

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
ESCUELA DE PSICOLOGÍA

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE LICENCIATURA EN PSICOLOGÍA

**Entre la perversión de la escritura y la escritura de la perversión: una  
lectura psicoanalítica de la novela *Confesiones de una máscara* de Yukio  
Mishima.**

Proponente:

Mauricio Villegas Bejarano  
A66233

Comité asesor:

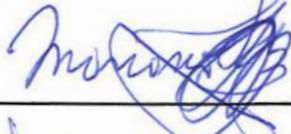
Director: M.L. Mariano Fernández Sáenz  
Lector: M.Sc. Mario Soto Rodríguez  
Lector: Lic. Darío Leitón Hernández

Agosto, 2022

## Hoja de aprobación

**Nombre:**

**Firma:**

M.Sc. Lucía Molina Fallas	
M.Sc. Daniel Fernández Fernández	Daniel Fernández de Z
M.L. Mariano Fernández Sáenz	
M.Sc. Mario Soto Rodríguez	Mario Soto
Lic. Darío Leitón Hernández	
<b>Henry Mauricio Villegas Bejarano</b>	

## *Dedicatoria*

A mi madre Ada, quien además de mostrarme lo que es el amor incondicional, me inculcó el gusto por las letras, las palabras y los libros, a ella le dedico este trabajo en agradecimiento por todo lo que aprendí de su ser, de su persona, de su lugar de madre.

A mi padre Henry, por su tenacidad, por su entereza, por su soporte, por su gran espíritu de lucha, por ser un faro que me ha guiado durante algunas de las más oscuras tormentas, gracias por orientarme siempre hacia el conocimiento.

A mi esposa Jane, mi musa, mi interlocutora preferida, quien me ha enseñado a escuchar más que a hablar, quien siempre me ha impulsado a buscar nuevas formas de relacionarme conmigo mismo (y con los demás), quien ha estado en los veranos más intensos, y los inviernos más duros. Gracias por ser mi piedra angular, mi bastión, mi locura y mi pasión.

## *Agradecimientos*

La culminación de esta tesis es definitivamente un trabajo no solo del investigador, sino de todo un entramado de personas y personajes que, de una forma u otra, inspiraron y colaboraron en su elaboración. A todos ellos les debo mis más encarecidos agradecimientos, por su fundamental apoyo, por sus pertinentes sugerencias, pero más que todo por su invaluable acompañamiento por las sendas de esto que ha sido convertirse en licenciado en Psicología.

A Mariano Fernández, director de la investigación, sus atinadas acotaciones sobre el tema me llevaron a delimitar aquello que pretendía estudiar apegado al rigor académico, pero sin perder nunca de vista el elemento de pasión que involucra escribir una tesis. Le agradezco sus recomendaciones teórico-metodológicas, sus enriquecedores comentarios y su sagaz interés por hacerme considerar aquellas cosas que quedaban por fuera de mi enfoque. Gracias por las largas horas de supervisión; tanto presenciales como virtuales, por las afinadas indicaciones e inestimables consejos, gracias por haber sido un engranaje esencial en el desarrollo y la escritura de esta tesis.

A mis lectores, Mario Soto y Darío Leitón, por sus convenientes aportes y acertadas contribuciones, por haberme señalado las grietas epistémicas y metodológicas que hallaban a lo largo de su meticulosa lectura, gracias por su disposición para formar parte de mi equipo asesor, y por el tiempo y esfuerzo dedicado a esta investigación.

A las profesoras Ginnette Barrantes y María del Rocío Murillo, cuyo rol durante mi proceso formativo en la Escuela de Psicología de la Universidad de Costa Rica considero invaluable. Gracias por sus esmeradas lecciones, y por los conocimientos y experiencias que compartieron conmigo.

A Christian Bogantes, profesor de Filosofía en mis años de colegio. Gracias por despertar la chispa del saber en mí, gracias por quererme mostrar lo que había fuera de la caverna de Platón.

Gracias a Freud, a Lacan y a Mishima, grandes maestros.

## *Tabla de contenido*

<b>Introducción .....</b>	<b>1</b>
1. Presentación y justificación .....	1
2. El problema de investigación .....	4
a. La pregunta de investigación .....	4
b. Objetivos .....	5
General.....	5
Específicos.....	5
3. Antecedentes .....	5
a. Estudios acerca de la perversión .....	6
b. Estudios relativos a la vida y obra de Mishima.....	7
Confesiones de una máscara.....	8
c. Estudios sobre el método de Las Tres Lecturas .....	13
4. Marco teórico - conceptual .....	15
a. Un breve repaso histórico del concepto “perversión” .....	16
b. Algunas puntualizaciones psicoanalíticas acerca de la perversión .....	22
i. Freud y el estudio de la perversión .....	22
ii. La perversión en Lacan.....	29
iii. La estructura perversa.....	32
c. Psicoanálisis, Teoría Queer y Estudios de Género.....	38
5. Marco metodológico .....	40

a. Tipo de estudio.....	40
b. Propuesta metodológica .....	41
c. Método y procedimientos de análisis.....	41
i. Lectura Referencial.....	41
ii. Lectura Literal.....	42
<i>Disección literaria</i> .....	44
<i>Campos semánticos</i> .....	45
iii. Lectura Psicoanalítica.....	46
d. Alcances y limitaciones.....	47
<b>I. El espíritu de los tiempos: Una Lectura Referencial .....</b>	<b>48</b>
1. Vivir y morir en la tierra del Sol Naciente.....	49
2. Kimitake Hiraoka, mejor conocido como Yukio Mishima.....	53
3. Los interlocutores de Koo-chan .....	58
4. El San Sebastián de Guido Reni .....	64
6. Pies de página de los traductores .....	68
7. Algunas consideraciones referenciales .....	71
<b>II. Los signos de Confesiones de una máscara: Una Lectura Literal.....</b>	<b>74</b>
1. Significantes centrales del signo “perversión”.....	75
Muerte .....	75
Erotismo .....	81
Belleza.....	88

Ley.....	94
2. Asociaciones de relevancia entre significantes .....	102
Muerte y erotismo .....	102
Muerte y belleza .....	104
Erotismo y belleza.....	107
Erotismo y ley .....	113
3. Principales hallazgos literales .....	117
La fábrica del autoengaño .....	118
San Sebastián.....	119
Sonoko.....	120
La perversión en Confesiones de una máscara.....	121
<b>III. Escritura perversa o perversión de la escritura: Una Lectura Psicoanalítica .....</b>	<b>123</b>
1. Grietas en la máscara .....	124
2. De un ser deseante y parlante.....	132
3. El cuerpo y la sangre.....	137
4. Las confesiones de Koo-chan .....	141
5. La complicidad del lector.....	144
6. Sobre una farsa perversa .....	147
7. Últimas consideraciones conjeturales .....	150
<b>IV. Discusión.....</b>	<b>153</b>
1. Desafiando lo prohibido.....	153

2.	Sobre una estética de la muerte.....	156
3.	Hacia una nueva organización de lo sensible.....	159
4.	¿Lo perverso como lugar de un saber?.....	162
5.	La perversión y la escritura en Mishima.....	167
<b>V.</b>	<b>Conclusiones.....</b>	<b>174</b>
<b>VI.</b>	<b>Referencias.....</b>	<b>181</b>
<b>VII.</b>	<b>Anexos.....</b>	<b>188</b>
	Anexo 1. Contexto: Ficha literaria.....	188
	Anexo 2. Intertexto: Listado de personajes referidos por el autor.....	190
	Anexo 3. Intertexto: Listado de otras obras encontradas en la novela.....	190
	Anexo 4. Intertexto: Listado de autores mencionados.....	191
	Anexo 5. Paratexto: Poema a San Sebastián.....	191
	Anexo 6. Paratexto: Notas de los traductores.....	193
	Anexo 7: Categorización del signo en campos semánticos (versión completa).....	197
	Anexo 8. Categorización del signo en campos semánticos (versión resumida).....	199
	Anexo 9: Listado de citas textuales del signo halladas en Confesiones de una máscara.....	200

## ***Resumen***

Yukio Mishima es uno de los más grandes escritores japoneses del siglo XX, cuya prolífica obra expone un estilismo que entremezcla la estética moderna y el tradicionalismo nipón. La escritura de Mishima se caracteriza precisamente por ser transgresora y vanguardista, así como por ahondar en temas controversiales como la muerte, la sexualidad y el nacionalismo japonés.

En su primera novela, *Confesiones de una máscara*, Mishima relata la vida de Koo-chan, un joven que crece en el Japón de entreguerras. La obra se compone de un serie de recuerdos narrados en primera persona, los cuales constituyen la piedra angular de una historia que recorre los dominios de la perversión, y que se despliega a partir de un personaje aquejado por las preguntas que surgen en torno al descubrimiento de su sexualidad, así como a la *máscara* que tiene que emplear para aparentar ser “normal”, en una época que daba poco espacio a esas diferencias que forman parte del devenir de un sujeto.

Los escabrosos laberintos que transita el deseo de Koo-chan lo llevan a refugiarse en lo que nombra su “máquina de autoengaño” (un mecanismo que guarda interesantes paralelismos con el concepto de renegación explicado por el psicoanálisis), el cual le permite sortear la verdad de su sexualidad, una sexualidad orientada hacia la sangre, la muerte, y los cuerpos viriles.

De este modo, el autor presenta una escritura que llamamos perversa, y que cuanta algo de la perversión que no suele tomarse en cuenta; su posibilidad epistémica, heurística e incluso artística. La novela de Mishima *Confesiones de una máscara* es un texto donde circula una perversión diferente a la que se encuentra en los manuales de diagnóstico psiquiátrico, o en los compendios de psicopatología, una perversión desde la cual se puede crear, y que intenta hacer del sufrimiento, goce, y de la pérdida, plenitud.

“La forma objetiva es, en realidad, la más subjetiva. El hombre es menos él mismo cuando habla por cuenta propia. Denle una máscara y les dirá la verdad.”

Oscar Wilde. *Intenciones*.

## ***Introducción***

### ***1. Presentación y justificación***

Cuando se habla de *perversión*, es común relacionar el término con aquellos comportamientos que han sido designados como desviados por un cierto orden moral o legal. La historia de la perversión también revela la influencia de un modelo bio-médico que ha pretendido normalizar la sexualidad, llegando incluso a catalogar la perversión bajo el nombre de enfermedad, trastorno sexual o parafilia (Roudinesco, 2009). Por el contrario, la presente investigación plantea una línea que trata de evidenciar la posibilidad de encontrar nuevas formas de pensar y de re-presentar la perversión, mediante el estudio de la obra *Confesiones de una máscara* de Yukio Mishima, una novela en la que el protagonista encarna la voz de un supuesto perverso; supuesto porque su apego a un sustento teórico estaría por confirmarse, y perverso no en el sentido peyorativo y estereotipado de la palabra, sino porque designa una habilidad desafiante, rebelde y particular para transformar el sufrimiento en goce y la falta en plenitud (Milot, 1998).

Tal y como lo señala Chasseguet-Smirgel (2007), es posible encontrar dentro de la producción literaria de Mishima una vasta cantidad de relatos que cuentan algo de la perversión, los cuales son el espacio elegido por el autor para reflexionar sobre su concepción del mundo del perverso, así como en la concepción que el mundo hace de él. De este modo, se espera emprender una lectura al detalle de una de las obras más representativas de Mishima, no solo con la intención de contribuir al estudio y la comprensión de la perversión, sino también con el claro propósito de plantear un capítulo más en la despatologización de lo perverso.

La obra *Confesiones de una máscara* (traducción al español de ‘Kamen no Kokuhaku’) es la primera novela del escritor Yukio Mishima, publicada en 1949. El escrito despertó el interés del público literario

japonés debido a su singular estilo narrativo, el cual buscaba involucrar al lector y atraparlo en su textualidad. Asimismo, la novela atrajo la atención por la manera en la que se crean los personajes, y por el contenido sexual explícito de algunas de las historias contadas por el protagonista, Koo-chan (Rankin, 2018).

La revisión previa de antecedentes también permite reconocer que muchas obras de Mishima ya han sido objeto de diversas y variadas investigaciones, entre las que sobresalen trabajos como *The Madness And Perversion Of Yukio Mishima* (Piven, 2004) y *Mishima, Aesthetic Terrorist: An Intellectual Portrait* (Rankin, 2018). Ambos estudios sostienen que en muchas de las obras literarias de Mishima se despliega una peculiar representación de lo perverso, a través de una escritura vinculada con la belleza de lo abyecto.

En un segundo momento, la revisión bibliográfica se extiende al material disponible en las bibliotecas de las principales casas de enseñanza superior de Costa Rica, como la Universidad de Costa Rica (UCR), la Universidad Nacional (UNA) y la Universidad Estatal a Distancia (UNED), evidenciando que dentro del ámbito costarricense no hay trabajos que abarquen específicamente el tema de la perversión en alguna obra de Mishima, lo que ofrece la oportunidad de explorar un campo escasamente investigado a nivel nacional.

