Sienkiewicz, entre otros.

Todas estas menciones literarias terminan por formar la idea de un escritor conocedor de la literatura europea y de la corriente occidental de pensamiento en general, algo que también en algunos de sus primeros cuentos, como en “El muchacho que escribía poesía”, en el cual se menciona a Wilde, Goethe y Schiller. Este periodo neoclásico de Mishima llega hasta 1954, fecha en la que publica *El rumor del oleaje*, novela inspirada en el mito de Dafnis y Cloe.

¹¹ Este es un poema de Jaruyama, el cual se consideraba “poesía racional”: Es una acera blanca/Es una silla blanca/Es un perfume blanco/Es un gato blanco/Es un cuello blanco/Es un calcetín blanco/Es un cielo blanco/Es una nube blanca/Y parada boca abajo/Es una señorita blanca/Es mi Kodak.

¹² Los *kanjis*, uno de los tres alfabetos usados en la escritura japonesa, presenta una curiosidad: signo y significado están entrelazados de una manera profunda, pero fonéticamente puede tener muchos equivalentes, esto se debe a que, entre los miles de kanjis que hay, todos comparten los mismos 55 sonidos que utilizan los otros dos alfabetos (*hiragana* y *katakana*). La dificultad en las primeras obras de Mishima es que utilizaba ciertos kanjis por su valor fonético para formar una oración, pero al mismo tiempo al hacerlo le daba un significado distinto a la unidad de sentido, por lo que había ciertas construcciones y palabras que eran ya arcaicas y poco utilizadas en su época.

Mishima también referenciaba a algunos escritores y poetas japoneses, pero eran pocos en comparación a los nombres europeos que citaba. La corriente Neoclásica de *Bungei bunka* era la que más se acercaba a nuestro escritor, sin embargo, hay también una distancia entre este y dicha escuela. Mishima leyó autores clásicos japoneses y escritores europeos, pero no se lograba afiliarse completamente a ninguna de estas corrientes. La escuela clasicista de la revista *Bungei bunka* era una que se enfocaba puramente en la estética japonesa, pero Mishima quería algo más. En sus palabras: “Lo que pasa es que yo estaba inmerso en la corriente de algo parecido a un neonacionalismo espiritual empeñado en redescubrir la cultura tradicional japonesa” (11).

Bungei bunka no ofrecía todo lo que él necesitaba, la escuela modernista y su revista *Kindai bungaku* mucho menos. Los románticos eran despreciados por Mishima, quizás por recordarle a esos escritores de cuerpos blancos y atrofiados por sus jornadas nocturnas de escritura, e incluso el grupo *Matinée poétique*, que era visto como un grupo literario que “ensalzaba el arte por encima de todo”. Pero este grupo que buscaba apoyarse en intelectuales franceses y afirmaba categóricamente que cualquier artista o escritor “debía tener inquietudes políticas y aspirar a una literatura comprometida” (11), no lo atraía porque a él no le interesaba la política en ese momento. Al fin y al cabo, Mishima se encontraba solo en sus preocupaciones estéticas, como él mismo lo comenta: “La verdad es que tampoco me acerqué a ellos [*Matinée poétique*] y me quedé solo en medio del mundo literario de aquellos años” (12). Mishima no tenía compañeros, pero sí enemigos, y todo por seguir una corriente clasicista que estaba en completa oposición a la escuela romántica.

Esta soledad en la que se sentía se acrecentaba porque, aunque no lo quisiera reconocer, poseía impulsos románticos, como se puede ver en su idea de muerte bella y juvenil: “no pude evitar que en mi interior renaciera ese romanticismo que en otro tiempo había repudiado con fuerza” (16).

Estos impulsos románticos le dan una nueva visión a estas primeras obras de Mishima: la afición con el cuerpo (y el cuerpo del otro para ser más específicos) y su destrucción son de un tono clásico, mientras que las lecturas europeas que muestran conocer los protagonistas toman un tono más cercano al de la figura romántica que Mishima despreciaba, al ver que estos protagonistas siempre son delgados, pálidos y débiles en comparación con los de los otros personajes masculinos que despiertan admiración y deseo.

Estos sentimientos de soledad son, a su manera, un punto en común de los escritores japoneses de posguerra; todos se encuentran en un momento en el que la generación pasada está muy distante como para una relación más allá de la de un mentor y su alumno, y en el futuro próximo estos tampoco lograrán entrar en comunión con escritores vanguardistas y posmodernos. Esta es la época en la que Mishima escribe sus primeras obras y el sentimiento que lo acompañará durante el resto de su carrera.

Los dos estilos, la imitación

Si bien las novelas de Mishima son bastante variadas entre ellas por el lenguaje usado conscientemente por el escritor, algo que tienen en común y que lo distinguen de un número considerable de otros escritores japoneses es la construcción precisa y certera de la historia, en comparación de otros escritores como Akutagawa, en el cual sus historias tendían a difuminarse, volviéndose una historia sin una trama definida a simple vista.

En novelas como *El pabellón de oro*, *El marino que perdió la gracia del mar*, *Nieve de primavera* y *Caballos desbocados* la historia está rígidamente estructurada y cada elemento agregado termina por encontrar armonía en el desenlace. Una estructura clásica de inicio, nudo y desenlace es cotidiana en la obra de Mishima, el cual pocas veces se pierde en abstracciones metafísicas y tramas dispersas.

