

***Confesiones de una máscara:* Mishima y la novela japonesa moderna**



Por Ryukichi Terao

En: Ryukichi Terao, *Literaturas al margen*, Mérida, Venezuela, Ediciones Mucuglifo, 2003, pp. 31-45.

*A mí se me ocurre que la derrota en la Segunda Guerra Mundial es el destino del carácter receptivo de la cultura japonesa y que el mismo pueblo escogió este destino para no caer en la desgracia de vivir lo que no es para su carácter. (Mishima, 1982: 113)**

Esto es lo que dice Yukio Mishima con respecto a la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial. De hecho, mucho de lo que tenemos los japoneses en la actualidad lo debemos a esta derrota, que abrió un nuevo camino al desarrollo de la sociedad japonesa. No sólo trajo una serie de reformas importantes en ámbitos sociales y políticos, sino

también una renovación de la cultura japonesa, poniendo fin al forzado rechazo de lo occidental durante la época de la guerra. En el campo de la literatura propiamente dicho, entre varias obras que aportaron a la innovación técnica de la novela, *Confesiones de una máscara* (1949) de Mishima, aparecida literalmente de los escombros de la destruida ciudad de Tokio, marcó el comienzo de una nueva etapa de la literatura japonesa moderna. En adelante, trataremos de ubicar la novelística de Mishima en el contexto de la novela japonesa moderna, que se ha venido desarrollando desde la segunda mitad del siglo XIX.

1. La segunda guerra mundial y las creaciones literarias de Mishima

Curiosamente, para Mishima, el fin de la guerra significaba el comienzo de la infelicidad, al contrario de lo que sucedió con la mayoría del pueblo japonés. Consciente de su ser diferente del de otros compañeros desde su niñez, él tenía dificultad en convivir en la sociedad y se enfrentaba constantemente a su propia inadaptabilidad. La vaga esperanza de que la guerra acabara con todo se le esfumó con el fin de la guerra y, como él mismo expresa, “esa horrorosa vida cotidiana de seres humanos comenzaba inminentemente” (Mishima, 1987: 181); y cuando perdió definitivamente la posibilidad de poder

morir en la guerra, las creaciones literarias empezaron a tener un nuevo significado en la vida del joven Mishima.

En el comienzo de la carrera de este precoz escritor, que publicó su primera colección de cuentos a los 17 años, la creación literaria era un medio de escape de la realidad y de sí mismo. Como él mismo la define, la obra de esta primera etapa, que expresa el placer estético meramente personal del autor, está cargada de un nihilismo alegre y un fatalismo optimista, fomentados en el ambiente decadente bajo la guerra (Mishima, 1991: 379-382). El fin de la guerra, sin embargo, forzó a Mishima a vivir positivamente en la nueva sociedad japonesa, pese a su inadaptabilidad. Recordando los años que siguieron al fin de la guerra, él comenta lo siguiente:

A pesar de que estaba en la edad, en que debería estar activo, yo estuve más cerca de la muerte que nunca durante los dos o tres años de posguerra. No había esperanza en el futuro, y todo el recuerdo del pasado aparecía feo. Yo sentí la necesidad de afirmar rotundamente mi vida y a mí mismo, por más esfuerzos que me costara. (Mishima, 1991: 408)

Al intentar volver a la vida normal desde el borde de la muerte, la creación literaria apareció como una posible salida. *Confesiones de una máscara*, una novela autobiográfica, como muchos críticos han señalado, es un producto de

su primer enfrentamiento consigo mismo, donde Mishima emprendió un auto-análisis exhaustivo a través de una creación artística. Su escritura dejó de ser un refugio protegido para convertirse en el medio de auto-superación. “El arte no puede captar la vida sino en forma de la resurrección que sigue a la muerte” (Mishima, 1991: 421), comenta Mishima; para su propia resurrección lo que necesitaba era precisamente arte.

