

EL SISTEMA MÁSCARA O LA NORMALIDAD ARTIFICIAL: UNA LECTURA DE *CONFESIONES DE UNA MÁSCARA* DE YUKIO MISHIMA COMO EL RESULTADO DE LA OCCIDENTALIZACIÓN DE JAPÓN

*THE MASK SYSTEM OR ARTIFICIAL NORMALITY:
A READING OF CONFESSIONS OF A MASK BY YUKIO MISHIMA
AS THE RESULT OF THE WESTERNIZATION OF JAPAN*

Juan Ignacio Lagos Esjaita
Universidad de Buenos Aires
jlagoesjaita@gmail.com

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Confesiones de una máscara

Literatura japonesa

Occidentalización

Homoerotismo

Yukio Mishima

El homoerotismo como fenómeno amoroso ha pertenecido a los patrones sociales normativos japoneses históricos, no solo como una pulsión naturalizada de la vida sexual y del discurso erótico, sino también como un fenómeno social masculino validado por el Estado. En la era Meiji el Japón se vio obligado a occidentalizarse para acceder a tratos político-económicos con las naciones del oeste. La occidentalización alcanzó a los patrones culturales tales como la religión y la sexualidad tradicionales, y trajo con ello la prohibición de las relaciones homoeróticas y de la diferencia per se.

Confesiones de una máscara de Yukio Mishima narra las problemáticas del narrador/personaje Koo-chan, quien debe subvertir artificialmente sus impulsos sexuales e identidad naturales para alcanzar una normalidad que sea la avalada por la sociedad y el Estado. Esta subversión implicará la aplicación y adopción de un sistema antitético, de un imperativo categórico que rija el propio comportamiento y la propia percepción de lo que es y no bello, de lo que debe ser y no masculino. En consecuencia, la inclusión social, en un Japón que excluye la diferencia debido a la ideología preponderante cristiana, implicará la suplantación de la propia naturaleza y personalidad del personaje.



∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Yukio Mishima

Confessions of a mask

Japanese literature

Westernization,

Homoeroticism

Homoeroticism as a love phenomenon has belonged to historical Japanese normative social patterns, not only as a naturalized drive of sexual life and erotic discourse, but also as a state-validated male social phenomenon. In the Meiji era, Japan was forced to become Western in order to make political-economic deals with Western nations. Westernization caught up with cultural patterns such as traditional religion and sexuality, bringing with it the prohibition of homoerotic relationships and of difference per se.

Confessions of a Mask by Yukio Mishima narrates the problems of the narrator Koo-chan, who must artificially subvert his natural sexual impulses and identity to achieve a normality that is praised by society and the State. This subversion will imply the application and adoption of an antithetical system, of a categorical imperative that governs one's own behavior and one's own perception of what is and what is not beautiful, what should be and what is not masculine. Consequently, social inclusion, in a Japan that excludes difference due to the prevailing Christian ideology, will imply the supplanting of the character's own nature and personality.

Recibido: 07/07/2023

Aceptado: 17/04/2024

El cristianismo en Japón

La problemática que se nos presenta a la hora de leer *Confesiones de una máscara* de Yukio Mishima (a partir de ahora CDM) es principalmente de naturaleza sexual. Sin embargo, alrededor de esta, circunda una compleja red psicológica e identitaria elaborada artificialmente por el narrador/personaje. A lo largo de las siguientes páginas expondremos una hipótesis de lectura acerca del narrador mishimiano Koo-chan, cuyo papel, creemos, tiene como objetivo proferir una narración confesional que desvele la existencia de un discurso articulado sistemáticamente por el propio personaje, discurso que de alguna manera intentó infructuosamente la sistematización artificial de su vida. Tal empresa tendría como objeto el control propio de la personalidad, así como su total y racional manipulación. En una palabra, Koo-chan, a lo largo de su narración/confesión constituirá un discurso binario,¹ en el que adjudica tanto valores positivos

¹ El término “narración/confesión” será utilizado con la intención de remarcar la doble naturaleza existente en el texto. Esta doble naturaleza es tanto de 'narración' en sentido literario y asimismo como 'confesión' en sentido legal.

como negativos a dos esferas que se contraponen dentro del sistema. En ese sentido, la novela puede leerse como la desvelación de la sistematización a la que ha condenado su vida, y no meramente el control de la inclinación y atracción sexuales normativamente pecaminosas para una cultura cada vez más occidental y cristiana. En rigor, lo que el narrador intenta establecer es un mecanismo, una máquina discursiva consciente, racional y completamente autónoma. A partir de la creación de este sistema y/o máquina, el narrador podrá, en teoría, discernir lo que es o no apropiado, lo que es o no normal en términos estéticos-eróticos dentro de la cultura a la que pertenece, y en ese sentido expulsar de sí mismo, así como de su sistema, y de forma automática, todo aquello percibido como negativo y anormal, es decir, lo que para Occidente pueda resultar en “pecado”.

Ahora bien, aunque los japoneses tradicionalmente no tenían límites de género para el desarrollo de su erótica, ya que “elegían entre ambos sin ningún tipo de estigmatización” (Schalow 2003: 10), a raíz de la intromisión occidental en Japón, las atracciones estético-eróticas homoeróticas fueron consideradas una “vergüenza”,² de modo que la sistematización de la vida del narrador/personaje puede ser leída como un intento quijotesco (Mishima, 182) por pertenecer y/o respetar los patrones sociales establecidos por Japón en los años de su apertura cristiana/occidental (Karatani, 80). En palabras de Bataille, fue el cristianismo el que “definió a su manera los límites del mundo sagrado” (Bataille 1997: 127). En este sentido, lo considerado impureza y mancilla debía ser expulsado obligatoriamente “fuera de esos límites” (Bataille 1997: 127) que trazaba el sistema religioso, para que de esta manera todo lo negativo fuera exclusivamente “remitido al mundo profano” (Bataille 1997:127). Esto implica no solo la constitución de lo sagrado y lo normal, sino también de todo lo pecaminoso y anormal. El cristianismo, para Bataille (1997), sería efectivamente el creador de ambos mundos. La operación que Koo-chan lleva a cabo, entonces, no se quedaría solo con la confesión de la estructura de la propia interioridad, sino que a su vez podría estar denunciando o criticando la esfera dominante del poder que controla la vida mediante un régimen inamovible del placer (Foucault, 164-5) que excluye toda diferencia existente en la sociedad japonesa. Bajo estos nuevos patrones el hombre japonés ya no es libre, como sí lo era tradicionalmente, de tratar “abiertamente acerca de los sentimientos homoeróticos o de las relaciones homosexuales” (Schalow 2003: 13), sino que se veía en “la necesidad de enmascaramiento” (Schalow 2003: 13), y/o ocultamiento, no solo de la propia inclinación sexual, sino también de la propia personalidad. En efecto, para Schalow, este proceso “era resultado de la estigmatización” (Schalow 2003: 13) occidental que había ingresado como norma en Japón. En consecuencia, el cristianismo junto a su sistema de confesión haría posible “la verdad visible” (Karatani 1998: 78),³ así como también su surgimiento discursivo. Sin embargo, como veremos, la verdad discursiva que facilita el sistema de confesión cristiano no permite un discurso de la propia

² De acuerdo a Ruth Benedict (1989), a diferencia de los países de occidente, Japón es una cultura de “vergüenza”, no de pecado. En este sentido, una cultura, sostiene Benedict, “*where shame is a major sanction, people are chagrined about acts nich we expect people to feel guilty about. This chagrin can be very intense and it cannot be relieved, as guilty can be, by confession and atonement*” (Benedict, 1989: 222-23) [donde la vergüenza resulta la mayor sanción, la gente se avergüenza por los actos en cuales nosotros esperamos que sientan culpa. Esta vergüenza puede resultar muy intensa, y no puede ser aliviada]. Es a partir de este concepto que podemos leer las acciones llevadas a cabo por el narrador al efectuar la estructura de su sistematización. Por otro lado, si para la antropóloga, “*shame is a reaction to other people’s criticism*” (Benedict, 1989: 222) [la vergüenza es la reacción a la crítica de otras personas], la sistematización de la propia persona resultará inevitable. Todas las traducciones pertenecen al autor excepto los casos en que se señale lo contrario.