Mishima también estructuró lo que a sus ojos son los dos tipos de estilos que hay, los cuales llamó estilo *apolíneo* y *Dionisio*. El estilo *apolíneo* es un estilo claro, llano y simple que buscaba la mayor transparencia en la historia. Definido por Mishima, es un estilo “lúcido, lógico, poco decorado que apunta directamente hacia el sujeto, pero, aun así, en su transparencia líquida yace poesía [...] el gran elemento poético se oculta entre el agua incolora y sin sabor” (1996, 251). Mishima consideraba a Stendhal como un practicante de este tipo de escritura.

En cambio, el estilo *Dioniso* es uno completamente opuesto. Lleno de imaginación, texturas y sensaciones. “[...] persigue fielmente a los sentidos a donde sea que estos vayan. En vez de apuntar directamente al sujeto, los pasajes invitan al lector a disfrutar de una experiencia pura y sensual sostenida” (252). En este estilo Mishima ubica a Junichiro Tanizaki.

Además, Mishima creía encontrar el origen de estos dos estilos en la distinción del lenguaje entre hombres y mujeres de la era Heian. El estilo *apolíneo* surge del chino clásico, usado por los

hombres en funciones públicas, mientras que el *Dionisio* aparece gracias al japonés usado por las mujeres de la corte.

El estilo de Mishima es más cercano al *apolíneo*, sobre todo en sus últimas obras como la tetralogía, en la que se presente un lenguaje llano y más simple en cuanto a la construcción de imágenes, en comparación con sus trabajos primeros.

Algo que destaca Makoto Ueda es el hecho que, si bien Mishima escribía bajo un estilo sencillo y transparente, él intentaba imitar a autores que estaba leyendo y que admiraba. Se nos dan ejemplos: en *Los años verdes* (1950) se imita el estilo de Stendhal, en *El pabellón de oro* (1956) se imita el estilo de Mori Ogai y de Thomas Mann (253).

Sin embargo, esta necesidad de imitación va desapareciendo y ya en sus últimas novelas no hay rastro de imitación alguna, lo que permite que la escritura de Mishima se desarrolle con mayor libertad. Un ejemplo de este estilo apolíneo propio de Mishima y en el que no pretende emular a otros escritores se puede encontrar al final de *Caballos desbocados*. Isao, después de haber asesinado a Kurahara, un político de gran poder escapar hacia el mar para cometer su seppuku. “«El sol tardará en salir —pensó—. Y no puedo permitirme la espera. No hay un brillante disco que se eleva hacia las alturas. Tampoco un noble pino que me ampare. Ni un mar resplandeciente»” (2017, 634). Aquí se puede ver un lenguaje “racional” característico del estilo apolíneo. La secuencia de elementos descritos, si bien carecen de una construcción sugestiva e imaginativa, logran crear una imagen que toma fuerza con la última escena de la novela, en donde Isao, al atravesar su vientre con la espada, ve estallar el disco brillante detrás de sus párpados, casi que atrayendo al sol con su acción.

Actividad literaria, novela de folletín

Mishima escribió gran cantidad de novelas y obras de teatro, sin embargo, el número que conocemos es bastante precario: el número de obras de teatro que han sido publicadas en español e inglés no pasan de diez; las novelas de Mishima en español son dieciséis, número considerable, ya que el total de novelas es de treinta y cuatro aproximadamente.

Algo que sobresale de estas novelas es que no todas obtuvieron un mismo tratamiento y distribución. En la época de Mishima, e incluso desde antes, gracias a las revistas literarias, un gran número de novelas eran publicadas por partes, y solo unas cuantas veían la luz como un libro “normal”. Es aquí donde se ve de manera clara una especie de distinción entre ciertas obras,

y el motivo por el que quizás no sean traducidas todavía. La mayoría de las novelas de folletín eran más “ligeras”, ya que eran pensadas para mujeres amas de casa que las leerían en sus tiempos libres. Algunas novelas de Mishima que pueden caer en esta categoría son *La noche más blanca* (todavía no traducida al español), *La escuela de la carne*, y la más recientemente traducida al español, *Una vida en venta*.

Dos cosas que aclarar. La primera es que, si bien gran número de publicaciones periódicas son consideradas como literatura ligera e incluso literatura burguesa, obras de extensión mayor, como lo son los cuatro libros de *El mar de la fertilidad*, fueron publicadas por partes en revistas literarias similares e incluso en periódicos, por lo que no es bueno hacerse una idea de que la calidad de las obras esté dictada por el medio en el que se publican. La segunda es que, y en especial para Mishima, son precisamente estas novelas de folletín las que proporcionan su sustento económico y le permiten dedicarse de lleno a la literatura, en especial por el tiraje de estas publicaciones, que llegaban a veces a cien mil ejemplares. Otras obras de Mishima también alcanzaron estos números sin ser publicadas en folletines, como sucedió con *El rumor de las olas*, que alcanzó la impresionante cifra de ciento seis mil ejemplares en pasta dura y cien mil en rústica, como lo menciona Jaime Valencia en *Mishima, samurái de la escritura* (2008).

Nieve de primavera, ¿una novela de aprendizaje?

Nieve de primavera (1969) es la primera novela que conforma la tetralogía *El mar de la fertilidad*, y es también la mejor lograda de las cuatro, tanto por lenguaje, desarrollo de temas, así como también la mejor recibida por la crítica y el mercado.