Este interés por saber más sobre eso que llaman perversión; eso contrario a las inscripciones dentro de la ley, y que sin embargo se inscribe, y se escribe, se suma a una curiosidad surgida durante mis primeros años como estudiante de la Escuela de Psicología de la UCR, donde las exigencias académicas me llevaron a leer obras como *Las 120 jornadas de Sodoma* del Marqués de Sade, *Historia del Ojo* de George Bataille o *El Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, libros que sin duda allanaron el camino que condujo a la elección de estudiar lo perverso desde una óptica diferente, a partir de la novela *Confesiones de una máscara* de Mishima.

Esta investigación también espera incidir en la discusión sobre el modo de interrogar e interpretar la perversión, así como formular una manera de aproximarse a lo perverso desmarcada de la habitual asociación con lo psicopatológico, es decir, que se aleje del lugar común de identificación de la perversión, y exponga otra cara de lo perverso, aquella que no goce de tan mala reputación, y que por el contrario,

permita explorar su dimensión creativa, dando paso a una reconceptualización del término perversión, no solo como un fenómeno sexual, sino también psíquico, estructural, social, político e histórico (Roudinesco, 2009), y por qué no, *creativo y artístico*.

En lo que respecta a la metodología, se elige un abordaje cualitativo que parte de una lectura enfocada en los aspectos referenciales más importantes de la época de Mishima, esto con el fin de captar lo más relevante que expone el autor acerca del mundo que lo rodea, ya que sería una gran omisión dejar por fuera la consideración temporal de los eventos, y las circunstancias que se tratan en *Confesiones de una máscara*. Posteriormente, el acercamiento investigativo se dirige hacia el signo, rastreándolo a lo largo de la escritura de Mishima, aspecto que resalta la primacía del significante que indudablemente no puede excluirse de un trabajo sobre la materialidad y la literalidad de un texto. Seguidamente se elabora una especulación teórico-conceptual de cómo ese texto, en esa época, muestra algo de la dimensión del sujeto que redirecciona la mirada hacia eso menos visto de la perversión: su valor como un espacio discursivo con posibilidades heurísticas, epistémicas y artísticas.

Es importante mencionar que esta aproximación metodológica corresponde en mucho a lo que se ha dado en llamar dentro de la Escuela de Psicología de la UCR el método de “Las Tres Lecturas”, un protocolo de enseñanza de la clínica introducido en Costa Rica por la psicoanalista Ginnette Barrantes, y posteriormente desarrollado por otra psicoanalista, María del Rocío Murillo. Dicho método parte del supuesto de que hay una cierta congruencia entre cómo se lee, y cómo se escucha (Marín, 2013 y Masís, 2014). El método se inspira en las tres modalidades de lectura planteadas por Baños-Orellana en *El Escritorio de Lacan* (1999), a saber, la lectura filológica, la lectura semiótica y la lectura analítica, y sobresale por su versatilidad para adaptarse a diferentes objetos de investigación. Por esta razón, se considera oportuno reconocer algunos conceptos centrales de “Las Tres Lecturas” que permiten definir el recorrido que se desea establecer con el presente trabajo, todo esto sin caer en la reproducción o aplicación mecánica del método, sino que mediante estrategias de investigación que integren nuevos elementos sobre los que se profundizará más adelante, como la disección literaria y los campos semánticos.

En cuanto a su estructura, la tesis contempla inicialmente un apartado de introducción, el cual contiene la presentación y justificación, el problema de investigación y sus objetivos, los antecedentes investigativos, el marco teórico-conceptual y la metodología. El apartado siguiente se refiere la lectura referencial, que tiene como objetivo ampliar los conocimientos previos sobre algunos aspectos puntuales de la obra y vida de Mishima, y del Japón durante los tiempos de la Segunda Guerra Mundial. El tercer apartado se dedica a efectuar la lectura literal mediante la disección del texto, con el fin de rastrear los giros narrativos que da el signo en la escritura que presenta el autor. Se pone especial atención a aquellos momentos en donde se involucra al protagonista y al lector, haciendo a este último espectador/cómplice de las confesiones del primero. En un cuarto apartado, se integran las lecturas referencial y literal con algunos conceptos psicoanalíticos de particular relevancia para el tema que nos ocupa (como renegación, escisión del yo, transgresión y desafío a la ley), esto con el fin de analizar lo que Mishima escribe sobre la perversión en la novela *Confesiones de una máscara*. Finalmente se presenta la discusión de las tres lecturas y las conclusiones obtenidas luego de la articulación de los diversos elementos puestos a dialogar durante la investigación.

## **2. El problema de investigación**

### **a. La pregunta de investigación**

En el ámbito psicoanalítico es frecuente hallar referencias directas a obras literarias que suelen usarse para ilustrar, ejemplificar o describir algunas elaboraciones teóricas o clínicas de gran complejidad. Autores fundadores del psicoanálisis como Freud y Lacan introdujeron una línea de trabajo en la que se apela a la literatura para afianzar algunas de sus argumentaciones (Pacheco, 2015), sin embargo, esto no significa que dichos referentes de la teoría psicoanalítica acudan a la literatura solo para embellecer o adornar su discurso, sino porque ciertamente parecen encontrar algún grado de verdad en las palabras de los virtuosos de la escritura. Por ello, leer la obra de Mishima desde una nueva perspectiva representa una oportunidad para escuchar parte de eso que dice la perversión.

En este punto se empiezan a formular algunas interrogantes preliminares en torno a lo que escribe Mishima sobre la perversión, tales como: ¿Cuál es la relación que establece el autor con la perversión? ¿es posible alejarse del lugar común de identificación de lo perverso, y mostrar que es posible crear desde la perversión? De ser así, ¿se podría entonces presentar la perversión en su posibilidad epistémica, heurística e incluso, artística? Y en todo caso, ¿qué es lo que crea Mishima sobre la perversión, y que es lo que la perversión crea en Mishima? El transitar que conlleva la delimitación del problema de estudio permitió, luego de varias tentativas, llegar al planteamiento de la pregunta central de este trabajo, a saber:

*¿En qué formas se articulan perversión y escritura en el texto de la novela Confesiones de una máscara de Yukio Mishima?*

*b. Objetivos*

General

- Explorar la creación de Mishima sobre la perversión en la escritura de *Confesiones de una máscara*.

Específicos

- Indagar algunas particularidades de la perversión en su dimensión heurística, epistémica y artística.
- Establecer las diversas circulaciones de lo perverso en la escritura de la novela *Confesiones de una máscara*.
- Mostrar la perversión como forma de creación desmarcada de una lógica psicopatologizante.

**3. Antecedentes**

Cuando se prepara una investigación, es primordial repasar sus antecedentes para tener un punto de partida que facilite la delimitación del objeto de estudio, lo que proporciona además las bases sobre las que se cimienta luego el planteamiento del problema.

En este caso en particular, la discusión se elabora a partir de dos grandes campos del saber, la literatura y el psicoanálisis, pues por un lado, se presenta una singular lectura de la obra literaria *Confesiones de una máscara*, y por otro, se propone retomar ciertos planteamientos teóricos del psicoanálisis sobre la perversión, partiendo inicialmente de su concepción como una estructura cuyo proceso lógico estaría ligado a otros términos metapsicológicos como la negación de la realidad, la renegación de la castración y la escisión del yo (Dor, 2000).

Se espera organizar los antecedentes investigativos en tres subdivisiones, 1) escritos académicos de relevancia desarrollados en torno a la perversión, 2) estudios sobre la vida y obra de Mishima, haciendo especial énfasis en la novela *Confesiones de una máscara*, y 3) referencias a trabajos elaborados desde la Escuela de Psicología de la UCR bajo el método de Las Tres Lecturas.

#### *a. Estudios acerca de la perversión*

Es sabido que la perversión ha sido objeto de innumerables estudios, esto se refleja en la una gran cantidad de trabajos e investigaciones académicas que, de una forma u otra, se conectan con lo perverso. Sin embargo, hemos procedido a destacar solo aquellos antecedentes que abordan la temática desde una óptica similar a la nuestra. Por tal motivo, cabe iniciar este apartado con el libro *La irresistible ascensión del perverso (Erotología): entre literatura y psiquiatría* de Rosario (2001). En este escrito, el autor construye su argumentación a partir de un análisis de la historia de la psiquiatría, y cómo esta impone una norma sexual y reproductiva. Rosario también profundiza sobre lo que llama la “figura del pervertido”, un personaje que surge en el siglo XIX y que desafía los límites de la sexualidad humana, dando inicio a la asociación entre la perversión, la enfermedad mental y los trastornos sexuales.

Por otra parte, el libro *Gide-Genet-Mishima: La inteligencia de los perversos* de Millot (1998) le designa a la perversión un atributo al que no se le suele asociar: la inteligencia. Para Millot, la esencia de la perversión no radica en las conductas sexuales desviadas, sino en la inclinación hacia los extremos, en la transgresión de las prohibiciones entendidas como principio supremo de la ley. La autora sostiene que el

perverso puede hacer de la necesidad una virtud que le permite triunfar en la desgracia, por ello la perversión es en sí misma, contradicción y ambigüedad. Según Millot, en cierto punto el perverso logra transmutar el sufrimiento en goce y la carencia en plenitud, mostrando una nueva manera de circular por fuera de la ley.

Otro antecedente que vale la pena señalar es el libro *Ética y estética de la perversión: Las desviaciones de la condición sexual como reescritura del universo* de Chasseguet-Smirgel (2007). La obra trata de evidenciar la concepción del mundo del perverso, y la concepción que el mundo tiene de él. Asimismo, la autora recapitula en forma muy completa el papel que juegan las desviaciones sexuales en la obra de Freud, mismas que posteriormente lo llevan a desarrollar su hipótesis sobre las consecuencias del desarrollo de la sexualidad en los ámbitos culturales y sociales.

#### *b. Estudios relativos a la vida y obra de Mishima*

En esta sección se repasan los antecedentes relacionados a los principales autores que han estudiado la vida y obra de Yukio Mishima, comenzando por el trabajo del psiquiatra español Vallejo-Nájera *Mishima o el placer de morir* de 1978. El ensayo trata de adentrarse en la obra de Mishima y descifrar las motivaciones de sus escritos, valiéndose de un detallado estudio de su personalidad y características predominantes como sus sentimientos de inferioridad, su exhibicionismo narcisista, su discutida homosexualidad, y sus consideraciones sobre el suicidio, las cuales resultan muchas veces incomprensibles según la lógica del pensamiento occidental.

Otro autor reconocido por elaborar una de las mejores biografías de Mishima es Scott-Stokes, quien fue además uno de sus amigos más cercanos. En 1985 publica *Vida y obra de Yukio Mishima*, libro en el que describe su amistad y afirma como ésta le permitió tener una mirada única de Mishima, logrando conocer muchas de sus facetas como novelista, dramaturgo, actor de cine, artista marcial, fisicoculturista y comentarista político. El autor se embarca en la labor de trazar la vida del escritor japonés, su carrera y su filosofía hasta el momento de su suicidio, el cual relaciona a la intención que tenía Mishima de despertar

del letargo a un Japón que se hundía en la batalla entre las viejas tradiciones, y la influencia del modernismo occidental de la postguerra.

Cabe también mencionar la investigación de Correa (2009), quien articula tres elementos que considera esenciales dentro del pensamiento mishimiano: la escritura, el cuerpo y la trascendencia de la acción. La autora reflexiona acerca de estos elementos, y argumenta que la contradicción que encontraba Mishima entre su pasión por la escritura y su oda al cuerpo, sería resuelta en el acto radical del *seppuku*. El planteamiento central de Correa es que la sangrienta puesta en escena del suicidio ritual de Mishima fue la forma que el autor encontró para liberarse por completo de las palabras, en una búsqueda por imponer una literatura del cuerpo escrita con tinta de sangre, y cuyo último trazo daba punto final a su obra maestra.

En un estudio similar, Chaves (2013) aborda la relación entre belleza, homosexualidad y pensamiento esteticista en la vida y obra de Mishima, donde salta a la vista un tópico literario que aparece en varios de los escritos de Mishima como *Confesiones de una máscara*, *El pabellón de oro* y *El color prohibido*; la trágica muerte de un hombre joven y fornido. Sobre la novela *Confesiones de una máscara*, Chaves acota que Mishima devela en ella su fascinación por la muerte y la sangre, fundiendo la naturaleza de sus deseos sexuales con un sistema estético que plasma en las palabras del protagonista Koo-chan, lo que da paso a la formación de un vínculo entre homosexualidad y belleza que se manifiesta en un sangriento culto a la estética masculina.

A continuación, se presenta un breve recuento de otros estudios académicos dedicados específicamente a la obra *Confesiones de una máscara*, el que brinda una perspectiva sobre algunas líneas de investigación desarrolladas a partir de una relación entre la novela de Mishima y el psicoanálisis.