“Yo soy una inútil paradoja elaborada. Esta novela lo prueba desde el punto de vista fisiológico”, dice Mishima con respecto a *Confesiones de una máscara* (Fukuda, 1987: 238). Revelando su ser inútil y paradójico sin reserva alguna, Mishima intenta en esta novela “un suicidio al revés” para “aprender el arte de recuperar la vida” por medio de un auto-reconocimiento (Keene, 1991: 1185). Para superar algo demoníaco que predominaba en su interior desde su infancia y que le impedía vivir tranquilo en la comunidad, Mishima necesitó esta auto-anatomía completa. El acto de escribir *Confesiones de una máscara* formaba parte de “su disciplina espartana” para la auto-superación, como dice el protagonista de la novela (Mishima, 1987: 68).

2. La novela japonesa y *Confesiones de una máscara*

A pesar de su afán por escribir una novela que logre un auto-reconocimiento completo, Mishima no pudo encontrar en la literatura japonesa ninguna obra

que pudiera servir como modelo para lo que quería expresar. Si bien abundan novelas autobiográficas en la literatura japonesa, la mayoría de ellas padecían de los defectos de la tendencia “shi-shousetsu (novela del yo)”, que tanto Mishima como Yasunari Kawabata, incluso Kenzaburo Oe, no dejaron de criticar en sus ensayos literarios; para ellos, las obras de “novela del yo”, que relatan sucesos de la vida cotidiana y las impresiones personales del autor de una forma monótona, eran demasiado fragmentarias y flojas en la estructura para considerarse como novelas. De hecho, esas novelas del yo, de autores como Naoya Shiga o Kazuo Ozaki, que siguen consciente o inconscientemente la tradición arraigada profundamente en la literatura japonesa de obras ensayísticas que datan del siglo X con la aparición de la famosa colección de ensayos de Sei Shonagon conocida con el nombre de *El libro de la almohada*, no relatan ninguna historia ni proceso de madurez del protagonista. Siguiendo el criterio de la novela occidental, ellas no son novelas, sino más bien ensayos o confesiones en la medida en que el acercamiento del yo autor verdadero al yo narrativo ficticio llegaba al nivel máximo. La confusión de los dos planos, que, según Mishima, se origina en el “prejuicio realista” entre los escritores japoneses (Mishima, 1982: 49), quienes presentan la cotidianidad de su vida para crear una falsa veracidad en su obra, se observa hasta en los escritores que se consideran innovadores como Soseki Natsume o Jun-ichiro

Tanizaki; a pesar de que éstos se dejaron influir por la estética de la literatura occidental, algunas de sus novelas, *Meian (Luz y sombra)* de Natsume o *Yoshinokuzu* de Tanizaki, por ejemplo, reflejan singularmente esta tendencia de la “novela del yo” y las obras ensayísticas de la literatura japonesa tradicional.

Para hacer su propia novela, esta novelística predominante de la literatura japonesa era justamente la que tenía que evitarse. Una novela como *Ya no humano* de Osamu Dazai, que se considera como la manifestación extremada de esta mezcla de vida y arte, causó repugnancia a Mishima, especialmente por su tono de suplicar compasión a los lectores y le infundió un profundo odio hacia esta clase de escritores que utilizan la novela para hacer confesiones facilistas (Mishima, 1982: 17-18). Lo que Mishima quería hacer no era narrar algo subjetivo de una forma subjetiva, sino objetivizar su mundo subjetivo en forma de novela. Ya que a este propósito no se prestaba ninguna novela de la literatura japonesa, él tuvo que emprender, la búsqueda de una nueva novelística. En este punto, Tsuneari Fukuda, uno de los primeros en reconocer la vocación de Mishima, tiene razón cuando define *Confesiones de una máscara* como “una novela de la novela” (Fukuda, 1987: 241).