Es en esta novela donde se puede ver con mayor facilidad el hecho por el cual a Mishima se le considera el escritor japonés “más occidentalizado”. La historia de amor entre dos personas de la nobleza, los problemas al lograr estar juntos y la construcción psicológica de los personajes permite pensar esta novela como una bastante similar a las novelas francesas del siglo XIX, tanto en forma como lenguaje, sin embargo, esto no es lo que nos interesa en estos momentos. Lo que pretendemos aquí es mostrar que *Nieve de primavera* se puede considerar como un tipo de “novela de aprendizaje”, la cual aparece en un momento en el que la sociedad japonesa, a los ojos de Mishima, está próxima a perder todo lo que ejemplificaba el espíritu japonés.

La novela empieza con Kiyooki a los dieciocho años, quien por medio de una fotografía de la guerra recuerda su época de niñez a los trece años; además, se nos dice desde temprano que posee una gran belleza:

A los trece años, Kiyooki era demasiado apuesto. [...] El marqués estaba excitado por los cumplidos ante la belleza excepcional de su hijo y heredero, y sintió preocupación por ello. Estaba bajo los efectos de una premonición incomoda (2010, 19).

Como la de Julián Sorel, la belleza de Kiyooki es una que no pasará desapercibida y que ayudará a enfatizar esa muerte trágica del protagonista, muerte que se vuelve trágica al ir cambiando la actitud de Kiyooki con quien será su novia: Satoko.

A sus dieciocho años Kiyooki mantiene su belleza, pero su actitud es una que, aunque es la norma en la época y en la sociedad de la que escribe Mishima, se puede apreciar como vana y basada en el orgullo y aparece en mayor medida en Kiyooki que en otras personas de la época. “Satoko, la joven de la playa es ciertamente una belleza. Kiyooki, sin embargo, parecía decidido a ignorar esto, porque sabía que Satoko estaba enamorada de él” (33).

Es en la forma en la que este rasgo de personalidad y la manera en que cambia a lo largo de la novela en donde se puede apreciar el crecimiento del personaje, y también cuando cambia se puede ver el hecho de cómo la actitud final de Kiyooki es una que quieren eliminar, por ser esta un recuerdo del Japón antiguo.

Esta actitud de Kiyooki para con Satoko es una que se mantiene en la primera parte de la novela, hasta que el joven Matsugae decide enviarle una carta a la joven, en la que pretende decirle que su padre lo invitó a un burdel y él acepta (aunque si bien fue invitado, él decidió no ir), esto con el propósito de “vengarse” de la actitud de Satoko para con él, actitud que él interpretaba como un insulto a su orgullo, al ella tratarlo como un niño, esto por el hecho de considerar Satoko que Kiyooki es distinto a su padre, quien resulta ser orgulloso, calculador y con deseos de mantener su estatus de nobleza adquirido en un tiempo relativamente reciente, y además por haberle preguntado Satoko sobre el qué haría Kiyosaki si ella tuviera que irse. Kiyooki queda perplejo y no sabe responderle, piensa que lo hace para molestarlo y para jugar con sus sentimientos, pero unos días después descubre que la pregunta fue hecha porque le habían dado una propuesta de matrimonio a Satoko, la cual rechazó. En la carta, Kiyooki menciona ahora que, para él, todas las mujeres son iguales: “un pequeño animal sonrosado y

lascivo, una compañera de juegos de alcoba” (71), y que con esta experiencia él está seguro de que es hijo de su padre, con lo que pretende parar de una vez por todas las insinuaciones de Satoko que no hacen más que herir su orgullo juvenil.

La situación cambia cuando llegan dos príncipes tailandeses, los cuales cuestionan la carencia de encuentros amorosos de Kiyooki, y si acaso tiene en realidad novia. Aquí empieza uno de varios momentos de curiosa ironía con la que se demuestra la puerilidad en la forma de actuar de Kiyooki: el joven Matsugae, quien ya envió la carta a Satoko, la llama, no solo para hacerle prometer que una vez llegue la carta no la abra, sino que también la instruye para que la tire directamente al fuego; además, planea invitar a la misma Satoko que había despreciado a una obra de teatro, para que así los príncipes puedan ver que tiene una novia y proteger su honra.

Son elementos como estos los que muestran a Kiyooki como un personaje con deficiencias y una personalidad poco agradable. Sin embargo, Mishima logra evitar convertirlo en un sujeto posible de simpatizar por medio de un recurso literario el cual es inscribir fragmentos del diario de Kiyooki, su diario de sueños, con el que se muestra cierta sensibilidad que es simplemente cubierta por la inmadurez del personaje.

Así, las cosas parecieron ir bien para Kiyooki, hasta el momento en que descubre que Satoko ha sido dada en compromiso al príncipe imperial Harunori Toin. En este momento clave, Kiyooki empieza a acordar encuentros amorosos con Satoko, con la excusa de mostrar una carta que Satoko le escribe expresándole su amor, amenazando con mostrarla si llegara a negarse. Aquí se puede ver un “crecimiento” en la personalidad del personaje. Si bien su actitud sigue siendo bastante inmadura, en Kiyooki se empieza a ver un valor que no había poseído antes al haber rechazado la invitación de su padre, al decirle a Satoko que no leyera la carta y al maquinarse su estrategia para convencer a los príncipes invitados de su honra.