### Confesiones de una máscara

La búsqueda de antecedentes revela que los autores que se han dedicado a estudiar esta obra son principalmente occidentales que reconocen haber sido atraídos por todo lo que rodea la vida y la muerte de este polifacético artista japonés (Rankin, 2018). Tomando esto en consideración, se procede a puntualizar

algunas de las contribuciones más relevantes encontradas en torno a ciertas temáticas recurrentes dentro de las producciones literarias de Mishima, como la belleza, la sexualidad, la sangre, la muerte y la perversión.

Cabe mencionar que el único antecedente hallado a nivel nacional es el artículo del 2016 *Una aproximación a la estructura perversa desde la novela Confesiones de una máscara de Yukio Mishima* del psicoanalista costarricense Darío Leitón, escrito que debo reconocer como la semilla de la que germinó la idea de elaborar esta tesis. Luego de contextualizar brevemente el concepto de la perversión como estructura, Leitón ahonda en aspectos que se enfocan en ampliar la noción que se tiene de perversión, un término que suele asociarse a concepciones sesgadas por factores morales, sociales y religiosos, especialmente fuera de los círculos psicoanalíticos. Por medio de extractos del texto, el autor esboza uno de los rasgos característicos de la estructura perversa: el desafío. Evidencia además que en la perversión hay un goce en transgredir la ley, acto que ejemplifica el protagonista Koo-chan, y que puede leerse en uno de los relatos en los que describe el frenesí de placer que le generaba verse a escondidas con su exnovia Sonoko, desafiando así la “ley social del matrimonio” pues ella ya estaba casada con otro hombre. Asimismo, el abordaje de Leitón insta a continuar la exploración y el estudio de la perversión a partir del personaje Koo-chan, dejando la puerta abierta para plantear otras líneas de investigación que valdría la pena desarrollar.

Ya a nivel internacional, se encuentra el trabajo de Schmidt (2001), quien escribe un breve artículo que titula *Una estética de lo perverso: Gide, Genet y Mishima* que se adentra en la discusión sobre la visión de belleza que describen en sus obras los autores antes mencionados. En su búsqueda de lo que consideran estético, hallan la belleza en lo abyecto, e incluso llegan a ver la destrucción como una forma de alcanzar su máxima esencia. Años después, Schmidt vuelve sobre esta misma línea y en 2015 publica *El esteticismo ético de Mishima desde el subjetivismo moral de Vattimo. La destrucción como belleza*, un texto que propone una lectura de la obra de Mishima en la que se asocia lo bello con lo perverso, el amor con el sufrimiento, la alegría con el dolor y la vida con la muerte. Schmidt también concluye que estas contradicciones internas son las que Mishima pone de manifiesto en la novela *Confesiones de una máscara*,

y que dejan a entrever las vicisitudes de tener que cargar con una fachada que le permita aparentar una cierta normalidad.

También se tiene el artículo de Page (2003) *Iluminaciones desde la orilla. Muerte y Belleza en la obra de Yukio Mishima*, el cual pretende profundizar en el vínculo entre el suicidio de Mishima (llevado a cabo a través del *seppuku*, una forma ritualizada de evisceración de los samuráis), y el ideal de escenificar lo que él definía como un grado de belleza superior. Page afirma que las obras de Mishima, y en particular la novela *Confesiones de una máscara*, muestran su deseo por alcanzar una sublime estética que finalmente lo llevaría a acabar con su vida por medio de un autosacrificio ritual, en un intento de conseguir el Satori o Iluminación del que habla el budismo Zen. Otro aspecto fundamental del artículo de Page es el carácter autobiográfico que le atribuye a la novela, y el énfasis que hace en los paralelismos que se pueden encontrar entre el relato del protagonista Koo-chan y la vida de Mishima, en especial los primeros recuerdos de su infancia, y los pormenores de una crianza fuertemente marcada por la presencia de su abuela paterna.

Por su parte, el texto *The Madness And Perversion Of Yukio Mishima* (Piven, 2004) expone un estudio enfocado en otros temas que también son frecuentes en la obra de Mishima, como el homosexualismo, el erotismo sadomasoquista y las relaciones de poder y humillación. Uno de los aportes más valiosos de Piven es que logra relacionar elementos de los personajes ficticios de Mishima con su vida e historia personal, tales como su culto por el cuerpo, su exhibicionismo excéntrico, o el gusto por ser fotografiado en poses surreales, y postula que parte de su éxito como escritor se debe a esos rasgos perversos, y al morbo generado por su escandaloso suicidio. Otro punto que se resalta es el énfasis que se hace de la infancia de Mishima, y lo que significó para él ser criado por su autoritaria abuela, tal como se describe en *Confesiones de una máscara*.

Otro planteamiento audaz es el de Serrano (2012), quien se centra en la forma en la que Mishima construye el personaje de Koo-chan en torno a una “apariencia perfectamente disfrazada”, misma que es posible advertir en los diálogos y monólogos característicos de sus narraciones en primera persona, las que exponen las tendencias autodestructivas de Koo-chan y la sensación de ser un espectador de su propia vida.

Asimismo, destaca que durante sus primeros años, el protagonista mostraba una intensa angustia causada por las restricciones y excesivos cuidados impuestos por su abuela, angustia que encuentra cierta liberación a través de la contemplación furtiva de algunos libros que le tenían prohibido leer, y que le causaban una gran excitación sexual por el material gráfico que contenían. Particularmente se analiza la escena en la que Koo-chan descubre que aquel valiente caballero que figuraba virilmente en la pintura que tanto le gustaba observar, era realmente una mujer (Juana de Arco), revelación que lo perturba pues pone de manifiesto el horror a la castración y la pregunta sobre la diferencia de los sexos.

Se tiene también el aporte de Pacheco (2015), quien inicia sus reflexiones constatando la relevancia que ha tenido para el psicoanálisis el estudio de grandes obras literarias. Recuerda que una buena parte del conocimiento de Freud provenía precisamente de su pasión por la lectura, en la que destacaban autores como Goethe, Cervantes, Sade, Dostoievski y Shakespeare, entre otros. En el libro *El Objeto Fetiche en Confesiones de una Máscara de Yukio Mishima*, Pacheco establece al objeto fetiche como piedra angular de sus disertaciones sobre la novela. Este fetiche; considerado como objeto de su deseo sexual, encarna en las axilas velludas y el olor a sudor. Seguidamente el autor se embarca en la tarea de trazar el surgimiento del objeto fetiche en la narración del personaje central Koo-chan, para luego brindar una aproximación desde la cual entender la conformación de la estructura perversa.

Otra importante referencia se encuentra en el libro *Mishima, Aesthetic Terrorist: An Intellectual Portrait* (Rankin, 2018), el cual plantea desarticular la percepción de Mishima como una figura frívola, mediante una propuesta que retoma la riqueza y seriedad de su pensamiento y producción literaria. Rankin desarrolla cada apartado de su libro examinando las ideas centrales que descifra en las obras de Mishima: el arte de la vida y la muerte, la belleza como maldad, el erotismo como transgresión, el protagonista como un héroe trágico, y el narcisismo como pulsión de muerte. Hay también espacio para el debate sobre el carácter político de ciertas acciones de Mishima, quien vivía preocupado por la pérdida de los valores japoneses ante la modernidad, el declive del nacionalismo, la defensa de la libertad de expresión y la crítica de todas las formas de censura. Rankin propone una lectura integral del proyecto artístico de Mishima, y

sostiene que su trabajo está impregnado de una sensación de finalización: el fin del arte, el fin del erotismo, el fin de la cultura, el fin del mundo, principios que se rigen por un esteticismo decadente que sostiene esas cosas bellas.

Por otra parte, autores como Terao (2003) afirman que a mediados del siglo XX, la novelística japonesa aún se resistía a un cambio en su estilo, por lo que se esperaba que *Confesiones de una máscara* no cumpliera con las expectativas que había en torno al surgimiento de una nueva forma de escribir. Sin embargo, Terao también nota ciertas deficiencias en la primera novela en Mishima, pues a su parecer, el autor nipón no logra transmitir satisfactoriamente sus experiencias personales en símbolos narrativos. Sumado a esto, sugiere que hay también un malogrado intento por pasar del estilo japonés de escritura autobiográfica del yo y estructura fragmentada, a la novelística de influencia occidental con argumento firme y una rica simbología. A pesar de las críticas, Terao concluye que *Confesiones de una máscara* marcó el inicio de una nueva época para la literatura japonesa debido la osadía de las palabras de Mishima, las que expresaban “el placer estético meramente personal del autor, cargado de un nihilismo alegre y un fatalismo optimista fomentados en el ambiente decadente de la guerra” (Terao, 2003, p. 3).

Se tiene también la tesis de Reyes (2015), la cual trae a la discusión un interesante argumento sobre la constitución psíquica y su relación con la elección de objeto homosexual masculino. La autora toma el relato del protagonista y elabora un análisis sobre el desarrollo de la sexualidad, y las formas en la que ésta se despliega dentro de una cultura o sociedad. Asimismo, el aporte de Reyes contribuye a la comprensión y acercamiento a la obra de Mishima, al detallar aspectos lingüísticos propios del lenguaje japonés que encuentran cierta explicación en las notas a pie de página que se incluyen en la versión de Editorial Alianza, traducida al español por Rumi Sato y Carlos Rubio. No obstante, tal y como lo afirma Reyes, algo del sentido real de las palabras de Mishima y sus elementos originales se pierden en la traducción, por lo que invita al lector a profundizar en las características del idioma japonés, y considerarlo como pieza fundamental a la hora de adentrarse en la lectura de sus obras.

Por último, se puede mencionar el estudio de Castelo (2016), cuya propuesta se centra en explorar la temática de la sexualidad descrita en *Confesiones de una máscara*, esto desde una perspectiva foucaultiana. Sobre la narrativa del personaje, afirma que se sirve particularmente del discurso social del poder para mostrar una construcción; y no una representación, de la sexualidad propia de Mishima, o del espíritu de sus tiempos. Además, sugiere que el proceso de occidentalización del Japón en el que vivió el autor le permitió la importación de un discurso imperante del poder sobre la sexualidad, posicionando a la ciencia como principal ente dominante instrumentalizada a través de la medicina, la pedagogía y la demografía.

### c. Estudios sobre el método de Las Tres Lecturas

Las primeras referencias que se encuentran del método de Las Tres Lecturas conducen a los Módulos de Psicología de la Salud impartidos por María del Rocío Murillo y Ginnette Barrantes en la Escuela de Psicología de la UCR (Marín, 2013).

A nivel nacional, encontramos un primer antecedente en la tesis de Murillo (2010) *La efectuación del estrago materno en la constitución de la feminidad, de lo psicosomático a la escritura: una lectura psicoanalítica de la novela Las Palabras para decirlo de Marie Cardinal*. En esta tesis de maestría, la autora emplea el método para abordar el tema de la feminidad, partiendo de un análisis crítico de la constitución de lo femenino según Freud, Lacan y Lessana. Posteriormente, integra el concepto lacaniano de fenómeno psicosomático y la escritura de sí, todo desde la óptica de una crítica literaria. Murillo aporta una variante en cuanto a la lectura psicoanalítica conjetural, y sostiene la hipótesis de la sumisión y la obediencia como una de las manifestaciones de la falta de lo que denomina el *estrago materno*.

Un segundo antecedente se establece con el trabajo de Barrantes (2011) *Escándalo secreto. La estrategia de nominación de Sidonie Csillag, de "joven homosexual de Freud" a lesbiana en el siglo XX*, en donde se describen los aspectos principales de un abordaje de lectura de un texto, siguiendo tres momentos en

particular que prestan especial atención a la figura del *lector-analista*, y que buscan resolver una conjetura en relación con el texto (Barrantes, 2011).

Las Tres Lecturas también fueron consideradas por Marín (2013) como abordaje metodológico de su tesis de licenciatura titulada *El método paranoico-crítico: Creación y locura en Diario de un genio de Salvador Dalí*, trabajo que retoma este método de análisis de textos, pero que propone una estructuración distinta desde una lectura psicoanalítica compuesta de tres lentes: referencial, literal y conjetural. Esto da paso a una fase de discusión, entendida como una etapa investigativa que plantea dialogar con la teoría externa.

Como demuestran los antecedentes, el método de las Tres Lecturas ha sido empleado para trabajar novelas (Murillo, 2010, Barrantes, 2011, Quesada, 2015), diarios (Marín, 2013), e incluso blogs (Masís, 2014), lo que pone de manifiesto la versatilidad de dicho método para adaptarse a diferentes objetos de estudio y modalidades de investigación. Esta característica resulta fundamental para elegir tal aproximación como forma de adentrarse al análisis de la relación que hace Mishima entre escritura y perversión en la obra *Confesiones de una máscara*, temática que como se menciona anteriormente, no ha sido explorada dentro del ámbito investigativo costarricense.