³ En el original: “truth visible”.

interioridad, sino más bien la del Estado, ya que la verdad que Koo-chan construye para sí, y que confiesa, resulta en una falsificación y artificialidad motivadas por las normas occidentales ingresadas en Japón, en tanto lo confesado no correspondería necesariamente a la propia naturaleza del sujeto que confiesa, Koo-chan, ya que es el propio Estado el que lo obliga a confesar las faltas con el objeto de purificarlo e insertarlo en la sociedad. En consecuencia, para Karatani, “el sistema de la confesión precedió a la acción de confesar” (Karatani 1998: 78),⁴ porque dentro del pensamiento cristiano aquel que confiesa es necesariamente culpable, y por lo tanto su culpabilidad resulta a priori respecto de la acción considerada pecaminosa. De esta manera, CDM puede ser leída como el discurso confesionario de una suerte de doble falsificación o artificialidad: 1) la de “la norma” introducida por un occidente cristiano que no corresponde a las reglas erótico-amorosas tradicionales japonesas; 2) la personal que Koo-chan construye, y que espera suplante la negada por el Estado y que forma parte de su propia naturaleza (Mishima, 82).

Para llevar a cabo la construcción de la estructura del yo consideramos que Koo-chan tuvo en cuenta al menos dos cosas: 1) la normalidad como concepto estructural del sistema al que llamaremos “Sistema Máscara”,⁵ y que nosotros denominamos como “lo bello”, y que yace conformado por “lo civilizado”; y 2) su respectiva contraposición, “lo salvaje”. De esta manera dicho sistema establecería un claro carácter binario que puede resumirse con la comparación existente entre “lo atractivo y lo feo”, “lo animal y lo humano” y/o la dicotomía clásica entre “pasión/razón”. Como puede observarse, la normalidad como totalidad positiva y artificial, en cuanto es elaborada conscientemente por el propio personaje y porque no pertenece a la propia naturaleza, necesita de su contra-elemento para poder ser, en la medida en que no puede haber polo positivo o bello sin uno negativo o feo. En este punto observamos que si Koo-chan lleva a cabo una operación de características binarias en la construcción del sistema de su persona, evidentemente uno de los elementos de ese par binario tendrá que ser superior al otro. A partir de allí, uno de los elementos del sistema será el dominante, y denotará todas las características consideradas positivas en el sistema. Por consiguiente, el otro elemento será de carácter estrictamente negativo, subalterno y pasivo y, en consecuencia, se le contrapondrá.

Ahora bien, la génesis de toda esta problemática, así como del propio Sistema Máscara o Sistema Personalidad, se encuentra, creemos, en la sociedad en la que el personaje vive, en tanto obedece a los patrones sociales establecidos por el poder, donde lo anómalo, entendido como lo Koo-chan, resulta de aquello que es “expulsado, negado y reducido al silencio” (Foucault 2003: 10). De modo que para la esfera dominante lo contrario a lo normativo “no debe existir y se hará desaparecer a la menor manifestación –de– actos o palabras” (Foucault 2003: 10). Ante este conflicto el narrador/personaje deberá invertirse forzosamente, es decir trasplantarse a sí mismo y encarnar una máscara que naturalice de alguna manera el sistema normativo del Estado, y en el proceso adoptar sobre sí mismo una acción normalizadora y represiva propia de los aparatos ideológicos del Estado. Para poder ser aceptado, entonces, Koo-chan debe adoptar una “postura de salida, una postura para la que bastaba mi decisión de convertirme en una *máquina de fabricar*

⁴ En el original: “*system of confession preceded the action of confessing*”.

⁵ El “Sistema Máscara” es una hipótesis propia basada en la teoría de que la cara es la simbolización tanto de la identidad interna como externa (Karatani, 56-7). Llamamos “Sistema Máscara” a toda la construcción sistemática llevada a cabo por Koo-chan, dividido en diversos elementos o subsistemas que conforman un todo completo, que es el Sistema Máscara (o la máscara) en sí, y cuya finalidad consiste en alcanzar el estado de normativa masculino impuesto por la esfera de poder cristiano u occidental que ha ingresado en Japón a partir de la era Meiji.

falsedades” (Mishima, 2018: 106).⁶

La Diferencia o el mal. Datos infantiles para la sistematización de la vida.

En principio, CDM se presenta como una serie de rememoraciones. Estas pueden ser consideradas raíces primarias de lo que luego será constituido como el Sistema Máscara futuro. Estas rememoraciones, que Yourcenar (1985) denomina “momentos-choque”, tienen como denominador común “la diferencia”.⁷ Esta, dentro de un sistema binario, pertenecerá siempre a una esfera menor y será contraria a la normativa social del Estado. Esto tiene que ver con el hecho de que el Estado anexó “la irregularidad sexual a la enfermedad mental” (Foucault 2003: 48), lo cual implica necesariamente que “se definió una norma de desarrollo de la sexualidad desde la infancia hasta la vejez y se caracterizó con cuidado todos los posibles desvíos” (Foucault 2003: 48). En este sentido, la diferencia que a la vez es desvío social y normativo, no solo implicará una diferencia necesariamente de género y/o sexual, sino una diferencia que, como veremos en Koo-chan, es también, a la vez, física.⁸ Por ende la normalidad como concepto en CDM no tendría que ver solo con lo bello, sino también con lo aceptado como “humanamente normal”. En otras palabras, el narrador/personaje, de acuerdo a los patrones impuestos por el cristianismo (u occidente), sería la contracara de la belleza y asimismo de la humanidad. En este sentido, en el capítulo uno de la novela el narrador afirma: “Durante mucho tiempo insistí en que había presenciado la escena de mi nacimiento. Cuando me ponía a contarla, los mayores [...] lanzaban una mirada de odio mortecino a *mi cara pálida e impropia de un niño*” (Mishima, 2018: 11).⁹ En rigor, el rostro de Koo-chan resultará impropio en al menos dos sentidos: 1) el recuerdo del nacimiento podría suponer una racionalidad superior (o adulta), que no correspondería a la niñez; esta impropiedad de alguna manera causaría las miradas “mortecinas” del otro; en una palabra, la mirada del otro sería el desprecio o la censura hacia un niño con inteligencia precoz, un niño que es visto como una anomalía o “monstruosidad”; 2) la palidez del rostro marcaría la falta de vitalidad, es decir una diferencia de carácter físico correspondiente por antítesis con una naturaleza enfermiza. En este temprano “recuerdo-choque” nos encontramos entonces con la diferencia concebida como enfermedad e impropiedad, es decir, aquello negativo que sería un mal a erradicar por los agentes del Estado (Foucault, 10), que expulsan las diferencias tanto física como espiritualmente: “Durante largo tiempo mi cabello mantuvo un tono muy claro, tanto que constantemente andaban untándomelo con aceite de oliva para que ennegreciera” (Mishima 2018: 15). Esta diferencia del personaje, simbólica en tanto que resulta antecedente de la diferencia futura, será contrastada más adelante con la figura de Omi, quien se convertirá en el prototipo,

⁶ El énfasis es del autor.

⁷ Según Derrida, “todo concepto está [...] esencialmente inscrito en una cadena o un sistema en el interior por el cual remite a otro, a los otros conceptos por un juego de diferencias” (Derrida 1989: 46). Este mismo sistema basado en una lógica de diferencias es el que Koo-chan utiliza, creemos, para la construcción, tanto de su sistema de personalidad y belleza, como de su confesión.

⁸ El texto narrador se atribuye también una diferencia física. En este sentido, habría una suerte de fatalidad en el personaje, anunciada desde el nacimiento, que más adelante será reconocida por Koo-chan.