Se descubre el secreto, se planea un aborto para la Satoko embarazada en una ciudad alejada para evitar rumores, y se busca también una peluca, ya que Satoko se cortó el cabello. La joven entra en un convento, para luego quedarse allí permanentemente. Es en estos momentos en donde se empieza a ver la actitud de Kiyooki como una actitud rebelde y cercana a épocas pasadas, por como lo dice la abuela, figura un tanto alejada de la familia por sus pensamientos que son considerados arcaicos y también por su actitud y forma de ser.

Nieve de primavera es una novela que, por su naturaleza, al igual que todos los libros, puede ser leída de muchas maneras. Sobresalen dos: el leerla teniendo en cuenta que es la primera

novela de una tetralogía que encuentra cohesión por medio del personaje de Honda. La segunda manera, que se puede considerar equivocada por ignorar el contexto de la novela dentro de la tetralogía, es verla sin tener en cuenta lo que sigue. Es en esta segunda lectura, que se basa en la figura de Kiyooki por encima de la de Honda como personaje focal la que permite una lectura de esta novela como una novela de aprendizaje, e incluso como una novela que muestra una verdadera educación sentimental.

La abuela de Kiyooki es esa figura que no se logra adaptar a la sociedad moderna, una en la que priman las apariencias, pero a diferencias de las apariencias que guardaría un samurái o una persona de épocas pasadas, es una apariencia vacía de contenido. En contraste a este cascarón al que está acostumbrada la alta sociedad del Japón de los años veinte, la actitud desinhibida, pero adquirida recientemente, eso sí, de Kiyooki es una repleta de rebeldía, la misma que tenían las épocas pasadas. Es una actitud cercana a la del samurái, en la medida en que se despoja de temores y de orgullo alguno. Kiyooki evita convertirse en una caricatura de su época, así como Frédéric Moreau lo pudo ser, y se vuelve una persona que vive con intensidad lo que serán sus últimos días de vida.

Ahora bien, si bien una novela de formación implica en cierta medida un crecimiento explayado durante años o décadas incluso, aquí no sucede esto. Kiyooki pasa de los dieciocho a los veinte años en la novela, con excepción del primer capítulo en el que se relata un acontecimiento en su infancia. Se puede argumentar que la categoría de “novela de formación” puede ser algo forzada al usarse para catalogar a *Nieve de primavera*, sin embargo, en esto se puede ver ese elemento que Mishima consideraba la esencia del Japón verdadero, y es el tiempo.

Como ya se mencionó en capítulos pasados, hay una cierta aversión frente al tiempo ya que el pasar midiendo es una característica de los hombres calculadores, algo que despreciaba Mishima. En el poco tiempo (hablando de años que transcurren en la novela) que se percibe en la obra, está el propósito de mostrar a Kiyooki como alguien separado de su tiempo. Es entonces *Nieve de primavera* una novela que se puede considerar como novela de formación bajo un marco basado en valores del samurái; es en el recorrido que Kiyooki hace bajo la nieve hacia el templo de Gesshu sin tener en cuenta la muerte donde se alcanza una completa concepción del personaje principal completo. Las escenas de inmadurez y patetismo juvenil, como lo es la carta que Kiyooki le envía a Satoko y luego su intento por evitar que ella la leyera, quedan olvidadas frente a la imagen de Kiyooki tambaleándose sobre la nieve y tosiendo una flema amarillenta en

una de sus subidas al templo. Es aquí donde el patetismo se deja de lado y entra un elemento trágico: para que Kiyooki pueda mostrar su madurez y valentía adquiridas, debe de ser capaz de dar la vida.

Recursos literarios

Este desarrollo del personaje es uno que se ve por medio de la trama de la novela. Sin embargo, y a lo largo de toda la tetralogía, Mishima emplea variados recursos literarios para impulsar la trama. En *Nieve de primavera* son dos los que sobresalen: el recurso del diario personal y las cartas.

Este diario, llamado el *diario de sueños* de Kiyooki sobresale porque no es un diario con un propósito confesional; Kiyooki lo utiliza para plasmar sus sueños en secreto. A la primera persona a la que le comenta de su diario es a uno de los príncipes de Tailandia; a parte de él, ni siquiera Honda conocía de esto. El diario en general tiene un propósito de cierta manera profético, como se puede ver en el siguiente pasaje de uno de los sueños descritos:

Miré fijamente el anillo, que resplandecía con los rayos del sol que penetraban del exterior, atraídos mis ojos por una luz blanca, pura, inmaculada, que brotaba del centro de la esmeralda. En aquel advertí el rostro de una mujer joven que había ido formándose maravillosamente dentro de la hermosa piedra. Me volví, pensando que fuese el reflejo de alguien situado detrás de mí, pero no había nadie (2010, 112).

El diario termina por volverse un recurso meta ficcional, que no solo hace referencia a futuros sucesos dentro de la novela, sino que termina por encadenar elementos importantes de las futuras reencarnaciones en las otras novelas de la tetralogía. Se puede pensar entonces que el propósito del diario es el de dar una coherencia estructural entre Honda y las futuras reencarnaciones, ya que su única forma de verificar si dicha persona es una reencarnación es por los lunares en el cuerpo. Los sueños retratados por Kiyooki son bastante lógicos y racionales, llegando a sugerir que, lejos de ser una serie de imágenes desarticuladas y manchadas de ese elemento “delirante” que poseen los sueños muchas veces, estos son más bien sobrios en forma y sugestivos en contenido, basándose principalmente en la apariencia física y la belleza de ciertas acciones, como sucede en otro fragmento del diario en el que Kiyooki describe con encanto cómo perseguía y cazaba a unos animales en un entorno lleno de naturaleza frondosa, haciendo referencia a una cacería en la que Isao participará con unos de sus compañeros de kendo.