A modo de integración, no puede escapar a la vista que los principales trabajos sobre Mishima y su obra han sido desarrollados por autores que no son precisamente orientales, de lo que se puede inferir que en su tierra natal, Mishima sigue siendo un personaje rodeado de una cierta aura de misticismo y excentricidad, cuyas convicciones y estilo de vida (y muerte) causan aún algún grado de rechazo. Irónicamente, su locuacidad y buen verbo lo llevaron a ser considerado como uno de los máximos exponentes del lenguaje y la cultura japonesa. Asimismo, su amplia lista de obras lo posicionan como un prolífico escritor que trascendió los límites de la novelística nipona, logrando impregnarla de sus más intensos e íntimos deseos, en la búsqueda de ser una especie de intermediario entre los clásicos literarios del antiguo Japón y los lectores modernos. Es por ello que resulta fácil percibir en su escritura un marcado

interés por descubrir nuevos modos de decir, nuevas formas de representación, en un intento por destacar la virtud de la creatividad y la novedad (Rankin, 2018).

La manera en la que Mishima presenta la perversión en la historia de vida de Koo-chan es verdaderamente singular, pues logra implementar una innovadora forma de pensar y sentir, que va mostrando sutilmente a lo largo de los relatos del protagonista de la novela, y que son artísticamente adornados con rebuscadas palabras, que son el germen de un autor que se destacaría del resto precisamente por sentirse, desde niño, alguien diferente.

Por tal razón, al adentrarse en la lectura de Mishima es necesario tener un claro panorama del aspecto artístico e intelectual de sus obras, para poder desafiar el lugar común en el que se le suele encasillar, y ver más allá de las distracciones epistemológicas que pueden brotar de su excéntrica y exótica vida, solo así se podrá observar con detalle la seriedad de sus palabras y sus acciones, y la forma en la que quiso hacer su arte, algo real.

Si bien estas consideraciones sobre la relación entre la perversión y la vida y obra de Mishima ya han sido abordadas por otros autores; tal y como lo muestra los antecedentes previamente mencionados, cabe apuntalar que nuestro trabajo de diferencia en tanto propone una articulación que va más allá del mero reconocimiento del valor literario de los textos de Mishima, dando espacio a un diálogo entre la perversión y la escritura que pasa también por lo epistemológico, lo heurístico y lo artístico, reivindicando el hecho de que su novela *Confesiones de una máscara* dice algo entre líneas que desafía una lógica fálica por medio de una creativa propuesta que parece querer difuminar los límites de la normalidad, aplaudiendo en su lugar las virtudes de lo diferente, lo contradictorio, lo discordante.

#### **4. Marco teórico - conceptual**

A continuación, se exponen tres ejes principales que intentan brindar un marco referencial basado en el aspecto histórico y teórico de lo que se entiende por perversión. Así pues, se pretenden identificar

algunos de los elementos que aún circulan alrededor de este término, y aquellos que se han ido perdiendo o que han caído en desuso a lo largo de los años (Roudinesco, 2009).

Se puede iniciar este apartado sosteniendo que el concepto de perversión está en constante progresión, y que su definición ha ido variando para ajustarse al espíritu de los tiempos (Eiguer, 2012). Además, es posible afirmar que esta propiedad cambiante del término “perversión” muestra que algunos de los fenómenos, prácticas y acciones de la vida sexual humana que han sido etiquetados como perversos, no han sido siempre los mismos.

En concordancia con lo anterior, se busca hacer un breve pero cuidadoso repaso por la historia de la perversión, para luego retomar como puntos de anclaje algunos conceptos psicoanalíticos desarrollados por Freud, Lacan y Dor, sin dejar de lado otros valiosos aportes provenientes de la Teoría Queer y los Estudios de Género en torno a lo perverso.

#### *a. Un breve repaso histórico del concepto “perversión”*

Antes de adentrarnos en la desprestigiada historia de la perversión, es importante detenerse un momento para indagar sobre sus orígenes etimológicos. El vocablo proviene del verbo latín *pervertĕre*, que traducido al español puede entenderse como “dar vuelta, volcar o invertir”, y más ampliamente, “cometer extravagancias, desordenar, corromper, cambiar del bien al mal” (Roudinesco, 2009, p. 67).

Por su parte, el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define el verbo *pervertir* como “viciar con malas doctrinas o ejemplos las costumbres, la fe, el gusto, etc.”, en una segunda definición añade “perturbar el orden o estado de las cosas”.

A simple vista, sobresale la idea de que lidiar con la perversión implica un acercamiento al dominio de lo abominable, de lo oscuro e incluso, de lo ilegal. De esta forma, quien se interese en saber algo sobre la perversión, estará comprometiéndose de antemano a excavar los ominosos recovecos de la psique humana, y acercarse a todo aquello que históricamente ha sido encajonado como anormal, diferente, raro, extraño, excesivo, lascivo, entre otros pesados calificativos. Es así como la palabra perverso comienza a

utilizarse para designar comportamientos o actos (en su mayoría de carácter sexual) que se salen de las normas sociales de la época.

A modo de resumen, se precisa que este subapartado busca articular diversas referencias sobre el aspecto histórico de la perversión a lo largo de diferentes períodos, partiendo de la antigua Grecia, pasando por la Edad Media, el siglo XVIII (particularmente los aportes del Marqués de Sade), para desembocar luego en el surgimiento de la psiquiatría y el inicio de la psicopatologización de la perversión en los años 1800, se menciona posteriormente el desolador panorama dejado tras las dos guerras mundiales que sacudieron el orbe durante las primeras décadas del siglo XX, y se arriba ulteriormente a la época actual y sus vicisitudes, propias del espíritu de nuestros tiempos.

Así pues, nuestro recorrido histórico de la perversión comienza en la Antigua Grecia y toma como punto de partida la figura de Dionisio, célebre personaje de la mitología helénica. Dionisio, dios olímpico de la fertilidad y el vino, era también conocido como “el libertador”, pues mostraba a los demás cómo liberarse de ser “normal” mediante la locura y el éxtasis. Asimismo, Dionisio es comúnmente representado como símbolo de total libertinaje y entrega desmesurada a las pasiones del cuerpo y al frenesí sexual, tal y como lo señala Sutton (1992, p. 98).

La mitología griega también brinda un elemento fundamental a la construcción del concepto de perversión: la dinámica del castigo impuesto por un poder divino. Esta connotación punitiva es común en muchos mitos griegos en los que una deidad inflige un castigo sobre la humanidad, o sobre un sujeto en particular. Este aspecto se retoma y consolida durante el período medieval, pero es relevante señalar que tiene sus raíces en la noción griega de que existe una ley impuesta por un ente celestial que debe ser acatada para evitar el sufrimiento y el castigo.

Ahora bien, según Roudinesco (2009) en la época de los antiguos griegos se empleaba el vocablo *hubris* para etiquetar a aquellos hombres caracterizados por cometer actos desmesurados, excesivos e injuriosos, los cuales eran condenados y censurados de forma vehemente. Al establecer los contornos de lo lícito en la naciente sociedad griega, se daba paso a la instauración de toda una contraparte que pretendía

esencialmente trasgredir eso que la ley determinaba como normal, correcto, o socialmente esperado. Indudablemente, esto representa un valioso precedente para esclarecer cómo se fue gestando la constitución del prototipo semántico del concepto de perversión, y las conocidas derivaciones perverso y pervertido.

Por su parte, en el periodo correspondiente a la Edad Media (ubicada temporalmente entre los siglos V y XV) predominaba en Occidente un discurso eclesiástico que establecía un único Dios o autoridad divina a la cual se le atribuían todas las virtudes del ser humano, esto en contraposición a lo demoníaco, aquello que reunía todas las características del mal encarnado en la figura del Diablo (Nava, 2009). Esta idea de una ley divina proviene en gran parte de la antigua Grecia, pero la diferencia es que en el medioevo dicha concepción contaba ahora con el soporte de la Iglesia como institución que pretendía la aceptación e imposición de esa ley. Con el surgimiento de la Iglesia se instauró formalmente una serie de reglas o mandamientos que, en su mayoría, estaban enfocados en regular y restringir el deseo por medio de la renuncia - voluntaria o no -, a la satisfacción de las pulsiones. Se evidencia entonces cómo en la Edad Media la salvación del hombre ante las tentaciones del mal residía en la aceptación del sufrimiento, haciendo por ejemplo del martirio y la autoflagelación formas de liberar al ser humano de sus propios demonios. Sin embargo, no todos estaban dispuestos a reprimir sus pasiones, pues más allá del canon impuesto por la Iglesia en el registro del deseo, comenzaba a emerger la figura del perverso, ese ser señalado como desmesurado, viciado o maldito, cuya naturaleza le permitía siempre hallar los modos y métodos más rebuscados para transgredir la ley en intenciones y actos (Roudinesco, 2009).

Es así como además de Dionisio, la historia da cuenta de otros personajes de la Edad Media que se posicionaban cómodamente desde ese “oscuro lado” de la perversión. Con respecto a esto, Bataille (1983) señala como Gilles de Rais (1405-1440); capitán del ejército francés y compañero de armas de Juana de Arco, fue acusado de prácticas ocultas en las que se confirmó que torturó, abusó y mató a varios niños y adolescentes. Los registros históricos también relatan sobre Erzsébet Báthory (1560-1614), una aristócrata húngara condenada por brujería, tortura y asesinatos en serie (Pizarnik, 1994). Cabe notar que estos personajes van introduciendo una arista que comienza a esbozarse paralela al concepto de perversión, la del

marco jurídico, pues en la Edad Media el transgredir la ley pasa a ser más que un pecado, convirtiéndose en un crimen o delito que conlleva enjuiciamiento, encarcelamiento, y como era común en la época, persecución y pena de muerte.

La historia de la perversión encuentra en el siglo XVIII otra destacada figura, se trata de Donatien Alphonse François de Sade, más conocido como el Marqués de Sade, personaje famoso por haber encarnado el ideal del libertinaje propio de su época y contexto geográfico. Vale recordar que la Francia de los años 1700 era una sociedad asediada por los desórdenes políticos ocasionados por una burguesía déspota y arrogante que no conocía los límites del ejercicio de sus poderes y placeres (Roudinesco, 2009), un ambiente que propicia en Sade el intento por exponer algo de la perversión a través de su escritura y de sus actos. No obstante, como consecuencia de sus comportamientos libertinos y sus atrevidos y escandalosos escritos, Sade fue obligado a pasar confinado en una celda por más de tres décadas, tiempo que dedicó a escribir sobre su filosofía del placer, el erotismo y la libertad individual, propuesta en total contraposición a los enciclopedistas de la época y su “virtuosa” búsqueda de la razón.

Siguiendo a Roudinesco (2009), es posible afirmar entonces que con Sade se funda un importante precedente sobre una apología del goce ilimitado desprovista de afecto, siendo el acto sexual, la sodomía y la cosificación del otro la esencia de su retórica. En este universo sadiano, tanto hombres como mujeres son llamados a ser fundamentalmente sodomitas, incluso, se puede decir que Sade llega a formular un modelo social basado en la generalización de la perversión, donde el incesto, el adulterio y el sacrilegio se entremezclan en un espacio dedicado a lo abyecto, regido por su propia definición de una ley bajo la cual yace el objetivo último de la fetichización de la existencia humana. Con su pretensión de domesticar las perversiones, Sade ambicionaba poder invertir la ley de la normalidad, sin embargo, su empresa no tuvo el éxito deseado y sus obras, reflejo de esa nueva mirada que quería darle a la perversión, acabaron siendo consideradas por muchos como meros escritos de éxtasis textual, en los que el autor sólo intentaba hacer deseable el goce del mal, o al menos darle una connotación no tan detestable (Roudinesco, 2009).

El impacto de este espíritu libertino tuvo una brusca caída con la entrada de los años 1800, en donde la medicina vino a imponer nuevas pautas para el juego de los poderes y los placeres, atribuyéndole a la perversión un rostro (y un cuerpo) más definido (Foucault, 1976). De este modo, la perversión pasa de ser un objeto desconocido permeado de horror, a un objeto de estudio académico-científico; inclusive se propone pluralizar su concepto y hablar entonces de las perversiones, estableciendo el inicio de un intrincado sistema de categorías o etiquetas que diseccionan la sexualidad humana y la tipifican en diversos comportamientos según su cercanía o desviación de la normalidad. Comienzan así a surgir otros conceptos asociados como trastornos sexuales, disforias sexuales, o parafilias, fácilmente rastreables en los primeros manuales diagnósticos desarrollados por la psiquiatría. En sus versiones iniciales, estos manuales contenían apartados que, a modo de inventario, consideraban por ejemplo a la homosexualidad, el transexualismo y el onanismo infantil como perversiones, lo que llevó a una rápida psicopatologización de la desviación, reprimiendo el goce a través de una postura biomédica y de un sistema de salud que vigilaba y castigaba severamente la diferencia en lo que respecta al plano de la sexualidad (Roudinesco, 2009).

Aún en la actualidad es posible localizar dentro del DSM-V o el CIE-11 vestigios de ese furor por segregar y excluir aspectos de la sexualidad humana dentro de categorías (ahora reformuladas para ser políticamente correctas) que sostienen el argumento de reducir y encasillar las perversiones al ámbito de lo sexual. Es así como el transexualismo es ahora llamado discordancia de género, los actos sexuales perversos fueron renombrados como trastornos parafílicos y las conductas criminales se pueden hallar bajo el título de trastornos negativistas desafiantes, trastornos de la personalidad antisocial o comportamientos disruptivos. De acuerdo con Nava (2009), si bien este nuevo registro de la perversión se desmarca un poco de la visión eclesiástica punitiva o de la postura libertina sadiana, mantiene todavía una estrecha relación con las dinámicas del poder entendido desde Foucault, donde la ciencia sigue siendo la portadora de la “verdad única” que pretende regular, institucionalizar y psicopatologizar algunos de los laberintos que suele recorrer el deseo humano.