⁹ La palidez es una marca física de una diferencia, esto es, de la falta de vitalidad. Lo “impropio” tiene que ver con aquello que corresponde a un patrón de la normalidad aceptado convencionalmente. Lo impropio será aquello que se mirará mortecinamente, concepto que gira en torno a toda la obra. El énfasis es nuestro.

digamos “koo-chiano”,¹⁰ de normalidad y belleza. En palabras del narrador/personaje “el conjunto de sus facciones era el vestido de un alma salvaje. ¿Quién podría esperar que una persona así tuviera *un interior*? Lo único que cabía encontrar en él era esa *maqueta* desconocida de perfección que los demás habíamos perdido en un pasado remoto” (Mishima 2018: 66). Esta perfección de la que habla Koo-chan en Omi tendría que ver con la ausencia de razón, es decir una suerte de estado de gracia que se ha perdido, pero que en el amado parece mantenerse.¹¹ Esta idea de pasado remoto nos conduce a la tradición religiosa occidental de “la caída” del hombre (o el humano) desde un paraíso edénico hacia el mundo de la muerte, símbolo, para Koo-chan, del fin de la propia gracia. La pérdida de la gracia (o el estado natural de ignorancia) consistiría en la obligación “a ejercer una vigilancia constante sobre los propios pensamientos. Uno debe velar en todo momento por la propia interioridad. Es necesario escrudniar las pasiones que surgen en el interior. Es, en efecto, la vigilancia obligada la que produce la interioridad. En el proceso se descubren tanto el cuerpo como la sexualidad” (Karatani 1998: 79).¹² De igual manera, será la contemplación del otro, que se observa como a una suerte de paisaje natural, lo que provocaría el descubrimiento de la propia diferencia del personaje, aquello que lo vuelve recesivo, negativo o corrupto y sin gracia. En una palabra, sería aquello que le permite vislumbrar la propia monstruosidad y fealdad del sí mismo. Esta belleza natural que se despliega en el otro sería la causa de que a Koo-chan le sea “difícil apartar los ojos de él” (Mishima 2018: 53). En este otro, cuya belleza es normativa porque es masculina en términos convencionales y cristiano-occidentales, reside la totalidad de “rasgos de una juventud privilegiada que lo hacía destacar entre los demás” (Mishima 2018: 54) y recibir, en ese sentido, la aprobación social. El exceso de vitalidad o la vitalidad desbordada del amado emocionaba “a los chicos. Los abrumaba la sensación de exceso que está implícita en la vida, la sensación de violencia gratuita [...]. Sin que Omi se hubiera dado cuenta, en sus carnes había penetrado la vida invadiéndolo, derramándose en él, intentando superarlo” (Mishima 2018: 80). En síntesis, Omi sería la representación de todo el polo opuesto y positivo de la estructura binaria de la que hablamos en la primera sección de este trabajo. Sería lo antitético al narrador/personaje, lo anti-Koo-chan y, de alguna manera, encarnaría la superioridad natural que él nunca podrá ser. Al

¹⁰ Al hablar de ‘koo-chiano’ nos referimos a lo relativo al Sistema Máscara que, de acuerdo a nuestra hipótesis, Koo-chan construye.

¹¹ Para Kleist, la verdadera gracia descansaría en la ausencia de razón, en la ingenuidad que simbolizaría una especie de paraíso perdido natural. Para él los “desaciertos, añadió finalizando, son inevitables desde que hemos comido del árbol de la ciencia. [...] Replicó que, en cuanto a gracia, al hombre le era imposible igualarse siquiera al títere [...]. Dije que conocía muy bien el desorden que la conciencia provoca en la gracia natural del hombre. Y relaté cómo un joven conocido mío, ante mis propios ojos, por decir así, y a causa de una sola observación, perdió su inocencia, sin volver a encontrar el paraíso que ella constituye” (Kleist 1940: 115). Creemos encontrar un paralelismo entre el pensamiento negativo de Kleist ante la razón y el propuesto por Koo-chan. Mishima podría haber utilizado como fuente al autor alemán, si tenemos en cuenta que él mismo menciona en su correspondencia a Kawabata a los autores románticos alemanes que había leído, tales como Hölderlin y Nietzsche (carta del 3 de marzo de 1946) y Goethe (carta de 17 de julio de 1947). Posterior a la publicación de CDM, menciona a Heine, de quién leyó *La escuela romántica* (carta del 10 de septiembre de 1951). Si bien es claro que Mishima toma mucho de Thomas Mann, como los conceptos de normalidad/anormalidad, no sería descabellado pensar en un Mishima lector de Kleist.

¹² En el original: “*to exercise constant surveillance over one’s inner thoughts. One must keep watch over one’s interiority at all times. One must scrutinize the passions that surge up within. It is must surveillance, in fact, that produces interiority. In the process the body and sexuality are discovered*”. Para Karatani, el ejercicio sobre la interioridad así como el análisis de la propia conciencia son invenciones completamente cristianas. En consecuencia, este dispositivo que el cristianismo instaura en la mente de los fieles daría como nacimiento al pecado (Karatani, 79).

contemplar su gracia, el narrador/personaje descubre a su vez tanto su diferencia como su inferioridad (Mishima, 81).

Ahora bien, podríamos pensar que si el amado, en cuanto figura que desborda vida, se opone a Koo-chan y se constituye en su antítesis, evidentemente la propia naturaleza del narrador será enfermiza, y sus rasgos tendrán connotaciones de cadáver, de algo que en vez de estar vivo (como Omi) está muerto: “Mi cuerpo desnudo manifestaba el pesar en forma de *una sensación de frío* visible en mi piel de gallina.¹³ Permanecía con la mirada vacía frotándome *las feas marcas de vacuna* que tenía en la parte superior de *mi escuálido brazo*” (Mishima 2018: 75-6).¹⁴ Más adelante Koo-chan sostendrá que él mismo no era más que “un *patito feo* que pensaba que se convertiría en *cisne*” (Mishima 2018: 83-4).¹⁵ En este pasaje, la metamorfosis del cisne tendría como connotación metafórica el pasaje de anormalidad a normalidad, lo que en términos cristiano-occidentales implicaría convertirse en hombre, es decir, en Omi. Esta conciencia de sí será lo que luego motivará el proyecto normalizador del personaje. Proyecto que intentará erradicar la diferencia que “se desviaba de lo comúnmente aceptado” (Mishima 2018: 82) por la sociedad japonesa occidentalizada y cristianizada a la que él, como sujeto social, pertenece.

El prototipo belleza: Omi o la normalidad

En el presente apartado analizaremos las nociones de belleza que utiliza Koo-chan para la concreción de su Sistema Máscara futuro, sistema en el que el amado Omi representa lo percibido por el personaje como lo masculino y, en ese sentido, normal. En rigor, la naturaleza de este personaje sería la poseedora de todas las cualidades que provoca la aprobación de terceros. La causa de este fenómeno hallaría su génesis en los patrones sociales y los roles de género, es decir aquello que determina lo que es lo normal y lo que no lo es en un determinado género sexual. Según Karatani Kojin (1998), estos patrones fueron introducidos por Japón en su etapa de apertura occidental. En este sentido, toda característica correspondiente a Koo-chan que constituya su fealdad normativa o autopercebida, o lo anti-Omi, representará dentro del sistema koochiano lo anormal y lo anómalo y, por consiguiente, la figura negativa de la belleza propiamente masculina, así como también al prototipo de la imperfección y del anti-hombre. Siguiendo esta línea, la concepción de monstruosidad como diferencia no solo anuncia indirectamente a su contrario como al prototipo de lo que es bello y gracioso (Kleist, 115), sino también al de la masculinidad misma y del objeto estético-erótico en sí. En este sentido, concordamos con Karatani en que, junto a la interioridad y a la contemplación del otro, la propia sexualidad es descubierta (Karatani, 79). En una palabra, es a partir del otro, alterno a la propia diferencia, que la vida del propio personaje es constituida y sistematizada, ya que Koo-chan obtiene “de él una definición de la perfección de la vida personificada” (Mishima 2018: 67). Sin embargo, más adelante, para el narrador la figura del amado representará, además de la gracia y la perfección del “des-razonamiento”, una especie de

¹³ El cuerpo frío es una de las características de los enfermos o, más bien, de los cadáveres. El énfasis es nuestro.

¹⁴ Lo que se destaca en Koo-chan es su fealdad normativa. La marca de su diferencia, y a la vez su singularidad, la lleva entonces grabada (o inscripta) en su propio cuerpo. En este sentido, la diferencia resulta tanto interna como externa. El énfasis en la cita es del autor.