El uso del diario es poco utilizado, siendo contados el número de veces en el que se muestran extractos de este. La importancia de este objeto es que representa ese pensamiento subconsciente de Kiyooki, una faceta interna y completamente separada de la pública, pero una vez se lo entrega a Honda, el diario se convierte en una herramienta para averiguar sobre las futuras reencarnaciones de Kiyooki, aparte de convertirse en una manera de comprensión de su fallecido amigo.

Por otra parte, el recurso epistolar, aunque posee también una naturaleza cercana a lo secreto y lo privado, termina por volverse el motivo por el cual los encuentros amorosos entre Kiyooki y Satoko se descubren. Es por una carta que Tadeshina le entrega al padre de Kiyooki. Las cartas, que en un inicio se usaban para ocultar un secreto, terminan por volverse una puerta hacia lo público y la sociedad.

De igual manera estos recursos literarios son unos que también utilizó Mishima, siendo principalmente conocida la correspondencia que el escritor mantuvo con Yasunari Kawabata desde sus veinte años (en 1945) hasta el final de su vida (1970). Lo interesante de las cartas es que, si bien la mayoría están envueltas bajo ese mundo de cordialidades y formalidades japonés, se puede apreciar en algunas la visión de Mishima con respecto a la literatura y lo poco que esta cambia con los años. A sus veinte años se puede apreciar su afinidad por la belleza del instante, o que al menos no es eterna:

¿Acaso el orgullo de las flores no se manifiesta ni antes ni después de la floración, sino en el instante mismo «en que las flores se abren»? Este pensamiento me procura cierto consuelo. Pues me permite, más allá de la experiencia vivida, considerar la vida como una manera de prepararse y, también, como una manera de ser plenamente. Y porque este momento doloroso nunca llegue. En cierto sentido, me volví optimista (2004, 37).

Mishima, siempre que escribía cartas en las que sentía mucha apertura por su parte, o que se salían del tono con el que frecuentemente hablaba con Kawabata, escribía una última línea que dictaba lo siguiente: “Le ruego que me perdone esta serie de incoherencias” (47). O “Transportado por la emoción, no hago más que alinear frases vacías y fuera de lugar. No las tome en serio, por favor” (51). O “Discúlpeme esta muestra de tonterías” (92).

Igualmente, en las cartas de *Nieve de primavera* es donde se puede ver un lenguaje menos restringido que en conversaciones “cara a cara”. El recurso de la carta permite ver esas emociones un poco más sueltas, ya sean de orgullo, como cuando Kiyooki trata a las mujeres de “pequeño animal sonrosado y lascivo” (2010, 71), o cuando Satoko puede expresarle su amor de

manera más directa a Kiyooki. Es en las cartas donde se puede argumentar una especie de cercanía emocional mayor.

Estos recursos se encuentran principalmente en la primera novela, ya que en las otras las cartas se vuelven prácticamente inexistentes: en *Caballos desbocados* hay un texto insertado, de gran tamaño (unas ochenta páginas). Se trata de *La liga del viento divino*, texto de carácter meta ficcional en el que un grupo de samuráis planean un *coup de état* que resulta en fracaso. El texto, que se le atribuye a Tsunamori Yamao, posee rasgos épicos que son completamente opuestos a la intimidad mostrada en la primera novela por medio de las cartas.

También cabe resaltar que este texto, a diferencia del diario de los sueños de Kiyooki, es uno que se encuentra enmarcado solamente en la segunda novela. Lejos de ser referenciado en las siguientes partes de la tetralogía, el texto le permite al lector saber los objetivos y la forma de proceder de Isao, y le permite a Honda conocer más de Isao y sus aspiraciones. Al igual que las cartas, *La liga del viento divino* termina por volverse un puente entre las dos personas, casi que de manera “íntima”, conectando la figura de Isao con la de Kiyooki, ya que, a sus ojos, el rostro de Isao es igual al de Kiyooki, un rostro que “se había transformado en el rostro de quienes han nacido para morir de amor” (2012, 180). Para Honda, así los amores de Isao tiendan a otra empresa, su destino será el mismo que el de Kiyooki.

En *El Templo del Alba*, hay también un tipo de metaficción al mencionarse un trabajo sobre El país de la Granada, nación ficticia que sobresale por los rituales eróticos y sacrificios de jóvenes para mantener la pureza de la sociedad. Lo interesante es que, en el relato, que si bien parecería que a Mishima le debería agradar por la combinación de belleza, juventud y erotismo, a Honda termina por asquearlo una vez ve a Imanishi, el autor del relato, por medio de un agujero, tener relaciones con la señora Tsubakihara:

Cualquiera que fuese la situación, Imanishi lucía descaradamente los lamentables muslos de un intelectual excitado. Como confirmación de sus teorías, la oscilación triste y ondulante de sus nalgas planas, entre las que aparecía una desmedrada rabadilla, constituía simplemente una quimera momentánea. Su evidente falta de sinceridad enfureció a Honda (2012b, 265).