Avanzando hacia el siglo XX, se encuentra un importante punto de viraje en la historia de la perversión. Durante las dos Guerras Mundiales se desafiaron los límites humanos de la violencia, la crueldad y el crimen. Los hechos perpetrados por el régimen nazi son, según Roudinesco (2009), la metamorfosis más abyecta de la perversión, un nuevo tipo de perversión que derivó precisamente de la autodestrucción de la razón y que giró a una particular relación con la ley, permitiendo que hombres corrientes cometieran actos extremos de barbarie, sólo por la intención de hacer cumplir una norma arbitrariamente impuesta. Esta forma de criminalidad perversa llegó incluso a permearse en el Estado, y la pulsión de muerte se vio librada a su total expresión, configurando un modo de transgresión de la ley nunca antes visto. Contradictoriamente, en esa época, la sociedad germana era considerada una de las más civilizadas de Europa, sin embargo esto no impidió la demostración del poder que es capaz de ejercer la ciencia si se instrumentaliza para aniquilar a la humanidad. Retomando lo expuesto por Roudinesco (2009), es posible afirmar que el nazismo puso de manifiesto un sistema perverso enfocado en exterminar a quienes ellos, a su vez, consideraban los más perversos de todos, los judíos.

La relevancia de este ambiente geopolítico de inicios del siglo XX es que es el contexto en el que vive y se desarrolla Kimitake Hiraoka, nombre de pila del autor de *Confesiones de una máscara*, Yukio Mishima. Kimitake nace en Tokio en 1925, recordemos que la Primera Guerra Mundial se dio entre 1914 y 1918, mientras que la Segunda Guerra Mundial se extendió desde 1939 hasta 1945, año en el que Japón fue un desafortunado testigo de un hito de la perversión, marcado por los ataques nucleares a las ciudades de Hiroshima (6 agosto de 1945) y Nagasaki (9 agosto de 1945). La consecuente rendición del ejército nipón dejaría un fuerte sinsabor en Kimitake, y fue uno de los recuerdos más determinantes que lo impulsarían a querer escribir sobre su propia visión de la perversión, una experiencia incubada entre guerras y que denotaba esa violencia y agresividad características de una época plagada de muerte y destrucción.

El repaso histórico de la perversión arriba ahora a la contemporaneidad, con un nuevo milenio que expande las posibilidades que tiene la perversión para tomar una nueva forma, para encarnar una nueva piel dispuesta a cargar el designio de eso que llamamos lo perverso. En el siglo XXI, el concepto de la perversión

ya no se relaciona solo con la tendencia a encasillar a una persona dentro de una categoría psiquiátrica o estructura clínica, sino que ha mutado hacia un campo discursivo menos estigmatizador y patologizante, que busca la caída de las antiguas identificaciones que atan lo perverso únicamente al plano de la sexualidad desviada o aberrante (Nava, 2009).

No obstante, Eiguier (2012) menciona que la perversión en nuestros tiempos se las ha ingeniado para transitar por nuevos dominios como la internet, espacio que el autor llama la nueva zona por la que deambula una perversión orientada a la satisfacción de las pulsiones, donde el goce escópico está a la orden del día y permite, a través de un dispositivo electrónico como un teléfono inteligente, acceder a sitios web de pornografía que dejarían en ridículo al detallado catálogo de las perversiones realizado por Krafft-Ebing, todo un menú de material audiovisual que refleja una sociedad de goce ilimitado. Continuando con Eiguier, es posible afirmar que esta es solo otra forma de la perversión que aún mantiene parte de ese carácter sexual que le acompañó desde sus orígenes, pero que ahora se ha expandido a ámbitos como la delincuencia y el terrorismo, fenómenos que siguen circulando por los territorios de la crueldad, la tortura y la dominación del otro.

En síntesis, si bien la noción del término perversión en la época contemporánea presenta una propensión a alejarse del lugar común que se le ha asignado por siglos, es notorio que carga aun con una reputación desprestigiada que mantiene un estrecho ligamen con la idea de que el perverso es aquel sujeto que se entrega sin medida a la satisfacción de una sexualidad tachada como diferente, rara o extraña, y que incluso es capaz de perpetrar actos censurables propios de su naturaleza lasciva o desenfrenada.

## *b. Algunas puntualizaciones psicoanalíticas acerca de la perversión*

### *i. Freud y el estudio de la perversión*

Los primeros desarrollos acerca de la perversión se pueden rastrear dentro de la obra freudiana a partir de 1905, cuando son publicados los *Tres ensayos de teoría sexual*. Estas aproximaciones que hizo Freud al tema son una serie de indagaciones preliminares en las que la perversión es ubicada dentro de la

sexualidad normal, sexualidad que entiende, inicia desde la infancia. En un segundo momento, Freud se centra en investigar y establecer una posible etiología de la perversión, donde destaca el escrito *Pegan a un niño. Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales* (1919). Posteriormente, el psicoanalista vienes añade otros dos conceptos clave para su teoría sobre la perversión, la renegación (*Verleugnung*) y la escisión yoica (*Spaltung*), términos que pueden estudiarse a partir de obras como *Fetichismo* (1927) y *Escisión del yo en el proceso de defensa* (1938).

Una de las ideas principales que expone Freud en *Tres ensayos de teoría sexual* es que la sexualidad tiene sus comienzos en la infancia, y no en la pubertad o en la edad adulta. Su propuesta es que la pulsión sexual está presente desde los primeros años de vida y no deviene con la maduración del aparato sexual genital. Freud también se refiere a la “disposición perversa polimorfa”, concepto que relaciona a la cualidad que le atribuye a la organización psicosexual del infante y su variada diversidad pulsional (Freud, 1905, p. 173). Esta nueva perspectiva de la sexualidad humana trasciende la genitalidad y la reproducción, dando cabida al asunto de la pregunta sobre el objeto y el fin sexual. Así pues, la perversión es asociada con la obtención de satisfacción sexual por medios diversos que no son necesariamente el coito genital heterosexual, pero que tampoco deberían ser considerados, de antemano, como una desviación de la sexualidad normal. Para Freud, toda relación sexual puede integrar, de uno u otro modo, ciertos componentes perversos que no habría porque señalar como patológicos.

Es así como se introducen varios conceptos centrales; empezando por lo que Freud define como “pulsión sexual”, referente a las necesidades sexuales que existen en el ser humano y el animal y la forma en la que se expresan, biológicamente hablando. Surgen además otras dos ideas fundamentales, la del “objeto sexual”, entendido como la persona de la que parte la atracción sexual, y la “meta sexual”, relativa a la acción hacia la cual se dirige la pulsión (Freud, 1905, p. 123).

Ahora bien, la perversión vendría a estar relacionada, en primera instancia, con las múltiples posibilidades que se pueden hallar en cuanto al objeto y a la meta sexual. Una de esas variantes, a la que Freud se refiere inicialmente como “inversión”, resulta de particular interés para la presente investigación.

De acuerdo con Freud, esta desviación del objeto sexual, presente tanto en hombres como en mujeres, puede tener diferentes matices, por ejemplo, estarían aquellos invertidos absolutos; personas cuyo objeto sexual tiene que ser por fuerza alguien de su mismo sexo, estarían también los invertidos anfígenos; sujetos que pueden sentirse atraídos por un hombre o una mujer sin llegar a ser exclusivos o excluyentes en sus preferencias, y los invertidos ocasionales; aquellos que bajo ciertas condiciones, pueden tomar como objeto sexual a una persona de su mismo sexo (Freud, 1905, p. 124). A esto añade que las primeras concepciones de la inversión solían concebirla como un signo innato de degeneración nerviosa, aspecto que Freud problematiza y desgrana para plantear un argumento que conlleva una ruptura con el pensamiento de su época, al proponer que la llamada “inversión” se podía también observar en sujetos que se podían considerar normales. De este modo, Freud pone en entredicho la idea tradicional que asociaba la inversión u homosexualismo con la anormalidad y la degeneración innata, y abre el camino hacia una nueva concepción de la sexualidad, donde la inversión vendría a ser solo una más de las tantas manifestaciones de la pulsión sexual humana, desligándola del carácter anómalo que la asediaba (Mendiburu y Fallatti, 2014).

Con respecto a las desviaciones de la meta sexual, Freud menciona que existen algunas posibles clasificaciones que se utilizan para designar a las prácticas sexuales que no son necesariamente la unión de los genitales entre un hombre y una mujer. Estas perversiones, que se pueden encontrar en la vida sexual de sujetos normales, pueden girar en torno a: 1) transgresiones anatómicas, en las que el acto sexual implica por ejemplo sexo oral o anal, así como la sobrestimación de otras zonas del cuerpo como los pies o los pechos, o 2) fijaciones de metas sexuales provisionales, donde actos como mirar o tocar suelen cobrar mayor importancia que el encuentro sexual en sí. En este apartado, Freud también habla sobre el sadismo y el masoquismo, ambas tendencias que tienen que ver con procurar dolor al objeto sexual, y que pueden llegar a ser más satisfactorias que el coito genital (Freud, 1905, pp. 143-144).

En concreto, lo expuesto por Freud en *Tres ensayos de teoría sexual* se basa en su propuesta de que las perversiones forman parte de la vida sexual normal, tanto del infante como del adulto, encontrando más semejanzas, que diferencias, entre la sexualidad llamada normal y las denominadas aberraciones. No

obstante, hace énfasis en aquellos actos donde detecta un predominio de la pulsión parcial, es decir, donde la pulsión sexual no alcanza su objeto o meta sexual final, sino que se enquistada y se fija a un estadio previo del acto coital. De esta forma, Freud expone que puede haber prácticas sexuales normales con elementos perversos, en las que la pulsión sexual incluye ciertas perversiones que no obstaculizan el fin sexual último de la relación coital. Por el contrario, las prácticas sexuales perversas se caracterizan por ser exclusivas e implican una fijación patológica que demanda una única forma de placer sexual (Freud, 1905, p. 146).

Posterior a estas indagaciones introductorias sobre las perversiones, Freud se embarca en la tarea de aportar otros hallazgos sobre su posible etiología, partiendo esencialmente del problema del masoquismo. En su ensayo *Pegan a un niño* de 1919, Freud detalla los pormenores de algunos casos clínicos en los que descubre que hay una cierta fantasía de flagelación durante los primeros años de infancia, y que parece estar aún presente años después. Un aspecto particular de esta fantasía es que sirve como un signo primario de perversión y guarda, a su vez, una estrecha relación con la satisfacción masturbatoria.

En palabras del mismo Freud:

Uno de los componentes de la función sexual se habría anticipado a los otros en el desarrollo, se habría vuelto autónomo de manera prematura, fijándose luego y sustrayéndose por esa vía de los ulteriores procesos evolutivos; al propio tiempo, atestiguaría una constitución particular, anormal, de la persona (Freud, 1919, p. 179).

De esta manera, lo que se plantea en *Pegan a un niño* viene a complementar lo dicho en los *Tres ensayos de teoría sexual*, posicionando a la fantasía de flagelación como un elemento crucial en la génesis de la perversión. Dicha fantasía puede analizarse en tres momentos, primero tenemos la noción de “el padre pega al niño”, en la que el niño en cuestión no fantasea sobre sí mismo, sino sobre otro niño, un hermano menor por ejemplo, al cual se le tiene odio o envidia, pues se tiene que compartir el amor de su padre con él. En esta primera fase, la representación-fantasía se mantiene solo en el plano de lo imaginario, y causa cierto disfrute en el niño que interpreta, a partir del castigo físico infligido por el padre a ese otro niño, “que él no lo quiere, ya que sólo me quiere a mí” (Freud, 1919).

En una segunda etapa, emerge el sentimiento de culpa, que deriva en que el niño intenta ser ahora el objeto de ese castigo impartido por el padre, el pensamiento “yo soy azotado por mi padre” se integra a la fantasía flagelante y adquiere para el niño el significado de “mi padre no me quiere, pues me pega”. Siguiendo a Lin-Ku (2016), la culpabilidad hace que el sadismo se convierta entonces en masoquismo, causando que esa precoz organización genital se rinda ante la represión y genere, a su vez, una regresión a la organización pregenital anal. Cabe recordar que la fase anal del desarrollo psicosexual es el primer momento en el que el infante se enfrenta a “la dualidad entre lo activo y lo pasivo, entre expulsar y retener, hallándose pues en relación con el sadismo, pues se trata de destruir y controlar. Por esta razón esta etapa es conocida también como fase anal-sádica” (Lin-Ku, 2016, p. 179).