Mishima comparte con Abel Tibaudé el principio de que “la novela es un

arte que está en busca de su metodología” (Mishima, 1982: 154). Al escribir *Confesiones de una máscara*, Mishima se enfrenta a la metodología de la novela para liberarse de la “novela del yo” y elaborar una nueva forma de expresarse a sí mismo. De esta manera, *Confesiones de una máscara* se ubica en la encrucijada de los dos propósitos convergentes: la objetivización de sí mismo y la superación de la “novela del yo”, tan arraigada en la tradición de la literatura japonesa. Mishima busca lograr la unión de estos dos objetivos mediante el establecimiento del nivel estético, o sea, el nivel de ficción, claramente distinguido de su propia vida, en el cual las experiencias en la vida del autor se convierten en experiencias estéticas. En el proceso de esta creación, “la máscara” cumple una función decisiva; la palabra “máscara” del título no sólo indica la máscara que se pone el protagonista para fingir su normalidad; como señaló Fukuda, el uso de la máscara le posibilita al autor, aunque parezca contradictorio, reconocer los dos seres, su verdadero yo y su ser ficticio para separar el uno del otro (Fukuda, 1987: 240-241). En este sentido, la máscara, en lugar de enmascarar, sirve para desenmascarar la esencia y la ficcionalidad del protagonista de la novela. Como él mismo afirma, lo que hizo Mishima en esta novela era “ficción completa de una confesión” y no la confesión directa de su vida (Fukuda, 1987: 241). Esta ficcionalización, que establece un nivel donde ya no importa lo verídico de los hechos narrados

y que separa definitivamente al protagonista del autor, le permite a Mishima objetivizar su mundo subjetivo y explorarlo de una forma exhaustiva. Aquí, el “yo” de *Confesiones de una máscara* se aleja del “yo” de la novela japonesa y se acerca al “yo” de la novela occidental.

3. La simbolización de *Confesiones de una máscara*

Esta operación de Mishima introduce en *Confesiones de una máscara* un factor no muy común en la tradición de la cultura japonesa: la simbolización. Ésta se manifiesta en dos elementos contradictorios, supuestamente ficticios, que caracterizan la peculiaridad de la vida del protagonista: la impotencia sexual con las mujeres y la tendencia homosexual. Ante la sociedad japonesa tradicional que le “exige ser un muchacho común y corriente” (Mishima, 1987: 25), estos dos rasgos no le permiten al protagonista llevar una vida normal; él siempre tiene que hacer “esfuerzos artificiales” (Mishima, 1987: 101) para actuar según la norma de la sociedad. La figura del protagonista, que se desgarrar entre las dos fuerzas opuestas, una “inevitable, asfixiante, penosa y opresiva” y la otra “fingida, artificial y fatigante” (Mishima, 1987: 96), aparece como una contrafigura del autor. Destaquemos una vez más la relación dialéctica entre el protagonista = yo ficticio y el autor = yo verdadero; las experiencias personales del protagonista, marcadas por la impotencia y la

tendencia homosexual, dejan de ser meras anécdotas de su vida para convertirse en símbolos que buscan dar cuenta de la sensibilidad particular del autor con su ser extraño y el complejo ante la sociedad.

El hecho de que sean verdaderas o no la impotencia y la homosexualidad de Mishima, aquí deja de tener importancia; estos elementos son simplemente símbolos, entendidos como referencias a algo que se busca expresar, vigentes sólo dentro de la novela. Los símbolos en la literatura se prestan a los escritores que se enfrentan a algo que no se puede expresar directamente. Mishima tuvo que acudir a la técnica de la simbolización, justamente porque su sensibilidad era de carácter inexpresable, ajena a la sociedad altamente homogénea del Japón tradicional. Esta clase de sensibilidad en la sociedad antigua de Japón, hubiera sido aplastada sin jamás llegar a ser expresada, aunque se hubiera engendrado en algún momento. Sin embargo, la modernización, que siempre equivale a la occidentalización en el mundo oriental, dejó entrar masivamente la cultura occidental y empezó a fomentar nuevas sensibilidades. Fijémonos en que en *Confesiones de una máscara*, lo que estimula la sensibilidad anormal del protagonista son objetos pertenecientes a la cultura occidental: Juana de Arco, Cleopatra, fábulas de Andersen, y el cuadro de San Sebastián, el cual fue decisivo en la vida del protagonista; y para explicar la peculiaridad de su mundo interior, el

protagonista suele acudir a ejemplos tomados de la cultura occidental, tales como el arte griego, el Marqués de Sade o Don Quijote, y se apoya con frecuencia en las teorías de los intelectuales occidentales: Oscar Wilde, Huysmans, Hirschfeld, Stefan Zweig, Walt Whitman. De esta manera, los objetos importados inspiran la formación de una nueva sensibilidad y el conocimiento de los intelectuales occidentales, presta las palabras para que esta nueva sensibilidad llegue a expresarse.