¹⁵ La noción de ‘patito feo’ tiene que ver con la esperanza de volverse en el futuro un cisne, es decir, pasar del estado de anormalidad al de normalidad. El énfasis es nuestro.

simbiosis entre lo animal y lo humano, por lo que terminará por manifestarse una suerte de paradoja humanidad/animalidad: “Sus manos se movían furiosamente pero con una precisión admirable, como las patas de un animal joven, de un lobo” (Mishima 2018: 70). Lo bello para el narrador/personaje sería entonces aquello que se confunde con lo animal, ya que lo que este destaca de Omi, y lo obsesiona, es su desmedida violencia: “Su erguida postura hacía pensar en un asesino acorralado” (Mishima 2018: 69). El hombre-animal como figura masculina positiva y normativa sería aquel capaz de poseer o encarnar el derroche de vida, lo que William Blake (1999) denominaba “energía” (Blake, 12).¹⁶ De modo que lo positivo para Koo-chan recaería en aquello que es activo, enérgico. En consecuencia, si lo humano se articula “de un cuerpo y alma, de un viviente y de un *lógos*, de un elemento natural (animal), y de un elemento sobrenatural, social o divino” (Agamben 2006: 35), lo bello, lo masculino, lo Omi, será todo aquello no solo carente de razón, sino también de alma (Mishima, 66). De allí que el prototipo de belleza propuesto en la obra implique una suerte de inversión, no solo de las concepciones tradicionales de lo bello cristiano-occidental, sino de lo humano *per se*, ya que “el hombre, en el mundo de la moral se atribuyó a sí mismo un valor que los animales no tenían; con ello se elevó muy por encima de ellos” (Bataille 1997: 141-142). Asimismo, el sistema belleza koo-chiano resulta en una inversión de la belleza y moral cristiana y/u occidental, y en ese sentido podría tratarse de un sistema anti-occidental antierótico, ya que en la cultura occidental “la belleza de un hombre o una mujer [...] se juzga en la medida de que sus formas se alejan de la animalidad” (Bataille 1997: 149). Lo feo bajo concepciones estrictamente normativas, es decir cristianas y occidentales, es lo inverso a lo humano, aquello que produce aversión porque “recuerda, en un ser humano, la forma animal” (Bataille, 1997: 149). En consecuencia, consideramos que Koo-chan lleva a cabo una operación sistemática opuesta al Estado, ya que para definir lo bello invierte o suplanta lo bello cristiano y/u occidental, por nociones antitéticas que le son propias. Por ende, estamos frente a un sistema y un objeto anti-bellos o anti-eróticos (en términos normativos estrictamente occidentales) con concepciones y reglas propias, autónomas, ideadas por el propio personaje.¹⁷

Sin embargo, el objeto de deseo del narrador/personaje no solo se trata en el hombre de lo animal en calidad de figura física, sino también en cuanto que calla y permanece en silencio o no se lo comprende. Asimismo, lo que Koo-chan construye, a medida que observa a Omi, es el prototipo sistemático de des-racionalización de lo humano:

formé una estructura sistemática de mis preferencias y gustos. Así, y por él, sé que no me resulta atractiva para nada la idea de amar a alguien intelectual [...]. Por él empecé a amar la fuerza, [...] la ignorancia, los movimientos toscos en las manos, el habla bruta, [...] que posee la carne inmune al intelecto (Mishima 2018: 67-8).

¹⁶ En el original: “energy”.

¹⁷ Para Freud, los invertidos son aquellos que presentan “diferencias” en aquello que les genera pulsión sexual (Freud 1993: 350). En este sentido, “el objeto sexual del invertido es el contrario al normal” (358), es decir al normativo que corresponde a los patrones sociales establecidos. Por lo cual, consideramos que la inversión interna que Koo-chan menciona en su confesión, la que refiere a su atracción por lo animal, tiene que ver con la inversión de estos patrones sociales que Freud menciona. Además, “la inversión no supone necesariamente el coito *per anum*. La masturbación aparece muchas veces como fin exclusivo” (Freud 1993: 361). Cualidad que podemos observar en la siguiente cita de CDM: “lo que me tentaba no era la consumación del deseo, sino la *tentación* pura y simple como tal” (Mishima 2018: 74). Esta “inversión” será la que luego el personaje intentará revocar para no resultar excluido de un sistema que expulsa las diferencias.

En definitiva, es Omi, o la masculinidad ideal koo-chiana que este representa, quien despierta en el narrador/personaje el deseo utópico de un mundo sin habla comprensible, invadido por una “barbarie original”:

No me quedaba, por lo tanto, más remedio que contemplarlo con atención, pero desde lejos, a los poseedores de esa carne absolutamente inmune a la inteligencia: [...] y [...] no intercambiar palabra alguna con ellos. Probablemente el único lugar en el que podría vivir a mis anchas fuera algún país salvaje [...] cuyo idioma me fuera desconocido (Mishima 2018: 68).

En rigor, el habla es negativa para Koo-chan porque implica intelecto, humanidad. De acuerdo a Agamben, “el aniquilamiento definitivo del hombre en sentido propio tiene que implicar necesariamente también la desaparición del lenguaje humano” (Agamben 2006: 24), puesto que “lo que discrimina al hombre del animal es el lenguaje [...]. Si se quita este elemento, la diferencia entre el hombre y el animal se borra” (Agamben 2006: 73). Sin embargo, en la novela el narrador/personaje sostiene que este sistema de masculinidad prototípica no solo corresponde al modelo de un gusto estético-erótico, sino también de lo “apropiadamente” masculino, en oposición a la “impropiedad” que a él le es característica. De allí la antítesis binaria mencionada: “A través de mis observaciones construí la imagen de un modelo tan perfecto que no puedo hallar ni un solo defecto tal como entonces quedó impreso en mi memoria” (Mishima 2018: 67). A esta figura de masculinidad idealizada Koo-chan la adorará como a un ídolo: “este ídolo mío” (Mishima 2018: 67), al que intentará imitar en el futuro: “Quería desempeñar un doble papel, el de Omi y el mío” (Mishima 2018: 88). En una palabra, “ser Omi” implicaría de alguna manera ser normal, ser aquello que el Japón cristianizado demandaría como normativamente masculino y como deber ser.

Por último, si Omi es lo masculino, aquello que lleva a Koo-chan a proferir “Jamás podré ser como Omi” (Mishima 2018: 84), evidentemente el personaje está reconociéndose como una naturaleza de cualidades femeninas. No solo la razón resulta en este sistema de belleza algo femenino, sino también su cuerpo y su salud, puesto que él padece una enfermedad que, de acuerdo al personaje del médico de la novela, es femenina: “clorosis, pero esto no es frecuente y suele darse solamente en mujeres” (Mishima 2018: 91).

La máscara como forma de vida: la negación de la propia naturaleza y personalidad

En el presente apartado intentaremos relacionar al prototipo estudiado en el punto anterior como la simbolización de una forma de vida y un deber ser, un imperativo categórico. Si en efecto lo que el narrador/personaje confiesa en su discurso resulta en una máscara, una artificialidad, esta podría entenderse como la manifestación simbólica del prototipo/vida que hemos mencionado, y que Koo-chan mismo se impone como imperativo para ser, a razón de la Norma, socialmente aceptado. En este sentido, si el aniquilamiento de todo lo humano supone la muerte de la razón/lenguaje, el surgir de la virilidad y normalidad supondrá el aniquilamiento de toda racionalidad/lenguaje, de modo tal que quede del sujeto original o natural solo su silencio, una cáscara vacía que pueda ser invadida o rellena con todo aquello que el deber ser social del Estado exige. En una palabra, solo una diferencia vaciada, silenciada, podría dar a luz a una normalidad