Continuando con lo expuesto por Freud en su ensayo *Pegan a un niño* (1919), este encuentro con el contraste entre activo y pasivo queda reprimido en el inconsciente, y da paso a la etapa de la fantasía de flagelación, en la cual el niño es nuevamente un espectador de la escena de azotes. Sin embargo, el padre es ahora transmutado en una figura de autoridad que golpea o humilla al niño. En la fantasía de ser azotado confluyen ahora la conciencia de culpa y el erotismo, no sólo por el castigo referenciado por los deseos incestuosos, sino también por su sustituto regresivo, fuente de excitación libidinosa que encontrará en la masturbación un modo de descargarse.

En definitiva, la primera interrogante que aborda Freud es responder si la etiología de las perversiones se encuentra en las cicatrices o secuelas que deja el complejo de Edipo tras su resolución.

La perversión ya no se encuentra más aislada en la vida sexual del niño, sino que es acogida dentro de la trama de los procesos de desarrollo familiares para nosotros en su calidad de típicos – para no decir «normales» –. Es referida al amor incestuoso de objeto, al complejo de Edipo del niño; surge primero sobre el terreno de este complejo, y luego de ser quebrantado permanece, a menudo solitaria, como secuela de él, como heredera de la carga {*Ladung*} libidinosa y gravada con la conciencia de culpa que lleva adherida. La constitución sexual anormal ha mostrado en definitiva su poderío

esforzando al complejo de Edipo en una dirección determinada y compeliéndolo a un fenómeno residual inhabitual (Freud, 1919, p. 189).

Otro aporte que vale la pena mencionar de la teoría freudiana sobre la perversión, es el desarrollo de dos conceptos metapsicológicos esenciales para su comprensión; la desmentida, también llamada renegación (*Verleugnung*) y la escisión del yo (*Spaltung*). En 1924, Freud comenzó a emplear el término *Verleugnung* para describir un proceso específico que se da en relación con la castración y que va más allá de lo genital. Para el niño, la diferencia sexual se torna una experiencia angustiante, quizás traumática, que lo lleva a renegar (*leugnen*) la ausencia de pene en las niñas. Poco a poco concebirá la idea de que la ausencia de pene es el resultado de una castración. (Laplanche y Pontalis, 2004).

Para 1927, Freud plantea una elaboración ampliada del concepto de renegación a partir de su obra *Fetichismo*. En este estudio, se muestra básicamente cómo el fetichista se procura perpetuar una actitud infantil al querer sostener dos posiciones inconciliables; la renegación y el reconocimiento de la castración femenina. En esta dinámica, el fetiche vendría entonces a ser un sustituto de un objeto interno dañado, por medio del cual el perverso trata de repararlo o controlarlo, haciendo que la forma que adquiere su sexualidad sea parte integrante de su identidad. Sobre la introducción de la palabra *Verleugnung* a su teoría, Freud escribe:

Un término nuevo se justifica cuando describe o destaca una nueva relación entre las cosas. No es el caso aquí; la pieza más antigua de nuestra terminología psicoanalítica, la palabra «represión» {«Verdrängung», «desalojo»}, se refiere ya a ese proceso patológico. Si en este se quiere separar de manera más nítida el destino de la representación del destino del afecto, y reservar el término «represión» para el afecto, «desmentida» {«Verleugnung»} sería la designación alemana correcta para el destino de la representación (Freud, 1927, p. 148).

Aunada a la renegación, hay otra particularidad en la lógica de la perversión; y es que intenta lograr que dos fuerzas en conflicto coexistan, lo que implica precisamente una escisión (*Spaltung*) en dos del sujeto. La *Spaltung* es una pieza más de este elaborado mecanismo de desmentida que no es exclusivo de

la perversión, sino que también tiene lugar en otras situaciones en las que el yo se enfrenta a la necesidad de erigir una defensa. En textos posteriores como *La escisión del yo en el proceso de defensa* (1938), Freud se refiere bastante a este concepto que se da como fruto de la noción que venía desarrollando de renegación o desmentida. Parte de su planteamiento se ilustra en la siguiente cita:

Responde al conflicto con dos reacciones contrapuestas, ambas válidas y eficaces. Por un lado, rechaza la realidad objetiva con ayuda de ciertos mecanismos, y no se deja prohibir nada; por el otro, y a renglón seguido, reconoce el peligro de la realidad objetiva, asume la angustia ante él como un síntoma de padecer y luego busca defenderse de él. Es esa una solución muy hábil de la dificultad, hay que confesarlo. Ambas partes en disputa han recibido lo suyo: la pulsión tiene permitido retener la satisfacción, a la realidad objetiva se le ha tributado el debido respeto. Pero, como se sabe, sólo la muerte es gratis. El resultado se alcanzó a expensas de una desgarradura en el yo que nunca se reparará, sino que se hará más grande con el tiempo. Las dos reacciones contrapuestas frente al conflicto subsistirán como núcleo de una escisión del yo (Freud, 1938, p. 275-276).

Esta división en el yo perverso es una observación que hace Freud a partir de sus casos clínicos con niños, de los que extrae la idea de que estos niños, habituados a satisfacer su pulsión, se afrontan a una amenaza que perciben real, y que los lleva a “tomar una decisión; reconocer el peligro y abandonar la satisfacción, o negar la realidad para poder continuar satisfaciendo su pulsión” (Lin-Ku, 2016, p. 183).

De esta forma, es importante señalar que, si bien Freud dedicó parte de su obra a investigar el concepto y la etiología de la perversión, la gran mayoría de sus trabajos se enfocaron más en el estudio y la clínica de las neurosis. En consecuencia, resulta pertinente ahondar más en los desarrollos psicoanalíticos post-freudianos sobre la perversión, partiendo de algunas de las contribuciones más relevantes de Jacques Lacan en torno a lo perverso.

ii. La perversión en Lacan

Al investigar la perversión como concepto teórico en la obra de Lacan, se halla un primer punto de referencia en el escrito de 1962 *Kant con Sade*. En dicho trabajo, Lacan aborda lo que denomina la problemática fálica de la perversión desde la noción freudiana de escisión del yo, y la comparación entre los términos deseo y el goce expuestos por el filósofo Immanuel Kant y el libertino Marqués de Sade. En concreto, Lacan explica cómo este mecanismo alude a la paradoja psíquica del saber/no saber de la castración que se resiste a representar la diferencia de los sexos. Esta lógica fálica es esencial para comprender la elección del perverso y nos introduce al campo del significante fálico y la economía del deseo del sujeto.

Volviendo a *Kant con Sade*, estamos de acuerdo con el planteamiento de que la tesis de Kant y la de Sade son dos caras de una misma moneda, pues la máxima sadiana es disponer del prójimo y hacer con él todo que se venga en gana, lo que esencialmente cumple con los requisitos del imperativo categórico de Kant. Asimismo, las propuestas libertinas de Sade y la moral kantiana pueden ser muestras de un mismo sadismo, siendo dirigido hacia otros sujetos en el caso de Sade, o siendo dirigido hacia sí mismo bajo la forma de deber moral de Kant.

Con respecto a este argumento, Lacan se refiere a la lectura que hace de la novela de Sade *Filosofía en el tocador* (1795) y escribe:

Digamos que el nervio del factum está dado en la máxima que propone su regla al goce, insólita en tomar su derecho a la moda de Kant, por plantearse como regla universal. Enunciamos la máxima: "Tengo derecho a gozar de tu cuerpo, puede decirme quienquiera, y ese derecho lo ejerceré, sin que ningún límite me detenga en el capricho de las exacciones que me venga en gana saciar en él." Tal es la regla a la que se pretende someter la voluntad de todos, si una sociedad le da mínimamente efecto por su obligatoriedad" (Lacan, 1962, p. 739).

Cabe también recordar el imperativo kantiano, bastante desarrollado en la obra *Crítica de la razón pura* (1788): "obra de tal modo que la máxima de tu voluntad pueda valer siempre al mismo tiempo

como principio de una legislación universal” (Otero, 2016). Así pues, en *Kant con Sade* Lacan expresa cómo el filósofo alemán pretende elevar la máxima a Ley moral universal bajo la forma de *das Gute* o Bien supremo, decantando la supresión del *Wohl* o bienestar propio, a expensas del *das Gute* (Lacan, 1962).

Al repasar el *Seminario 7: La ética del psicoanálisis* (1959-1960), también es posible evidenciar que Lacan ya había hecho otros aportes preliminares a la discusión sobre la perversión desde una perspectiva que contemplaba los confines del principio de placer y el registro del cuerpo, y tomaba como punto de anclaje el dolor, mismo que permite la convergencia de la ética kantiana y la ética de Sade. En este séptimo seminario Lacan dice:

En suma, Kant es de la opinión de Sade. Pues para alcanzar absolutamente *das Ding*, para abrir todas las compuertas del deseo, ¿qué nos muestra Sade en el horizonte? Esencialmente, el dolor. El dolor del prójimo y también el propio dolor del sujeto, pues en este caso no son más que una única y misma cosa. No podemos soportar el extremo del placer, en la medida en que consiste en forzar el acceso a la Cosa” (Lacan, 1959-60, 100).

En el *Seminario 7* hallamos otro elemento fundamental de la discusión que propone Lacan sobre la perversión, el goce de la transgresión. Su noción de goce hace referencia a un límite, y soporta dicho argumento al expresar que “la transgresión en el sentido del goce sólo se logra apoyándose sobre el principio contrario, sobre las formas de la Ley” (Lacan, 1959-1960, p. 214). En otras palabras, no sólo enfatiza el hecho de que la transgresión implica necesariamente el establecimiento de una ley previa a la cual desafiar y ultrajar, sino que resalta que el avance del goce conlleva el reconocimiento de un límite en el que se constituye.

Por otra parte, en el *Seminario 10: La angustia* (impartido entre 1962 y 1963), Lacan presentaría una concepción más trabajada sobre el paradigma de la puesta en acto del deseo perverso. En dicho seminario, Lacan desarrolla su teoría de la perversión en torno a algunas reflexiones centrales, por ejemplo, explica que, si bien la perversión instituye una ley, esta hace las veces de defensa y detiene al sujeto frente al goce, es decir, eso que puede parecer un exceso es en realidad, la realización del límite de una ley

(Lutereau, 2013). En este sentido, el perverso “no sabe al servicio de qué goce ejerce su actividad” (Lacan, 1962-1963, p. 164).

Otro punto relevante de las afirmaciones que hace Lacan en su *Seminario 10*, es el lugar que ocupa la diada sadismo/masochismo dentro de sus teorizaciones sobre la perversión. Como indicado anteriormente, el perverso no sabe de qué goza:

Por supuesto, es siempre el Otro - y el masoca lo sabría. Pues bien, lo que se le escapa al masoquista, y que lo pone en la misma situación que todos los perversos, es que cree, por supuesto, que lo que busca es el goce del Otro, y precisamente porque lo cree no es esto lo que busca. Lo que se le escapa [...] es que busca la angustia del Otro” (Lacan, 1962-63, p. 166).

El ligamen entre perversión y angustia vendría entonces a estudiarse a la luz de su articulación con la castración y el complejo de Edipo. Haciendo eco de lo que menciona Lutereau (2013), se puede afirmar que Lacan argumenta que la angustia se hace presente al encontrarse con ese objeto que no es más que un resto caído, y del que la perversión enseña que:

Para que esto se produzca, convendría que el sujeto se encontrara implicado allí más personalmente, que fuera sádico o masoquista, por ejemplo. No me refiero a alguien que pueda tener fantasmas que designamos como sádicos o masoquistas, sino a un verdadero masoquista, un verdadero sádico [...] la especificidad de la posición perversa, en la cual el neurótico encuentra su referencia y su punto de apoyo. (Lacan, 1962-63, 177).

En conclusión, el *Seminario 10* de Lacan expone que “el estudio de las perversiones permite advertir el carácter de resto del objeto y su vínculo con la angustia [...] por otro lado, esta angustia demuestra que la castración no es una suerte de “amenaza” ni temor de “mutilación” (Lutereau, 2013, p. 403). Si bien Lacan no resuelve completamente la pregunta sobre la diferencia entre un fantasma perverso y el carácter fantasmático de la perversión, logra establecer que en la posición perversa el masoquista se defiende al tratar de ubicar la angustia del Otro, mientras que el sádico se engaña ante el goce del Otro, siendo lo que ambas tendencias buscan y al mismo tiempo desconocen.

Más adelante en su enseñanza (1974-1976), Lacan desarrolla el término *père-version*, un concepto subversivo detrás del que se hallaba la idea de plantear una nueva clínica fuera de las normas, que “desmienta lo universal y lo normalizante, en la que no hay un caso parecido a otro” (Auré, 2018, p. 1).

Lacan introduce a la *père-version* como una nueva clínica con una nueva versión de la función paterna, la cual desajustaba la concepción clásica de las tres categorías clínicas freudianas: la neurosis, la psicosis y la perversión. Sobre este aspecto, Auré añade:

La lógica de la *père-version* se extrae de la singularidad del padre en contraposición a la universalización de su función, (...) lo que particulariza a un padre es su deseo hacia una mujer elegida entre todas las otras, singularidad que merece ser calificada de perversa en tanto que desmiente, que recusa toda norma, todo estándar, todo *para todo x* (Auré, 2018, p. 1).