Para Honda la discordancia entre el relato del país de la granada y el físico de Imanishi es desconcertante, decepcionante y enfurecedor. En esta época Mishima estaba escribiendo *El sol y el acero*, y se puede apreciar su influencia en este pasaje. Esta escena sirve a modo de ejemplo de

lo que Mishima odiaba de los llamados intelectuales; una completa inverosimilitud entre la belleza del arte y la belleza corpórea. La belleza verdadera es la imperecedera, pero no hay belleza en el cuerpo, y si no hay belleza en la vida, ¿de qué sirve que la haya en una hoja de papel?

Igualmente, hay una especie de paralelismo en los primeros capítulos de *La corrupción de un ángel*, en los que se van alternando un capítulo enfocado en Tôru con uno enfocado en Honda, pero siguiendo una especie de hilo estructural que une a los capítulos, por ejemplo, en capítulo cuatro acaba con Honda yéndose a acostar mientras que el capítulo cinco empieza con Tôru levantándose con la alarma de su despertador. De cierta manera, se juega con el encuentro esperado de las dos partes que se van a encontrar, esperamos nosotros que una última vez. Mishima termina por crear la expectativa de ver a estas dos personas finalmente unidas en un mismo modo de pensar, sin embargo, el escritor japonés nos muestra al final que la transición fluida de personajes entre capítulos no es más que una forma de mostrar una expectativa que no será cumplida.

Esto pareciera mostrar de igual manera una especie de dualidad: la sensibilidad e intimismo de *Nieve de primavera* contrasta con la violenta narración meta ficcionalizada que se encuentra en *Caballos desbocados*; en *El Templo del Alba* el relato del país de la granada termina por convertirse en una narración que trata los temas de la pureza y de la filosofía que se ven en la primera parte, pero de manera violenta y morbosa, privado del ojo estudioso que expone todos sus conocimientos de manera casi que académica, y en *La corrupción de un ángel* se ve a inicios de la novela a los dos personajes como dos caras distintas que terminan por unirse.

Conclusiones

Yukio Mishima es una figura bastante ecléctica, de eso no hay dudas. Están juntas todas esas ideas y posturas que inundan su obra y su vida, y está la imagen del samurái en medio. La aparente disonancia entre su persona y sus ideales fue una que siempre fue visible, tanto por acción como por omisión. Un ejemplo de esto fue la época en la que practicó el fisicoculturismo para ganar musculatura, algo interesante y curioso, ya que terminó por convertirse en un aspecto de vanidad el cual no era recibido en la filosofía del bushido, pero sí logró justificarlo al mirarlo desde el pensamiento griego.

A diferencia de novelistas como Stendhal, quien a los ojos del escritor japonés se vuelca en la literatura para poder cumplir todas esas expectativas y deseos que no se alcanzaron en vida¹³, podemos considerar a Yukio Mishima, bajo sus propios estándares, como un escritor que vivió lo que escribió. Resaltemos el orden, ya que a diferencia de escritores como Casanova que escriben lo que viven, para Mishima llega primero la literatura y luego las vivencias. Prueba de esto se puede ver en múltiples de sus primeras novelas, que tratan el tema del cuerpo desde varios puntos: en *Confesiones de una máscara* aparece la descripción del cuadro pintado por Guido Reni, el *San Sebastián*, pintura que Mishima interpreta una vez ha adquirido un físico similar al del mártir, físico que el describió en la novela como el de “un joven sumamente bello” y de “pecho saliente, [de] abdomen musculoso” (2015, 45). Una vez Mishima considera su cuerpo cercano a ese nivel de belleza decide interpretar el cuadro que a sus ojos muestra un físico en el que se mezcla el placer, belleza y sufrimiento por parte de san Sebastián, agregándose una tercera flecha en el vientre que, como todos los estudiosos de su obra notaron, marca el lugar donde clavará la espada en su suicidio ritual.

Este tratamiento del cuerpo continúa su desarrollo en *El marino que perdió la gracia del mar*, novela en la que igualmente se puede ver el tratamiento de la “venganza de la realidad” una vez el joven marinero Ryuji deja de ser a los ojos de Noboru un símbolo de masculinidad rebelde y fogosa para convertirse en un padre cabeza de familia domesticado. Aquí Mishima continúa plasmando sus ideas sobre las dos bellezas que hay, la Belleza de la vida y de los cuerpos, y la

¹³ el escritor japonés argumenta esto desde la literatura que se alimenta en gran parte de elementos autobiográficos, como se puede ver en *Rojo y negro*, novela que bebe de varias situaciones que le sucedieron al escritor y que influyen el relato, siendo el ejemplo más evidente el de la escena en que Julián Sorel se cae de su caballo, la cual está basada en una situación que le pasó al mismo Stendhal en sus épocas de militar

belleza del arte que termina por decepcionarlo, estando igualmente la muerte como forma de cimentar y preservar esa belleza verdadera en su máximo esplendor en el momento del instante.

Igualmente, en *El color prohibido* se puede ver esa “faceta” homosexual del escritor, como él mismo lo menciona en una carta a Yasunari Kawabata¹⁴, en la cual se siguen entremezclando la belleza y la tragedia desde el cuerpo que hace las veces de campo de ejecución. Pero es en *El Pabellón de Oro* donde esta escritura que tiende a moldear la vida del autor cobra un giro; aparece un elemento budista como trasfondo de la belleza, elemento que inundará sus últimas obras.