Omi o, lo que es lo mismo, un Koo-chan/Omi. Tal es la labor e intención de toda esta sistematización de la personalidad que el personaje construye a lo largo de la totalidad de su vida. Sin embargo, el aniquilamiento de la razón/lenguaje implica, de alguna manera, la destrucción de la propia singularidad del personaje, aquella característica que lo singulariza de los demás y que lo constituye en una diferencia, en una individualidad única e inigualable. Aniquilar la razón/lenguaje implicará, entonces, la destrucción de la propia personalidad. Sin embargo, la máscara como artefacto bélico japonés (Vallejo Náguera, 69-70) no es otra cosa que la confirmación de la imposibilidad del aniquilamiento o suplantación de la diferencia. En una palabra, la máscara oculta la propia monstruosidad (y/o motivo de vergüenza), es decir no la suplanta, sino que esconde aquello que es imposible de modificar y que, en cuanto vergüenza, debe ser ocultado. Si pensamos en la tradición de la máscara histórico-mítica del príncipe Lang Ling, “de rostro tan afable, que para llevar sus tropas de combate tenía que cubrirse la cara con una máscara de expresión fiera” (Vallejo Náguera 1985: 70), podemos pensar que llevar una máscara supondrá que: 1) la lucha bélica exige fuerza, y asimismo su apariencia, por lo cual el guerrero debe ser poseedor de una masculinidad de características fieras, de tal manera que la apariencia del rostro coincida con el significado interno del ser; y 2) la propia naturaleza, o al menos su apariencia, resulta femenina (o poco viril), por lo que debe ser ocultada o metamorfoseada artificialmente en el momento de la pugna. A partir de estas nociones, podemos entender a la máscara como un objeto móvil que se coloca y quita en concordancia al contexto en que su usuario se encuentre. En consecuencia, el episodio mítico de Lang Ling pondría en relevancia la importancia de la apariencia en la cultura y, de alguna manera, sería la génesis del posible surgimiento de la máscara como herramienta para el ocultamiento. Sin embargo, lo que Koo-chan en verdad intentaría llevar a cabo sería la naturalización de la máscara, en un proceso de total conversión o inversión de su persona. El instrumento que el protagonista/confesor se coloca en el rostro, símbolo de la identidad (Karatani, 56), tiene que ser necesariamente permanente, puesto que, en palabras de Karatani, es “a través de la ornamentación que al rostro se lo dota de su dignidad social, humana y espiritual” (Karatani 1998: 56).¹⁸ En otros términos, solo mediante un uso naturalizado de la máscara Koo-chan podrá volverse el ser social que el Estado le exige. Sin embargo, como hemos mencionado anteriormente, el precio de tal empresa consiste en la pérdida total de la propia naturaleza y personalidad originales:

En esta casa se me exigía comportarme como un chico. Así fue como, contra mi voluntad, empecé a hacer teatro [...]: lo que los demás consideraban una pose por mi parte, en realidad era la expresión de mi ansia de volver a mi naturaleza; y a la inversa: lo que la gente consideraba mi naturaleza, era una actuación por mi parte (Mishima 2018: 35).

En ese sentido, la máscara resulta en la consecuencia lógica de la diferencia, y es motivada por un imperativo categórico del Estado japonés occidentalizado, un deber ser que demanda una sociedad y/o un otro que ante la diferencia manifestará su censura.¹⁹ En concordancia con esto, en el capítulo uno de la novela nos encontramos con una escena de travestismo infantil:

Un día [...] entré en la habitación de mi madre a hurtadillas y con el corazón en un puño, me puse a

¹⁸ En el original: “It’s through ornamentation that the face is endowed with its social, its human dignity, and its spiritual meaning”.

¹⁹ No obstante, la máscara en cuanto artificio resultará paradójica, ya que el otro percibe a esta como verdadera y a la verdad que esta esconde como una falsedad, como puede observarse en la cita antecedente.

abrir los cajones de su cómoda.

Saqué el quimono más vistoso y llamativo que encontré [...] me metí un espejo de bolsillo con mango en la faja y me maquillé suavemente con polvos blancos” (Mishima 2018: 26).

Acto seguido, Koo-chan recordará el inicio de la censura de la propia inclinación y de la propia identidad. Este recuerdo/choque es el descubrimiento koo-chiano de la propia diferencia. Este episodio resulta en la justificación del porqué de la sistematización del yo del narrador/personaje, puesto que lo que la propia naturaleza despierta en el otro no es otra cosa que la vergüenza que se castiga con la exclusión y el rechazo: “De repente [...] reparé en el semblante de mi madre [...]. En un segundo nuestras miradas se cruzaron, pero ella bajó rápidamente las pupilas. Comprendí lo que pasaba. Las lágrimas empañaron mis ojos” (Mishima 2018: 27). En términos de Ruth Benedict (1989), es debido a las obligaciones sociales, denominadas *giri*, que el ciudadano japonés debe seguir determinados patrones de comportamiento. Estas obligaciones sociales son motivadas por, “la presión de la opinión pública que obliga a una persona a obedecer al *giri* en contra de sus deseos” (Benedict 1989: 140).²⁰ Más adelante la antropóloga menciona que la obediencia al *giri* se efectúa por “renuencia y por cumplimiento de la mera decencia” (Benedict 1989: 140).²¹ En este sentido, la acción de vestirse de forma no masculina es percibida socialmente como inversión, por lo que la acción o la palabra inversa (Foucault, 10) deberá ser corregida: “La criada me agarró de la mano y me llevó a otra habitación, en un abrir y cerrar de ojos, y como si desplumara a un gallo, me despojó de *mi absurdo disfraz*” (Mishima 2018: 27).²² En rigor, el despojamiento de las ropas femeninas puede leerse como microcosmos del imperativo categórico social dominante, es la prohibición simbólica de la diferencia y de la singularidad de Koo-chan y de cualquier otro. Asimismo, el episodio resulta un símbolo del adoctrinamiento de las normas sociales por parte del Estado, así como de la despersonalización del personaje u occidentalización. Sin embargo, la mancha que la vergüenza de la diferencia ocasiona en términos sociales, no puede ser borrada (Benedict, 223). Es esto lo que lo conduce a la revelación de que la vergüenza que su propia naturaleza le genera, “iba a amenazarme y a atormentarme toda la vida” (Mishima 2018: 17).²³ Esta reflexión koo-chiana nos trae otra problemática, a saber: si la solución a la vergüenza no se halla en el despojamiento ni en el ocultamiento o censura de la propia personalidad y naturaleza, es posible que únicamente Koo-chan halle la solución (o cura) a su dilema solo en la muerte, ya que de la propia naturaleza “no es posible liberarse sino a un precio considerable” (Foucault 2002: 11). En efecto, para Benedict, “el suicidio, hecho correctamente, de acuerdo a sus principios, limpiará su nombre y restaurará su memoria” (Benedict, 1989: 166).²⁴ Sin embargo, la fragilidad del personaje no le permitirá tal honrada muerte: “Deseo entonces poder morir entre desconocidos, sin que nadie me molestara. Pero era un deseo diferente del de Áyax ese héroe de la

²⁰ En el original: “*the pressure of public opinion which compels a person to do giri against his wishes*”.

²¹ En el original: “*unwillingness and of compliance for «mere decency's sake*”.

²² La idea de “absurdo” supone acaso la concepción de que lo que se hace es anómalo, impropio, o no esperable; y sería un disfraz en tanto se lo concibe como una diferencia no perteneciente a lo masculino, y por lo tanto a despojar.

²³ En efecto, el mismo Koo-chan menciona en una parte de su narración/confesión esta fatalidad que mencionamos: “Desde mi infancia, las ideas que yo tenía sobre la existencia humana nunca se desviaron de la teoría agustiniana de la *predestinación* [...]. Yo, fiel a mis principios deterministas, me mantenía firme. Había recibido, por así decir, el menú completo con todas las preocupaciones de la vida aun antes de saber leer” (Mishima 2018:23). Esto tiene que ver con una idea que desarrollaremos más adelante, la idea de que la naturaleza humana es inmodificable. El énfasis es nuestro.

²⁴ En el original: “*suicide, properly done, will, according to their tenets, clear his name and reinstate his memory*”.

antigua Grecia que anhelaba morir bajo un sol resplandeciente. Lo que yo buscaba era un suicidio natural y espontáneo” (Mishima 2018: 133),²⁵ una muerte no auto-infligida, anhelada, pero no violenta. Más adelante, el narrador menciona: “¿Es que en el fondo de mi corazón deseaba seguir vivo? ¿Y no era una prueba de esto el automatismo absolutamente involuntario con que, cada vez que sonaba la sirena, echaba a correr entre jadeos hacia el refugio antiaéreo en busca de protección?” (Mishima 2018: 134). En definitiva, al descartarse la posibilidad de muerte voluntaria como forma de huida, la solución al conflicto del personaje radicaré únicamente en la búsqueda de la normalización. Esto es lo que en definitiva conducirá a Koo-chan a la racionalización de la propia experiencia, así como de la toma de conciencia de que toda su vida deberá ser ficcionalizada, al punto de lograr racionalmente la eliminación o suplantación del propio ser, es decir, alcanzar una artificial e individual “producción de la verdad” (Foucault 2002: 87). En efecto, el narrador ha llegado a comprender el mandato social así como el imperativo categórico que se le ha impuesto, que reza: “Renuncia a ti mismo, so pena de ser suprimido; no aparezcas sino quieres desaparecer. Tu existencia no será mantenida sino al precio de tu anulación” (Foucault 2002: 102). Esta percepción negativa que el personaje tiene contra sí mismo tiene aquí su origen:

¿Por qué es malo seguir siendo como soy? Me veía harto de mí mismo y, [...] lo que me hartaba y me cansaba constituía claramente una parte de mi vida. Era como si creyese que todo lo que me saciaba era un sueño del cual iba a despertar para entrar a la vida real. Mi vida me apremiaba a partir, a empezar ¿He dicho mi vida? Aun en el caso de que no fuera mi vida, había llegado el momento de empezar, de comenzar a arrastrar unos pies que ya me pesaban mucho (Mishima 2018: 99).²⁶

Este momento resultará bisagra en la experiencia de vida del narrador/personaje, ya que se trata del momento preciso en el que este obtiene una revelación o epifanía, a partir de la cual decide de una vez por todas abandonar su personalidad e inclinación sexual originales. La despersonalización que comenzó con el despojamiento de su ropaje femenino en la niñez llegaría aquí a su cúspide. La concreción de este proyecto racional radica, creemos, en la adopción del sistema belleza (o prototipo) analizado anteriormente. La idea de “adoptar” tiene que ver con, por definición española, “recibir, haciéndolo propio, un parecer, un método, una doctrina, etc., que han sido creados por otros y [...] adquirir, recibir –con esto– una configuración determinada” (RAE, 2014). Por lo tanto, el narrador/personaje no solo tomará comportamientos, pensamientos, etc., que le son ajenos, sino que además se “auto configurará”, adoptando de manera artificial la alteridad correspondiente y siempre antitética que es el otro. En consecuencia, el otro terminaría por volverse en su instrumento o herramienta en pos de su proyecto de normalización. En el capítulo tres de la obra, Koo-chan menciona que recurría “a ciertas tácticas provisionales a fin de avanzar en el colegio igual que mis compañeros” (Mishima 2018: 101), con el objetivo de lograr la

²⁵ El narrador/personaje no se compara con el notable héroe Áyax. Más bien, la operación que este lleva a cabo es de antítesis, de contraste. En Koo-chan no habría heroísmo, sino una idea más bien de huida de una no vida, que de un restablecimiento del honor: “No me sentía ni vivo ni muerto. Parecía haber olvidado que me habían robado la esperanza de poder morir suicidándome *de forma natural* en la guerra.” (Mishima 2018: 208). El énfasis es nuestro.

²⁶ Según Foucault, el poder “era ante todo derecho de captación: de las cosas, del tiempo, los cuerpos y finalmente la vida; culminaba en el privilegio de apoderarse de ésta para suprimirla” (Foucault 2003:164). Si seguimos esta línea, la vida de Koo-chan no le pertenecería a él mismo, sino a aquellos que enuncian y crean las normas del vivir y del deber ser. Las dudas del personaje tendrían que ver con la comprensión de esta fatalidad, la realidad de saber que deberá ficcionalizar su vida para siempre.

constitución de una “carne inmune al intelecto” (Mishima 2018: 68), una “masculinidad Omi”: “*La normalidad*, cual una revelación divina, debía inflamarse entonces en mi corazón. Como si me hubiera librado de algún espíritu maligno, tenía que renacer en alguien diferente, en un hombre de verdad” (Mishima 2018: 182), menciona el narrador/personaje hacia el final de su narración/confesión.

Los instrumentos de normalización

En el primer apartado mencionamos que el narrador/personaje, al establecer su narración/confesión, no solo confesaba su orientación sexual como a una mancha, sino que también afirmaba, en un doble movimiento discursivo, la creación de un sistema de belleza y de interioridad tanto individuales como propios. En el presente punto, intentaremos esclarecer la problemática que tales discursos implican. Por lo pronto, consideramos que Koo-chan a la hora de la constitución de su sistema se basa en estrategias tales como “la instrumentación del otro”. En efecto, el joven utilizará diversas figuras pertenecientes a su biografía, tales como Omi, Kusano, Nukada, así como también de la joven Sonoko. Estos personajes (o personas literarias) serán puentes o llaves para acceder desde el mundo “femenino” u “homoerótico” de la diferencia al que él pertenece, hacia el que se considera propiamente “masculino”. En una palabra, la operación consiste en pasar de lo percibido por la sociedad como anormal a lo estrictamente normal. Tal movimiento o acción implicaría de alguna manera la idea de un fingimiento consciente y constante. Fingimiento que solo puede llevarse a cabo debido estrictamente al otro a partir del cual le “llegaban los ecos apenas imperceptibles del mundo de las mujeres” (Mishima 2018: 117). El otro resulta para el narrador confesor, entonces, “algo así como [...] un médium mediante el cual yo entraba en comunicación con el reino de los muertos. Mi primer médium que me puso en contacto con el mundo femenino había sido Omi” (Mishima 2018: 117). En consecuencia, este tipo de personaje al que denominamos “el otro”, instrumentalmente tiene el deber inconsciente de ser puente o llave hacia el mundo opuesto, acaso inaccesible sin esta estrategia (Mishima 2018, 84).²⁷ Reconocer el mundo de las mujeres implica, por añadidura, reconocer el mundo de los hombres y, en ese sentido, el imperativo categórico que este debe seguir para ser tal. En pocas palabras, ingresar al mundo de las mujeres es equivalente a ingresar al mundo Omi y, de alguna manera, apropiarse de él.

Ahora bien, el próximo paso de la instrumentación del otro será la adopción de un prototipo femenino a desear. El joven intentará desear aquello que de ninguna manera le resultaría posible con su propia naturaleza original y diferente. En este punto, para la concreción de tal proyecto normalizador, será crucial el papel del camarada Kusano, ya que será por obra de este personaje que le será posible a Koo-chan conocer a la que luego representará a la joven ideal artificial: Sonoko. En este sentido, amar a quien no se desea porque no corresponde al propio sistema de lo bello (al amor por la vitalidad masculina desbordada) supondría el éxito de la empresa normalizadora. En consecuencia, la experiencia de vida y el eros como pulsión sexual, de acuerdo a

²⁷ El narrador/personaje afirma que, como actor, “había jurado obediencia incondicional al director de escena” (Mishima 2018: 119), que no es más que el otro, o el prototipo que este representa, a quien se lo observa y emula. La entrega incondicional a este supone, insistimos, en el abandono total de la persona y naturaleza propias.

esta hipótesis Koo-chiana, podrían ser racionalizados y, en este sentido, proclives a la total manipulación racional. En el capítulo tres de la obra, el narrador nos presenta tal hipótesis:

tuve que entregarme a vestir mi yo de un complejo disfraz. La sensación de culpabilidad inconsciente que tenía de estar falseando mi naturaleza me empujó de forma persistente a interpretar un papel conscientemente fingido [...]. ¿Puede una persona llegar a falsear de forma tan absoluta su naturaleza aunque no sea más que un instante? (Mishima 2018: 113).

En resumen, la autoexclusión a la que lo somete el occidentalismo hace posible el presente experimento del narrador/personaje, puesto que, en términos de Keene (2002), “su mayor deseo es hacer de la máscara su verdadero rostro, ya que la máscara es su única armadura contra un mundo sin compasión” (Keene 2002: 205).²⁸ De modo que si la síntesis de la tesis koo-chiana es negativa, no habría “otra manera de explicar el misterioso proceso mental de desear lo que en realidad no se desea” (Mishima 2018: 113). Sin embargo, el deber amar a una mujer de las características de Sonoko tendría como objetivo, paradójicamente, la introducción a un sistema de sociedad que lo excluye, aquella “sociedad, a la cual yo tenía que incorporarme en el futuro” (Mishima 2018: 24). En este sentido, este personaje femenino a instrumentalizar, en rigor, tiene que ser el prototipo de santa y casta, una suerte de *donna gentile* dantesca, que guíe al paraíso al hombre. En una palabra, Sonoko es capaz, para Koo-chan, de conducirlo hacia la normalidad anhelada, de convertirlo, de librarlo de pecado, permitiéndole, de esta manera, el ingreso hacia lo concebido como normal/divino, ya que es su calidad mariana de ser incorrupto lo que podrá salvarlo de su naturaleza homoerótica: “Lo que vi corriendo hacía donde yo estaba no era una mujer; tampoco era la personificación de la carne imaginada por mí a la fuerza desde mi pubertad. Quien corría hacía mí era, más bien, la llegada de la mañana” (Mishima 2018: 138). Más adelante, menciona: “Su rostro redondeado e infantil parecía el reflejo de la pureza del alma” (Mishima 2018: 140). En definitiva, Koo-chan deseará artificialmente a Sonoko porque en ella percibe al instrumento normalizador ideal y perfecto capaz de efectuar la purificación obligada. En palabras del narrador/personaje, “a fuerza de sus latidos me sentí purificado” (Mishima 2018: 137). Asimismo, Sonoko podría resultar en una suerte de armadura protectora en contra de la propia diferencia: “Ella era ahora mi única armadura, sí, mi única malla de acero con la que mi conciencia podía protegerse” (Mishima, 2018: 151), y no solo de los propios pensamientos diferentes que le generan vergüenza, sino también de los impulsos eróticos, así como de la propia personalidad: “Me aterrorizaba algo que existía en mi interior [...]. Sentí que con razón o sin ella tenía que amarla. Esto era ahora una obligación moral que empezó a pesar en mi corazón más profundamente aún que aquel otro sentimiento de pecado” (Mishima, 2018: 151).²⁹