También hay que destacar lo novedoso de este concepto, el cual se fundamenta en la ley del amor al padre, y no en el carácter universal de la ley del padre. En el *Seminario 23*, Lacan va más allá y explica que “el nudo bo no es más que la traducción de que el amor... se dirige al padre, en nombre de que él es portador de la castración” (Lacan, 1975-1976, p. 148). De esta forma se sostiene que la función paterna es castrante, pero a la vez configura las distintas versiones del padre que articulan los tres registros. Así pues, el padre real es aquel que hace agujero e instauro la pérdida primordial, forzando a una respuesta que hace estructura, el padre simbólico es el padre muerto que yace sobre El-Nombre-del-Padre y la Ley, mientras que el padre imaginario se hace del dominio de lo fantasmático (Caamaño y Cochia, 2013).

Las bases teórico-conceptuales que se han venido trabajando nos permiten ahora desarrollar otro aspecto de gran relevancia, el concepto psicoanalítico de perversión como estructura clínica.

### iii. La estructura perversa

Dentro del campo psicoanalítico, una estructura remite a un modelo abstracto constituido por un conjunto de elementos, y las leyes de composición interna que se aplican a los mismos (Dor, 1995). La idea de estructura se articula con el estudio del inconsciente para establecer ciertos indicadores clínicos que permitan identificar y circunscribir entidades nosográficas, con las cuales se pueda describir la dinámica y

economía del deseo. Siguiendo con Dor, en psicoanálisis se puede hablar de cuatro estructuras principales, a saber; la histeria, la obsesión, la psicosis y la perversión, siendo esta última la que nos interesa explorar en este trabajo investigativo.

Como se indicó previamente, las enseñanzas de Freud y Lacan son la piedra angular para comprender los procesos y dinámicas que subyacen a la instauración y el funcionamiento de la lógica perversa, tomando en consideración conceptos clave como el complejo de Edipo, la angustia de castración, los mecanismos de renegación y escisión del yo y las nociones de desafío y transgresión (Pardo, 2006).

La estructura perversa es entonces donde convergen y se interrelacionan estos conceptos que toman mayor sentido sólo cuando se estudian en conjunto, y no de forma desperdigada, donde parte de su contenido queda al margen al no estar puestos en función los unos con los otros.

Al investigar a la perversión como una estructura, se debe tener claro que se entiende por castración. De acuerdo con Lacan, la dinámica edípica surge luego de que el niño sale de la etapa de identificación del estadio del espejo, momento en el que aún mantiene una relación de indiferenciación con su madre; una especie de fusión con ella. Así pues, el niño pretende “identificarse con lo que él supone que es el objeto de su deseo” (Dor, 1995, p. 93). La proximidad y los intercambios que se dan en esta identificación le permiten al niño ponerse en la situación de hacerse el objeto de lo que supuestamente carece la madre, siendo este objeto no otro que el falo. Sobre este aspecto, Lacan afirma que la cuestión que se plantea es: ser o no ser, *to be or not to be* el falo (Lacan, 1958). La problemática de querer ser el falo de la madre lleva al niño a la dimensión de la castración. Por tanto, esa fusión con su madre se mantendrá, o no, sólo con el advenimiento de un tercer involucrado que venga a mediatizar la identificación del niño al falo materno.

En un segundo momento del complejo de Edipo, la aparición de la dimensión paterna introducirá al niño en el registro de la castración. El padre reconfigura la relación madre-hijo-falo; representa para el niño una intrusión que prohíbe y causa frustración, el padre es entonces un padre cuya función principal es castrar. Lacan llama a esto la ley del Nombre-del-Padre; el niño se enfrenta a una ley a la cual también depende su madre, “en otros términos, la dirección del deseo del niño remite inevitablemente a la ley del

otro a través de la madre” (Dor, 1995, p.98). En este punto, lo que determina al niño con respecto a la función significativa del padre, es precisamente, el significante simbólico Nombre-del-Padre. La forma en la que el niño resuelva la problemática fálica será determinante para la constitución que hará posteriormente de su relación con respecto al objeto fálico. La función paterna obliga al niño a aceptar no sólo que no es el falo, sino que tampoco lo tiene, tal y como su madre, quien a su vez lo desea allí donde debería estar, y donde sería posible volverlo a tener.

Puede decirse que la tercera etapa del Edipo está marcada por su declinación, poniendo fin a la rivalidad fálica frente a la madre e instaurando la figura del padre, esto mediante la simbolización de la ley. El valor de esta simbolización es estructurante, pues permite localizar el deseo de la madre. El niño asume que el padre tiene el falo, y al tenerlo, puede reestablecerlo en el único lugar donde lo desea la madre. Esto es lo que inscribe al niño y a la madre en la dialéctica del tener. Al ubicar el falo, el niño hace el pasaje del registro del ser al registro del tener, lo que da cabida a la instauración de la metáfora paterna y su mecanismo por excelencia, la represión (Dor, 1995).

En este momento de la fábula edípica es cuando emerge la *Verleugnung*. El deseo del niño puede enquistarse en un punto de inestable equilibrio en la encrucijada del ser o no ser el falo. Esta es una de las características que señala Lacan sobre las identificaciones perversas, que suspenden la pregunta y perpetúan la oscilación en el lugar de la castración, a modo de estrategia de defensa para renegarla. La angustia de castración induce al niño a la realidad del deseo del padre y la diferencia de los sexos. La verdad de estos enunciados pone en peligro la elaboración fantasmática, la cual llama a conservar una visión del mundo en donde el niño tiene que vivir bajo la dominación del principio de placer. El niño primero se niega a aceptar que la madre no posee el falo, luego, al caer en razón acerca de la diferencia de los sexos, reniega esa representación y toda realidad que lo confronte con el mundo de goce al que se le excluye, y al que sólo el padre tiene acceso a través de la madre. Al aplicarse la renegación a la formulación “la madre fue castrada por el padre”, el perverso salvaguarda la creencia de la no castración de un padre, mantiene su inocencia y se introduce la dimensión de lo sagrado y lo sacrificial.

En todo esto, la *Spaltung* juega un rol fundamental, y adquiere para el perverso un singular sentido. Si bien el perverso puede hacer uso, en primera instancia, de la represión, emplea un mecanismo más específico para rechazar la realidad de la castración, la renegación. No obstante, el conflicto que provocan las huellas mnémicas lleva al sujeto a estar dividido entre esas dos representaciones irreconciliables sobre una madre castrada y una madre no castrada. La tesis freudiana incluye aquí la aparición del objeto fetiche, que viene a reducir la angustia y el horror que causa la castración. El fetichismo es la evidencia que queda de que en algún momento hubo dos fuerzas contrapuestas.

La escisión del yo pasa a formar parte de la perversión como estructura clínica, mostrando como a lo largo de la vida de este sujeto dividido habrá rastros de la ruptura psíquica que demuestra la renegación de la castración.

En otras palabras, afirmar que existen dos contenidos psíquicos sin influencias recíprocas, implica que el perverso no llegará totalmente a separar su yo de la realidad exterior. La representación que reprime (la falta de pene en la madre), promueve una evolución sexual hacia la genitalidad. Esto permite comprender la existencia de rasgos neuróticos en la perversión gracias a la escisión psíquica (Pardo, 2006, p. 182).

En la perversión, la realidad es renegada sobre la base de una ausencia, y el objeto fetiche que reemplaza al falo es la prueba perenne de esa ausencia y que permite tramitar la angustia de castración. La solución que impone la perversión al conflicto edípico define la configuración que hará el sujeto de su deseo. La simbolización de la falta permanecerá inaccesible para el perverso, pues sigue renegando el deseo de la madre por el padre, la ley del deseo y la ley de filiación, sin embargo, su compromiso le consentirá conciliar una cierta relación con la ley y el goce.

En el entramado de la posición perversa se añaden otros dos conceptos, el desafío y la transgresión. El niño entiende que la madre lo invita a burlarse de la función paterna, enfatizando la relevancia del silencio implícito de la madre y su complicidad. La seducción materna y la prohibición inherente que representa el fingimiento cautivan al niño, “no hace falta más, en adelante, para que entienda la prescripción de un

verdadero llamado a la transgresión” (Dor, 1995, p. 104). Para Dor, la madre del perverso “no le hace ley al padre”, mientras que el perverso desafiaría esa ley del padre dentro del registro dialéctico del ser. En la posición perversa, el sujeto impone y reconoce únicamente la ley de su deseo, “no como la expresión de un deseo que se encontrara fundado por la ley del deseo del otro” (Dor, 1995, p. 125). Consecuentemente, la ley del padre, llamada a simbolizar la falta, es la ley que el perverso se dedicará a desafiar.

El perverso desafía lo real; y si desafía a ese real por el sesgo de la ley, es porque en nombre del saber la ley viene a designar y codificar a la realidad. Toda ley, ya sea una ley ética o una ley penal, se apoya sobre el postulado de un saber que se quiere verdad porque pretende encontrar sus fuentes en lo real [...] Desafiara a la realidad del sexo femenino y lo hara ya sea por medio del fetiche en su función de velo, ya sea disfrazando a la mujer de agente de la castración, delegándole ese poder absoluto que, en recompensa, hace de él al que por su propio deseo propone su cuerpo a la mutilación y prueba, por medio de ese goce que es suyo, que el dolor es placer, que el horror es fascinación, que la castración es una forma depurada de goce (Castoriadis – Aulagnier, Clavreul, Valabrega y otros, 1978, p. 43).

El perverso rechaza la equivalencia entre buena conciencia y exigencia moral, crimen y culpa, bello y bueno. A nuestro parecer, uno de los polos más fascinantes de la lógica perversa se despliega por los dominios del secreto, destacado elemento que comparte un estrecho ligamen con dos de las palabras centrales del título de la obra de Mishima, confesión y máscara. Parte de la fascinación de este secretismo es la transgresión que se le asocia implícitamente. Pardo (2006) continúa “el perverso *conoce* la auténtica esencia del secreto sobre el que pesa una *prohibición* del decir y del hacer. Un auténtico secreto presenta, pues, ese interés potencial de poder ser continuamente desafiado” (p. 189). Ahora bien, al inicio todo secreto involucra a dos protagonistas en una dinámica de dependencia; quien sabe, y quien desconoce. Por tanto, el lugar de la ignorancia del otro toma una gran relevancia, el perverso se vale pues, de diversas artimañas para manipular la verdad.

Asimismo, lo que hace el perverso suele causar curiosidad en algunos, por lo que se agrega aquí la figura de un tercero cómplice, un tercero que suele, principalmente, callar y observar de forma pasiva los actos del perverso. El cómplice se enfrenta entonces a una disyuntiva, o mantiene su silencio y se hunde en la culpa, o traiciona el secreto y lo revela. La insostenibilidad de esta situación lo lleva finalmente a confesar. No obstante, el cómplice seguirá siendo prisionero de una verdad que no quería conocer, y de la que se supone no debía divulgar nada. De este modo, la estructura perversa se las ingenia para imponer su voluntad, que es la única que reconoce. Desde esta posición, busca, a través de la confesión de un secreto, generar angustia en el otro y lo divide entre lo que sabía antes, y lo que sabe ahora.

Hallamos otro valioso aporte a las teorizaciones psicoanalíticas sobre la estructura perversa en el artículo de Allouch *Perturbación en Pernepsi* (1988), cuyos argumentos aún se mantienen vigentes. Según Allouch, la clínica de las estructuras es insostenible, pues considera que la reducida clasificación de perversión, neurosis y psicosis es uno de los principales dilemas a los que se enfrenta una práctica que aspira estar por fuera de la normalización. De este modo, las vacilaciones que giran en torno a esa inestable clasificación pretenden poner en tela de juicio los saberes establecidos, lo que constituye un importante antecedente a esa corriente que critica la psicopatologización de la perversión. Con esta postura, Allouch plantea una línea disidente dentro del psicoanálisis, se distancia de la tradición del canon nosológico y de las estructuras clínicas, vistas en última instancia como simples categorías.

Lo más importante del planteamiento de Allouch es que deconstruye la clasificación neurosis-psicosis-perversión, y le atribuye una inestabilidad que despoja a esas designaciones de todo lugar seguro o resguardado, haciendo énfasis en la división entre normal y patológico vista como un modo de control social. Ahora bien, la esencia de nuestra investigación recae precisamente en explorar la perversión desde una mirada diferente, fuera de la lógica psicopatologizante del discurso biomédico.