Otro ejemplo en el que Mishima “vive lo que escribe” es en la forma en que convierte su cuento “Patriotismo” en un cortometraje en el que interpreta al soldado que se suicida, y también se puede ver en los comentarios que hizo a *Hagakure* bajo el nombre de *La ética del samurái en el Japón moderno*, en donde plasma los ideales que seguirá hasta el fin de sus días.

Principalmente, esta aparente mimetización del arte es una que se enfoca en dos elementos principales: el cuerpo y la belleza, pero es también una que busca un punto de apoyo, una base que no sea solamente física, ya que terminaría por volverse un ejercicio narcisista. Mishima busca de cierta manera un apoyo espiritual, o al menos filosófico, y lo encuentra principalmente en la figura del samurái, que mezcla la filosofía budista del abandono y el desapego propio con una visión de armonía entre la condición de guerrero y el uso de las artes, agregándole además criterios de belleza basados en la estética griega y occidental.

Esta visión más “filosófica” o “espiritual”, se puede ver en sus ensayos y en la tetralogía. Estos, al ser escritos en un mismo periodo, se vuelven complementos y beben directamente uno del otro. En *Nieve de primavera* se puede ver una correlación directa con *La ética del samurái en el Japón moderno*, así la novela suceda en la década de 1920 y el ensayo esté pensado en una sociedad pronta a entrar en los setenta. La visión de belleza que Mishima muestra en Kiyooki es la de la persona que se adhiere a los principios guerreros frente a una sociedad occidentalizada; la entrega total y el abandono de sí mismo, la muerte trágica y la belleza del instante y del acto son las categorías con las que se pueden definir los últimos actos de Kiyooki.

¹⁴ Haciendo referencia a *Shufu no tomo*, novela todavía no traducida al español, pero cuyo título se puede traducir como *El amigo de las mujeres*, Mishima dice lo siguiente: “[...] pero de golpe sueño con hacer publicar por el editor un aviso que diga: «Se suspende el folletín por aburrimiento mortal del autor.» Habiendo dicho lo que dije sobre la homosexualidad masculina, no agregaré más, y de ahora en adelante tengo la intención de escribir novelas sanas, pero es aquí donde empieza la verdadera aventura, la del malabarista” (2004, 101).

Igualmente, *El sol y el acero*, que versa sobre la importancia del cuerpo y de la acción por encima de las palabras, encuentra su complemento en *Caballos desbocados*, libro donde la figura del samurái se vuelca de lleno bajo la acción y la violencia que sobrepasan las palabras, así como Mizoguchi lo dice en *El Pabellón de Oro*, al considerar que las palabras no cambian nada y que solo las acciones pueden causar un cambio.

Finalmente, las dos últimas novelas encuentran apoyo en *Lecciones espirituales para los jóvenes samuráis*, donde la filosofía y un pensamiento más cercano al budismo encuentran acogida, al menos en la mayoría de los escritos que allí son recogidos.

Lecciones espirituales recoge lo dicho en los otros dos ensayos, creando una combinación la cual es la que Mishima espera. Sin embargo, comparada con las dos novelas finales, se ve es una especie de ironía, ya que ninguna de las reencarnaciones es capaz de seguir las metas trazadas por Honda, terminando la tetralogía en una especie de fracaso si se mira a Kiyoaki y sus reencarnaciones como personajes principales.

La mezcla de todos los elementos que se trataron en este trabajo no son algo que se considere armónico a simple vista, incluso se puede pensar que es una especie de pastiche que terminó por impregnar su vida, pero algo que se puede argumentar es el hecho de que todos estos elementos encontraron acogida como elementos que daban testimonio de un estilo de vida que se reflejaba en la literatura al mismo tiempo que este estilo de vida busca llegar a alcanzar niveles literarios de intensidad. En cierta medida, Mishima buscaba volver de su vida algo digno de llegar a ser comparado con una novela.

Viene a colación la pregunta que está por debajo de todo esto: ¿Están el arte y la vida en el mismo nivel? Para Mishima no, al menos en un nivel temporal, ya que el arte termina por sobrevivir más tiempo que el artista. La gran cantidad de obras muestran una tendencia hacia el arte, sin embargo, gran parte de sus escritos expresaban de manera visible sus ansias de una literatura más cercana a la acción. Ejemplo de esto son sus ensayos de corte más reflexivo e incluso filosófico sobre el actuar del hombre en su sociedad y el cómo debería ser. También, se puede ver una inclinación hacia la acción en los múltiples libretos de obras de teatro que escribió, en los que su carácter performativo le da una gran importancia a lo corporal y su elemento circunstancial le da una importancia al acto efímero, a la escena única e imposible de repetir a la perfección. En un nivel estético es posible que sí estén la vida y el arte en un mismo plano, pero aun así, el nivel estético no es suficiente. Es cuando se pone la figura del samurái en una

dimensión espiritual cuando la vida toma mayor importancia que el arte, pero principalmente porque se termina de despreciar a este.