Ahora bien, no será la sociedad o el otro quienes juzguen las acciones o los impulsos eróticos del propio personaje (como sí ocurrió en su niñez), sino que dentro del Sistema Máscara que Koo-chan mismo ha construido será él su propio juez. Su juicio resultará en la base o el cinturón protector de todo su sistema: “yo suponía que podía amar a una mujer sin sentir el más

²⁸ En el original: “*greatest desire is to make the mask his real face [...] the mask is his only armor against an unsympathetic world*”.

²⁹ Cabe destacar que, en este punto, Koo-chan ha logrado invertir totalmente lo que implicaba la base vital de su anterior yo, aquello en torno a lo que giraba toda su vida. De adorar y formar su vida a partir de Omi, pasa a adorar de manera artificial a Sonoko como motor de su existencia. Es Sonoko quien “personificaba mi amor a la normalidad, mi amor por todo lo espiritual, mi amor por todo lo eterno” (Mishima 2018: 227). En este sentido, podríamos hablar de una hipnosis artificial absoluta.

leve deseo ¿No era la suposición más absurda de la historia de la humanidad?” (Mishima 2018: 128). Por otro lado, las dudas con respecto a su proyecto normalizador tendrían que ver con el hecho de que la empresa implicaría la idea de una suerte de des-sistematización (o re-semantización) del concepto de amor establecido por los patrones normativos sociales, ya que él mismo menciona en el capítulo tres que sin darse cuenta “de este disparate, pretendía convertirme [...] en un Copérnico de la teoría del amor” (Mishima 2018: 128). Asentado el proyecto en una artificialidad o fantasmagoría, la normalización estaría condenada a un destino de fracaso, porque aun habiendo “conseguido, en fin, hipnotizarme a mí mismo” (Mishima 2018: 104), la esperanza de lograr ir en contra de la propia naturaleza resulta en un engaño. Tanto la des-racionalización humana y su consecuente conversión en “hombre”, así como también la des-sistematización de su persona resulta imposible en cuanto estas se constituyen únicamente como una artificialidad de carácter estrictamente psicológico. Esto tendría que ver con el hecho de que “la gente tiene la tendencia a creer que [...] finalmente, lo que era leve pero real queda encerrada en el seno de una poderosa máquina de fabricar falsedades. Una máquina que se pone a trabajar enérgicamente. La gente no se da cuenta, entonces, de que se halla encerrada en *la sala de autoengaños*” (Mishima 2018: 105). Su vida, entonces, se torna estrictamente en un experimento, en un artificio, pero de ninguna manera hacia la atracción estético-erótica, sino más bien en torno a lo estrictamente psicológico: “*El teatro* al que me he referido antes ya había llegado a formar parte de mi ser. Había dejado de ser un simple teatro. Mi conciencia de fingir ser normal había erosionado mi verdadera personalidad, la normal, y me había obligado a convencerme de que tal normalidad no pasaba de ser fingida” (Mishima 2018: 147). No obstante, para pesar del narrador/personaje, una vez que este hubiera contemplado nuevamente la belleza masculina que él mismo reprimió racionalmente, el Sistema Máscara se desmoronará, demostrando su artificialidad y fracaso, lo que en consecuencia producirá que su interioridad reprimida, como si de algo *unheimlich* se tratara, salga a la luz violentamente:

Fue entonces cuando algo dentro de mí fue partido en dos por una fuerza brutal, igual que un árbol vivo cuando es desgajado por el impacto tremendo de un rayo. Y percibí el ruido del derrumbe producido al venirse abajo lastimosamente la estructura que yo había levantado, pieza a pieza, con toda mi alma (Mishima 2018: 238).

En síntesis, la normalización de la naturaleza resulta infructuosa para Koo-chan, ya que su discurso nos demuestra que la razón fracasa en su intento de ser un instrumento capaz de controlar las experiencias del cuerpo, y es su ojo el que resulta en juez, puesto que ante la figura en verdad no deseada, o deseada artificialmente, este observa en “aquellos muslos blancos [...] una materia inanimada” (Mishima 2018: 216). Es el ojo el juez que dictará el veredicto irrevocable: “no eres humano. Eres un ser incapacitado para el trato social. Eres una criatura no humana, un ser extremadamente patético” (Mishima 2018: 216),³⁰ un ser que ha intentado ir en contra de la

³⁰ Según Donald Keene (2002), este patetismo que menciona el narrador de Mishima tiene que ver con la idea de una “*confesional novel in which the autor allegorically described the impotence of the times by describing an impotent hero*” (Keene 2002: 206) [novela confesional en la que el autor describió alegóricamente la impotencia de los tiempos, describiendo un impotente héroe], que no lucha “con la fuerza [...] contra enemigos sobrenaturales. El héroe decadente se siente incómodo en el mundo en el que le ha tocado vivir y debe huir de él, pero no suele tener fuerzas para ello. Lucha contra sus propias contradicciones y su postura ante la vida es la que genera el conflicto” (Alfonso Matute 2004: 125). Sin embargo, si bien Koo-chan lucha contra su propio interior, nuestra hipótesis considera que además de pelear

naturaleza, en una guerra desigual contra un poder que llega “hasta las conductas más tenues y más individuales” (Foucault 2003: 19). En definitiva, se trata de un poder que impone normas sociales de comportamiento para el placer y la vida irrevocables, y cuyas prohibiciones en torno a la sexualidad y la diferencia siempre resultarán “fundamentalmente de naturaleza jurídica” (Foucault 2003: 50).

Conclusión: CDM como resultado de la occidentalización de Japón

Como hemos intentado demostrar en el presente trabajo, CDM es una obra que relata la laboriosa confesión del nacimiento del Sistema Máscara (sistema de personalidad y belleza/deseo) en pos de un proyecto normalizador ejercido por el propio narrador/personaje y cuya finalidad tendría como objeto el acoplamiento social. En una palabra, se trata de la confesión de un sujeto excluido dentro de un sistema social que lo aparta al ámbito negativo de la diferencia. Su discurso narra el nacimiento de su sistema de personalidad hasta la producción de su resquebrajamiento y destrucción final. Para la concreción de este sistema, surgido de la hipótesis de ser capaz de manipular la propia naturaleza humana, los deseos y los pensamientos de manera racional, Koo-chan necesitó de la instrumentación, no solo de sí mismo, sino también del otro como instrumento pasivo/activo. Decimos “pasivo” porque actúa de manera indirecta como Sonoko y decimos “activo” porque ejerce acciones normalizadoras adrede, como en el episodio del despojamiento del vestir femenino por parte de la criada. En síntesis, creemos que CDM podría ser entendido como un testimonio de la intromisión cristiana y occidental en el mundo japonés y, en ese sentido, la hipótesis koo-chiana del resultado de una corrupción de este carácter occidental que mencionamos en el primer apartado. En palabras de Ruth Benedict,

las indulgencias homosexuales también forman parte de los sentimientos humanos tradicionales y en el Japón antiguo formaban parte de los placeres sancionados para los hombres. En el periodo Meiji, cuando Japón declaró ilegales muchas de sus costumbres en su esfuerzo por obtener aprobación de los occidentales, dictaminó que esta costumbre debía ser castigada por la ley (Benedict 1989: 187).³¹

En efecto, el cristianismo está presente en la obra: “Sonoko me dijo: — ¡No te preocupes hombre! No vas a sufrir ningún rasguño. ¿No ves que *todas las noches rezo a Nuestro Señor Jesús* para que te proteja? Él siempre atiende mis ruegos” (Mishima 2018: 194).³² Siguiendo esta línea, para Karatani, “la concepción cristiana del adulterio en lo que respecta únicamente a la promiscuidad sexual, pero también hacia el homoerotismo, era, en efecto, comúnmente aceptada en Japón” (Karatani 1998: 91).³³ Por consiguiente, la obra puede ser leída como una crítica hacia un Japón que se percibe como corrupto y occidentalmente contaminado, ya que el poder normativo cristiano

contra sí mismo, pelea contra un estado o poder que controla la vida y los placeres mediante normas. En ese sentido, la lucha de Koo-chan podría ser doble.