Mishima emprende, en *Confesiones de una máscara*, un intento desesperado por expresar plenamente su peculiar mundo interior, dando explicaciones redundantes de todos los aspectos posibles y manejando símbolos. De ahí viene la definición acertada que hizo Fukuda para *Confesiones de una máscara*: “una novela bastante penosa” (Fukuda, 1987: 242). Lo penoso de esta novela consiste en que trata de expresar lo que no se puede expresar sólo con la lengua japonesa. Como consecuencia, Mishima cae con frecuencia en el exceso de verbosidad; su estilo redundante, cargado de adjetivaciones y metáforas, y su lenguaje, “deliberadamente artificial”, como diría Donald Keene (Keene, 1991: 1171), hasta hoy día, nos parecen torpes para una obra literaria. Además, el abundante uso de los objetos y personajes occidentales, poco familiares en Japón, hace todavía más difícil la comprensión para muchos lectores japoneses. Su estilo barroco es el opuesto

del estilo idealizado por Jun-ichiro Tanizaki en su ensayo, *Lección sobre el estilo*, que consiste en formular lo mínimo necesario y omitir lo más posible para lograr el mayor efecto (Tanizaki, 1975: 177-186), y padece del “vicio detallista” que señaló Kawabata como una característica de los escritores japoneses de tendencia occidentalista (Kawabata, 1977: 87). Esta tendencia detallista no sólo se manifiesta a nivel del estilo, sino también en la estructura global de la novela; para expresar su sensibilidad, en lugar de refinar el manejo de los símbolos, Mishima prefirió acumular anécdotas de la vida del protagonista. Resulta que, en esta novela, se formó la misma estructura floja y fragmentaria, típica de la “novela del yo”, supuestamente en contra de la cual fue escrita al comienzo. *Confesiones de una máscara*, en su totalidad, aparece como un conjunto de anécdotas e impresiones personales del narrador, muchas de las cuales, especialmente las de la primera parte de la novela, están directamente vinculadas con la vida del mismo autor: la convivencia con la abuela que lo adoraba, la enfermedad en la infancia, la vida escolar, el examen para el ingreso al ejército, la aventura amorosa con Sonoko, etc. De hecho, muchos lectores y sus biógrafos, hasta hoy día, en lugar de leerla como una novela auténtica, buscan en algunos hechos relatados correspondencias con la verdadera vida de Mishima. Si es cierto que, en *Confesiones de una máscara*, el autor logró objetivizar su personalidad singular y reveló su ser especial ante

la sociedad, tampoco podemos negar que el manejo insuficiente de la simbología y la estructuración floja de la obra no le permitieron realizar la exploración de lo más profundo de su mundo interior. El contenido de la novela, en lugar de conducirnos a la profundidad de un ser, se queda en el nivel anecdótico y se presenta como una autobiografía de un tipo raro. De hecho, cansado de enumerar las trivialidades de la vida del protagonista en la primera parte, el autor no tuvo suficiente fuerza para rematar bien la última parte de la novela, donde supuestamente debería culminar la existencia de su ser marginado, lo cual, como él mismo admite más tarde como “una falla técnica” (Mishima, 1995: 128), no deja de causar una cierta frustración en la lectura.

Conclusión

Confesiones de una máscara, a pesar de la sensación que causó su publicación en esa época, no llegó a ser la plena realización de una nueva novelística. La confusión de la vida y la estética, que el mismo Mishima señaló como un defecto de la novela japonesa, se observa todavía en esta primera novela; él no pudo convertir satisfactoriamente sus experiencias personales en los símbolos, la vida en arte. Habría que esperar la aparición del famoso *Pabellón de oro* (1956) para que se realizara la expresión plenamente estética

y simbólica del mundo interior de Mishima. Aquí su sensibilidad encontró la perfecta simbolización, y la novela se liberó totalmente de la autobiografía.