La figura del samurái es una que bebe del budismo zen, sin embargo, es interesante el hecho de que *El mar de la fertilidad* se base en el budismo indio. Mishima termina por guiarnos a donde quiere y cómo quiere que lo leamos, y lo que propone es una distancia incluso con aquellos elementos que son cercanos a primera vista, como la del budismo y la filosofía. La belleza de Kiyooki, como ya se ha mencionado, es una que no pasa desapercibida. En cambio, su última reencarnación, Tôru, no muestra rastro de belleza alguna en su personalidad. De cierta manera, Mishima se vale del budismo indio para dar a entender lo siguiente: las reencarnaciones, o mejor dicho, el paso del tiempo, es lo más peligroso para él y para las personas. Esta seguridad que se ve en la proyección de la persona hacia un futuro incierto termina por entorpecer el instante en que se vive. Así como el pabellón de oro conserva su belleza al arder y evitar ser carcomido por el paso del tiempo, Mishima termina por anteponer la acción que toma forma en la figura del samurái por encima de sus bases filosóficas.

Hay una clara dificultad en poner la vida y el arte al mismo nivel, principalmente por el hecho de que ambas son formas de existir. Mishima escribió en *Lecciones espirituales para los jóvenes samuráis* que “la vida es un baile en el cráter de un volcán que en algún momento hará erupción” (193). Frase con un mensaje un tanto pesimista, pero que de cierta manera nos permite resaltar un aspecto. La vida necesita del arte tanto como el arte de la vida, lo importante es equilibrarlas. Lo físico, lo estético, lo filosófico y lo literario son esos campos en donde se mueve Mishima, buscando un equilibrio entre lo que generalmente no se intenta balancear conjuntamente.

Bibliografía

- Arvon, Henri. *Buda*. Trad. Ana María Billino. Buenos Aires: Editorial “EL ATENEO”, 1974. Impreso.
- _____. *El budismo, ¿Qué sé?* Trad. Juan Cristóbal Cruz Revueltas. Mexico D.F: Publicaciones Cruz O. S.A. 1991. Impreso.
- De Mente, Boyé Lafayette. *Elements of Japanese design*. Tuttle Publishing, 2006.
- Kawabata, Yasunari. *El bello Japón y yo*. Recurso de internet tomado de <http://tjjeretazos.org/Acrobat/El%20bello%20Jap%F3n%20y%20yo,%20de%20Yasunari%20Kawabata.pdf>
- Kawabata, Yasunari; Mishima, Yukio. *Correspondencia (1945-1970)*. Trad. Liliana Ponce. Barcelona: Austral, 2004.
- Keene, Donald. *The pleasures of japanese literature*. New York: Columbia University press, 1989.
- Kobayashi, Hideo; Furubayashi, Takashi; Mishima, Yukio. *Últimas palabras*. Trad. Carlos Rubio. Madrid: Alianza, 2015.
- Mishima, Yukio. *Lecciones espirituales para los jóvenes samuráis*. Trad. Martin Raskin Gutman. Madrid: Palmyra libros, cuarta edición, 2006.
- _____. *La ética del samurái en el Japón moderno*. Trad. Makiko Sese y Carlos Rubio. Madrid: Alianza, segunda edición, 2016.
- _____. *El sol y el acero*. Trad. Luis Murillo. Madrid: Alianza, 2010.
- _____. *Nieve de primavera*. Trad. Domingo Manfredi. Madrid: Alianza, segunda edición, 2010.
- _____. *Caballos desbocados*. Trad. Pablo Mañé Garzón. Madrid: Alianza, segunda edición, 2012a.
- _____. *El Templo del Alba*. Trad. Guillermo Solana Alonso. Madrid: Alianza, segunda edición, 2012b.
- _____. *La corrupción de un ángel*. Trad. Guillermo Solana Alonso. Madrid: Alianza, segunda edición, 2012c.
- _____. *Confesiones de una máscara*. Trad. Carlos Rubio y Makiko Sese. Madrid: Alianza, 2015.
- _____. *El pabellón de oro*. Trad Juan Marsé. Seix Barral, 1956.
- _____. Trad. Carlos Rubio. Madrid: Alianza, 2017.
- Ono, Sokyō. *Sintoísmo: el camino de los kami*. Trad. Marián Bango Amorín. Satori, 2008.
- Quintero, Densho. “Misticismo cristiano y budismo Zen”, en *Budismo y cristianismo en diálogo*. José Luis Mesa, comp. Bogotá: Editorial San Pablo, 2018.
- Rodríguez Izquierdo, Fernando. *El haikú japonés: historia y traducción*. Madrid: Hiperión, quinta edición, 2005.
- Suzuki, Daisetz. *El zen y la cultura japonesa*. Trad. María Tabuyo y Agustín Lopez. Barcelona: Paidós, 1996. Impreso.

- Tanizaki, Junichiro. *El elogio de la sombra*. 1933. Recurso de internet tomado de <http://catedragarciacano.com.ar/wp-content/uploads/2009/03/tanikazi-junichiro-el-elogio-de-la-sombra-doc.pdf>
- Tsé, Lao. *Tao Te Ching*. Trad. Anton Teplyy. Ontario: swami center, 2008. Recurso tomado de internet.
- Ueda, Makoto. "Mishima Yukio", en *Modern Japanese writers and the Nature of Literature*. Pp.219-259. Standford University press, 1996.
- Valencia Villa, Jaime. *Yukio Mishima: samurái de la escritura*. Bogotá: ed. Panamericana, 2008.
- Yamamoto, Taro, and Atsuko Tanabe. "El Modernismo En El Japón." *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, vol. 11, no. 1 (61), 1975, pp. 5–10. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/27933300.
- Yourcenar, Marguerite. *Mishima o la visión del vacío*. Trad. Enrique Sordo. Bogotá: Plante colombiana ed. 1985.