³¹ En el original: “*homosexual indulgences are also part of traditional human feelings – and – in old Japan these were the sanctioned pleasures of men [...]. In the Meiji period when Japan made so many of her custom illegal in her effort to win the approval of Westerners, she ruled that this custom should be punishable by law*”.

³² El énfasis es nuestro.

³³ En el original: “*Christian conception of adultery [...] as pertaining only to sexual promiscuity, but also to homoeroticism which was, in fact, commonly accepted in Japan*”.

“era una fuerza intelectual significativa” (Karatani 1998: 83),³⁴ cuyo fin consistía en enfermar al otro para hacer de la enfermedad la verdad (Karatani, 83). Acaso, este habría sido “el propósito verdadero y secreto de todo el sistema de procedimientos redentores construido por la Iglesia” (Karatani, 1998: 83).³⁵ De modo que Koo-chan o el humano que este representa estaría condenado a “vestir una máscara para protegerse a sí mismo de sus ataques” (Keene 2002: 205).³⁶ Estos ataques de los que habla Keene no solo provienen de la Iglesia, sino también de Occidente, de modo que para “occidentalizarse”, lo cual equivale a ser normalizado, es necesario que el narrador/personaje “haga de la máscara una viva parte de su carne” (Keene 2003: 49).³⁷ En este sentido, la caída final del Sistema Máscara producida ante la belleza de los hombres del capítulo tres podría resultar en una simbolización (o denuncia) de un periodo occidentalista de Japón que intentó ir en contra de la naturaleza humana. En efecto, esta obra de Yukio Mishima parece decirnos que “el ser humano está condenado a ser lo que es, sin posibilidad de producir cambios que alteren su propia estructura espiritual, y el destino no es su futuro sino siempre su presente es decir, lo que es aquello que se mantiene y no puede cambiar” (Serrano Muñoz 2012: 41). En una palabra, creemos que Koo-chan sería la representación literaria del sujeto que debe callar porque está sujeto y porque “se encuentra proscrito de lo real” (Foucault 2003: 103), proscrito del sistema o dispositivo social que estipula qué es lo masculino y qué no lo es, así como también qué es lo verdaderamente humano y lo que, efectivamente, no lo es. En cuanto a discurso, el individuo en una cultura cristiana o cristianizada únicamente estaría capacitado para el acto de confesar su falta, en tanto “el mal se arranca del cuerpo y del alma de aquel que, al confesarlo, lo expulsa” (Foucault 2014: 23). Este sería, en efecto, el único “elemento decisivo en la operación terapéutica” (Foucault 2014: 22), no solo del cristianismo, sino de todo Occidente, ya que Koo-chan, al aceptar su diferencia, ese “no ser idéntico, ser otro” (Derrida 1989: 43-4), eventualmente deberá confesar su falta si es que quiere ser incluido, normalizado. Solo así, al cristianizarse y/o occidentalizarse es posible llevar a cabo el acoplamiento (o la normalización fingida) en el sistema que lo excluyó desde un principio. En rigor, es el cristianismo el que, en cuanto figura de poder, definió a la diferencia como “un dominio penetrable por procesos patológicos, y que por lo tanto exigía intervenciones terapéuticas o de normalización” (Foucault 2003: 86). Sin embargo, creemos, a manera de comentario final, que Koo-chan podría leerse como la representación de la impotencia e imposibilidad humanas de controlar los placeres y la propia vida, así como de la imposibilidad de ir en contra de la naturaleza misma, de la consciencia y de la personalidad verdadera de uno mismo. “¿Has llegado a imaginar, aunque solo sea una vez, el cuerpo desnudo de Sonoko?” (Mishima 2018: 84), le dirá al narrador/personaje su propia consciencia en el capítulo dos, aludiendo de forma acusatoria a que todo lo que él reprime es lo prohibido, lo verdadero, aquello que “estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (Freud 1995: 61).

³⁴ En el original: “*was as significant and intellectual force*”.

³⁵ En el original: “*secret purpose of the whole system of redemptive procedures constructed by the Church*”.

³⁶ En el original: “*wear a mask to protect himself from their attacks*”.

³⁷ En el original: “*to make the mask a living part of his flesh*”.

JUAN IGNACIO LAGOS ESJAITA se egresó como Licenciado en Letras y Profesor de Enseñanza media y superior en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha traducido *Literary Self-fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz*, de Frederick Luciani para la cátedra de Literatura Latinoamericana I de la UBA. Ha publicado poesía en antologías literarias de editoriales independientes.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. 2006. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Trad.: Flavia Costa y Edgardo Castro.
- BATAILLE, Georges. 1997 [1979]. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets. Trad.: Antoni Vicens.
- BENEDICT, Ruth. 1989 [1946]. *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture*. Boston: Houghton Mifflin.
- BLAKE, William. 1999 [1790]. *Matrimonio del cielo y el infierno*. Buenos Aires: NEED. Trad.: Rita Rosenberg.
- DERRIDA, Jacques. 1994. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra. Trad.: Carmen González Marín.
- FOUCAULT, Michel. 2003 [1977]. *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI. Trad.: Ulises Guinazú.
- _____. 2014 [2012]. *Obrar mal, decir la verdad. La función de la confesión en la justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI. Trad.: Horacio Pons.
- FREUD, Sigmund. 1995 [1976]. *Obras completas, vol. XVII: de la historia de una neurosis infantil (el caso del hombre de los lobos), y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu. Trad.: Jaime Echeverri.
- _____. 1993. *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Anna Freud (ed). Barcelona: Altaya. Trad.: Luis López Balestieres, Ramón Rey y Gustavo Dessal.
- KARATANI, Kojin. *Origins of Modern Japanese Literature*. North Carolina: Duke University Press, 1998 [1993]. Trad.: Brett de Bary.
- KAWABATA, Yasunari y Yukio Mishima. 2014. *Correspondencia (1947-1970)*. Buenos Aires: Espasa Calpe. Trad.: Liliana Ponce.
- KEENE, Donald. 2002. *Appreciations of Japanese Culture*. Tokyo: Kodansha International.
- _____. 2003. *Five Modern Japanese Novelists*. New York: Columbia University Press.
- KLEIST, Heinrich von. 1940. “Sobre el teatro de títeres”. En *Instituto de estudios germánicos*: año II. Boletín N°5, 113- 118. Trad.: Guillermo Thiele.
- MATUTE, Alfonso. 2004-06. “Apolo y Dionisos en tres obras de Thomas Mann: *Muerte en Venecia, La montaña mágica, Mario y el mago*”. En *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* N° 15-17, 122- 160.
- MISHIMA, Yukio. 2018 [2010]. *Confesiones de una máscara*. Madrid: Alianza. Trad.: Rumi Sato y Carlos Rubio.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2014. *Diccionario de la lengua española*. Vol. 1. Madrid: Planeta.
- SERRANO MUÑOZ, Jordi. 2012. “La construcción del personaje dramático en la obra de Yukio Mishima”. En *Asiadémica. Revista universitaria de estudios sobre Asia oriental*. N°1, 32- 42.
- SCHALOW, Paul Gordon. 2003. “Introducción”. En *El gran espejo del amor entre hombres. Episodios entre samurai, monjes y actores*. Buenos Aires: Interzona, pp. 19-153. Trad.: Alejandro López.
- VALLEJO NÁGUERA, Juan Antonio. 1985. *Mishima o el placer de morir*. Barcelona: Planeta.
- YOURCENAR, Marguerite. 1985. *Mishima o la visión del vacío*. Barcelona: Seix Barral. Trad.: Enrique Sordo.