El caso de Mishima, que hemos venido discutiendo hasta aquí, representa una prueba importante que tenía que superar la novela japonesa de la posguerra. *Confesiones de una máscara* se produjo en la tensión entre las dos dinámicas que se oponían en el campo de la novela japonesa; por un lado, el peso de la novela japonesa del yo con la forma autobiográfica y la estructura fragmentaria, por otro lado, la influencia de la novela occidental con argumento firme y el manejo de símbolos. Mientras que, en el área del cuento, los escritores japoneses no se enfrentaron a este dilema y pudieron realizar, sin preocuparse mucho por la metodología, obras de alta calidad artística, como las de Tanizaki y Shiga, los novelistas estaban forzados a emprender “la batalla de sangre”, como después diría Kawabata (Kawabata, 1977: 108), para superar esta disyuntiva de novela o autobiografía, arte o vida. Y sólo los que superaron este dilema planteando una nueva novelística merecieron el reconocimiento internacional. Yasunari Kawabata con sus *bellas dormidas*, Kobo Abe con su *rostro ajeno*, Kenzaburo Oe con su *experiencia personal*; en todos ellos, la clave está en la técnica de simbolización. Las vírgenes narcotizadas, la cara falsificada, un asunto personal, todos estos elementos funcionan como símbolos que dan cuenta del

mundo subjetivo del autor; el mismo Mishima, algunos años después de haber escrito *Confesiones de una máscara*, llegó a afirmar que lo simbólico es indispensable en obras literarias, sea en cuentos o novelas (Mishima, 1982:163-164). Para comparar con el caso de Mishima, es interesante ver una novela de Kenzaburo Oe, *Una experiencia personal* (1964, mal traducido al español como *Una cuestión personal*); ahí, por medio de la hábil simbolización, experiencias meramente personales del protagonista, basadas en la vida del autor, dejan de ser personales y se convierten en una experiencia que simboliza la experiencia de toda una generación que vivió la posguerra de Japón y, a la vez, una búsqueda universal de cómo un ser humano deber vivir en la sociedad moderna.

Confesiones de una máscara, primer éxito en la carrera de Mishima como novelista, no es una novela perfecta; sin embargo, ilustró la tarea de la nueva novela japonesa. En este sentido, la obra es importante no sólo en la carrera personal de Mishima, sino también en la historia de la literatura japonesa. Podemos afirmar que *Confesiones de una máscara* marcó un punto de partida de una nueva época de la literatura japonesa por su “osadía”, utilizando las palabras de Mishima, “de revelar algo de la humanidad que la gente no se atreve a expresar abiertamente por la modestia” (Mishima, 1995: 127). En un ensayo escrito en 1963, Mishima recuerda lo siguiente sobre

Confesiones de una máscara:

Recordando todo ahora, plenamente me doy cuenta de que aquélla es la única novela que pude escribir sólo por la fuerza de la época y gracias a la época. (Mishima, 1995: 127)

* En todas las citas, la traducción del texto japonés es nuestra.

Obras citadas

Fukuda, Tsuneari, “Kamen no kokuhaku ni tsuite (Sobre *Confesiones de una máscara*).” *Kamen no kokuhaku (Confesiones de una máscara)*, Yukio Mishima. Tokio: Shincho, 1987. 238-244.

Kawabata, Yasunari. *Shosetsu no kenkyu (Estudios de la novela)*. Tokio: Kodan, 1977.

Keene, Donald. *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1991.

Mishima, Yukio. *Shousetsuka no kyuka (Vacaciones de un novelista)*. Tokio: Shincho, 1982.

- - -. *Kamen no kokuhaku (Confesiones de una máscara)*. Tokio: Shincho, 1987.

- - -. *Mishima Yukio (1925-1970)*. Tokio: Chikuma, 1991.

- - -. *Watashi no henreki jidai (Mis días peregrinos)*, Tokio: Chikuma, 1995.

Tanizaki, Jun-ichiro. *Bunsho dokuhon (Lecciones sobre el estilo)*. Tokio:
Chuo-koron, 1975.

Publicado en este blog con autorización expresa del autor.

<http://gregoryzambrano.wordpress.com/>