Terminamos este apartado dedicado a las contribuciones teórico-conceptuales del psicoanálisis sobre la perversión, acotando que esta última referencia al trabajo de Allouch se articula en gran medida con la obra *Confesiones de una máscara*, en tanto permite concebir la novela como un nuevo capítulo en la

despatologización de la perversión que apunta a ver y entender lo perverso desde una nueva perspectiva que destaca su ligamen con la literatura, el arte y la cultura.

c. *Psicoanálisis, Teoría Queer y Estudios de Género*

En nuestro interés por escapar de la reproducción de un discurso conservador, censor o sancionador acerca de la perversión, consideramos necesario integrar a la propuesta investigativa un aspecto de gran importancia, como lo es la pertinente interlocución con los Estudios de Género o *Gay and Lesbian Studies* y la Teoría Queer, pues si algo es evidente al leer *Confesiones de una máscara*, es la constante queja que hace el personaje principal por sentir que no encaja en ningún lado, siendo precisamente los Estudios de Género y la Teoría Queer un espacio en el que Koo-chan podría haber tomado sin problema el lugar principal en la mesa de discusión sobre la diversidad sexual, en ella si hay espacio para él.

En cuanto a los Estudios de Género o *Gay and Lesbian Studies*, se pueden entender como un conglomerado de investigaciones multi e interdisciplinarias, que cubren un nutrido rango de áreas del conocimiento como literatura, historia, religión, filosofía, sociología, psicología, antropología, medicina, leyes, artes, entre otras.

Por su parte, lo *queer* puede definirse según Marín (2021) como:

Ese discurso que intenta subvertir todas aquellas identidades (sobre todo, las sexuales) universalizantes que ubican a los sujetos en categorías absolutas y rígidas, de ahí que se proponga como lo que es siempre excéntrico, diferente y extraño, eso que se presenta como políticamente insolente con respecto a los intereses (hetero)normativos establecidos, puesto que refiere a lo que no encaja en un compartimento determinado, llámese sexo, raza o clase social (p. 82).

De acuerdo con Sáenz (2004), uno de los principales hallazgos de estos estudios fue constatar que la historia de lo que hoy se conoce como la comunidad LGBTI había sido marginalizada y acallada por factores asociados a restricciones médico/legales aplicadas a ciertas formas de conducta sexual. Además,

destaca que el concepto de la sexualidad es un producto más de las determinaciones culturales e históricas, y que su supuesto fundamento en la naturaleza es una de las ficciones afianzadas inicialmente por la psiquiatría y la sexología para limitar no solo las prácticas sexuales, sino también las identidades de las personas que se resistían a ser encasilladas dentro del arbitrarias dicotomías.

Otro elemento interesante que resaltan los Estudios de Género es que, en sus inicios, el movimiento LGBTI carecía de una clara organización que legitimara sus luchas sociales, algo que dificultó su avance hacia la reivindicación de su lugar en la historia, opacado sistemáticamente por el desinterés por reconocer el valor que se halla en las diferentes formas de erotismo y expresión afectiva (Giffney y Watson, 2017).

Ahora bien, la Teoría Queer y los Estudios de Género surgen como una forma estructurada de crítica y desafío a los discursos heteronormativos que dominan los ámbitos de la sexualidad y los géneros, y representan una resistencia a las categorizaciones y etiquetas otorgadas de acuerdo con identidades preestablecidas que cargan con una buena cuota de prejuicios y estereotipos (Marín, 2021). De igual manera, el psicoanálisis apuesta por problematizar esa línea que separa lo que se entiende como normal de lo anormal, y pretende desligarse de las clasificaciones sexuales para dar paso a una restitución de la subjetividad del ser hablante.

La Teoría Queer y los Estudios de Género también concuerdan con el psicoanálisis en tanto ambos plantean una rediscusión de temas como el deseo homoerótico y la homosexualidad, polemizando el concepto imperante de normalidad extraído de lugares hegemónicos del saber sexual como la medicina y la teología. Asimismo, el psicoanálisis y lo *queer* ponen en duda los límites entre lo normal y lo patológico, desmantelando el binario hombre/mujer que restringe el deseo humano a dos opciones únicas y esenciales (Marín, 2021).

No obstante, cabe mencionar que si bien el psicoanálisis, la teoría queer y los *gay and lesbian studies* comparten puntos de vista, también discrepan en cuanto se le achaca al psicoanálisis el querer aun sostener

a la psicopatología, el Edipo y la castración como dispositivos normativizantes, así como el horror a la feminización generado por el estigma del horror a la castración del hombre (Soto, 2013).

Para concluir el apartado, vale recordar que los aportes del discurso de la diversidad son parte inherente de las consideraciones psicoanalíticas desarrolladas en la presente investigación, pues una de nuestras premisas es darle un lugar a lo extraño, a lo diferente, a lo perverso, comprendiendo que lo perverso no necesariamente es sinónimo de enfermo mental, depredador sexual o criminal consumado. Por ello, la perspectiva de los Estudios de Género y la Teoría Queer representa una valiosa contribución al repensar la sexualidad edípica para abrir la posibilidad de acercarse a la perversión desestigmatizada, sin esa connotación que todavía el término arrastra, de lo perverso-pervertido, de lo perverso-invertido, de lo perverso-desviado.

## **5. Marco metodológico**

### *a. Tipo de estudio*

Esta tesis se sustenta en un enfoque cualitativo y pretende analizar uno de los libros más reconocidos de la novelística japonesa, la obra *Confesiones de una máscara* de Yukio Mishima. Mediante un diseño narrativo, se elabora un análisis del texto, tomando como punto de partida los aportes de la teoría psicoanalítica en torno a la perversión. De este modo, se puede argumentar que lo narrado conlleva transmitir lo vivido en palabras, emociones e ideas (Arias y Alvarado, 2015). Estas experiencias se resignifican a través de la narración y proveen un sentido a la propia subjetividad e historia. Por ello, la presente investigación gira su atención al vínculo entre literatura y psicoanálisis, entre escritura y perversión.

## b. *Propuesta metodológica*

Si bien algunos de los pasos encontrados dentro de la estructura de la propuesta metodológica guardan ciertas similitudes con el llamado método de “Las Tres Lecturas”, es necesario aclarar que nuestra estrategia metodológica se esfuerza particularmente por ilustrar cómo a partir de un texto se puede escribir otra forma de circulación de la perversión. De esta manera, se rescatan los apartados concernientes a la lectura referencial, la lectura literal y la lectura psicoanalítica para establecer un abordaje metodológico idóneo que por un lado, cuente con una cierta plasticidad para ajustarse a nuestro objeto de estudio, y que por otro facilite el análisis de una compleja novela como *Confesiones de una máscara*, sin perder de vista las exigencias y el rigor académico.

Cabe destacar que un aspecto que diferencia esta investigación es la incorporación de dos elementos dentro del apartado dedicado a la lectura literal, como la *disección literaria* y la introducción de los *campos semánticos*. Con la adición de dichas variables se espera contribuir a la construcción de una metodología que retome los principios de Las Tres Lecturas, pero que al mismo tiempo busque aportar un cierto grado de innovación necesario para distanciarse de la aplicación mecánica de un método investigativo en particular.

## c. *Método y procedimientos de análisis*

### i. Lectura Referencial

Su principal objetivo es servir como base para entender una obra que, como toda producción literaria, se encuentra inmersa en un complejo entramado de situaciones permeadas por el momento histórico y la latitud en la que se escribe. En este apartado destacaremos el planteamiento de Marín (2013), quien alude a esta modalidad de lectura introduciendo tres novedosas subcategorías de análisis, a saber: 1) *intertexto*, el cual guarda relación con todas aquellas obras, autores, y personajes célebres con los que dialoga el texto principal, 2) *paratexto*, referente a las imágenes, epígrafes, notas del autor, editor y/o traductor, apéndices

y demás elementos paratextuales presentes y 3) *contexto*, mismo que comprende la dimensión histórica y los lugares, fechas y datos biográficos externos a la obra.

Para efectos de esta investigación, se espera abordar primero el *contexto* de la obra *Confesiones de una máscara* y de su autor Yukio Mishima, además de elaborar una ficha literaria que resume otros detalles de la novela (anexo 1); por ejemplo, los años y las ediciones de las traducciones que se han hecho al español, así como aspectos relativos a la trama central de la historia, los temas que se tratan y sus personajes principales. Seguidamente, se tendrá el *intertexto*, comprendido por un listado de los personajes, las obras y los autores que se mencionan en la novela (anexos 2, 3 y 4), destacando algún comentario sobre aquellos que resulten relevantes para la investigación. Por su parte, el *paratexto* se compondrá de dos apartados, uno que muestra el extenso poema que el protagonista le dedica al mártir cristiano San Sebastián (anexo 5), mientras que el segundo ofrecerá un repaso por las notas dejadas por los traductores al pie de página, mismas que amplían, esclarecen y dan soporte a muchos de los pasajes que integran el texto (anexo 6).

## ii. Lectura Literal

En este apartado, se parte de la recomendación de abstención interpretativa propuesta por Murillo (2010), quien indica que en este momento de lectura es necesario dedicarse únicamente a leer la letra sin detenerse en ulteriores análisis o conjeturas. Es un “dejar hablar al texto” que se logra sólo abandonando toda intención hermenéutica, para poder leer *eso* que dice el texto por medio del rastreo de un signo previamente dilucidado, y de sus principales giros a lo largo del escrito.

Aquí es importante resaltar también el concepto de “combinación significativa” propuesto por Marín (2013), quien lo define como un compuesto de significantes que guardan una estrecha relación entre sí. En lo referente a nuestra investigación, se presenta la elección de trabajar el signo de la *perversión*, conformado por la combinación significativa **muerte-erotismo-belleza-ley**.



**Figura 1.** Representación gráfica de la combinación significativa del signo “perversión”. Fuente: Elaboración propia.

Cabe resaltar que la escogencia de los significantes se dio luego de un arduo proceso de lectura, mediante el cual se pudieron establecer varias categorías preliminares que aparecen recurrentemente en la novela *Confesiones de una máscara*. De este modo, la repetición de palabras clave se fueron agrupando en siete grupos; 1) la historia familiar, 2) datos biográficos del protagonista, 3) pasajes sobre el descubrimiento de su sexualidad y erotismo, 4) el desarrollo de sus relaciones afectivas más significativas, 5) citas donde se expresa su parecer ante la muerte y la guerra, 6) menciones del concepto que va forjando de lo que percibe como belleza, y 7) referencias a su relación con la ley.

A partir de estos conjuntos de temáticas que surgen a lo largo de la novela, se empieza a esbozar el eje central de la historia que escribe Mishima a través del personaje Koo-chan. Así pues, el *leitmotiv* de esta obra se despliega principalmente en torno a los hallazgos que hace el protagonista de sus impulsos sexuales a temprana edad, y cómo se las ingenia para gestionar el sinfín de contradicciones que le genera saberse, y sentirse, diferente.

Para efectos prácticos, se reducen las categorías preliminares de análisis a cuatro campos semánticos que corresponden a los cuatro significantes que componen el signo “perversión”. Estos cuatro campos son: 1) muerte, 2) erotismo, 3) belleza y 4) relación con la ley (ver anexos 7 y 8). Cada grupo semántico integra

un listado de palabras que consideramos en estrecha asociación con el significante central, por ejemplo, para el significante “muerte” se rastrearon todas las menciones hechas directamente a la palabra “muerte”, pero también se identificaron todas las referencias a palabras derivadas del verbo “morir”, así como algunos vocablos que mantienen algún grado de relación, tales como “guerra”. Este abordaje se repite con los otros tres significantes empleados para la construcción del signo.

### *Disección literaria*

Dentro de la biomedicina, se suele usar el término *disección* para referirse al estudio de un organismo por medio de la división de sus partes (Prahlow y Byard, 2012). Este concepto se extrapola como variación de la metodología de “Las Tres Lecturas”, introduciendo un proceso minucioso e innovador que implica la lectura, extracción y posterior clasificación de cada uno de los párrafos que componen un texto.

Para iniciar el procedimiento, es necesario contar con una versión digitalizada del documento por analizar, de este modo se puede explorar el texto de forma sencilla y ordenada. La separación o unión de los párrafos se facilita utilizando la herramienta de búsqueda de un software de procesamiento de textos, permitiendo la posterior categorización en grupos o campos semánticos. Cabe decir que dichas categorías no se establecieron *a priori*, sino que surgieron conforme se leía el texto de la novela *Confesiones de una máscara*. Una vez que se cuenta con la obra diseccionada en sus partes más elementales, se procede con la clasificación de los temas recurrentes hallados a lo largo de su escritura.

Esta variación del método pretende enriquecer principalmente el modo en el que se trabaja la lectura literaria, ya que permite un rastreo más eficiente de los giros que da el signo. Esta disección literaria también permitirá percatarse de cuanto *peso* se le atribuye a un argumento en particular dentro de la trama escrita en el texto (ver anexo 9), y a su vez, traerá a la luz ciertos temas que al inicio eran considerados irrelevantes, pero que revelaron su importancia mientras se avanzó en la lectura y en la disección *per se*.

### *Campos semánticos*

El concepto de campo semántico se define en primera instancia por el lenguaje que se esté trabajando, por ello los grupos semánticos parten de los principios morfológicos y sintácticos de las palabras que conforman un idioma en particular, sin descuidar el hecho de que dichas palabras también comparten un pasado e historia que se remonta a sus raíces y orígenes, lo que entendemos como etimología (Martínez, 2003).

Por tal motivo, los campos semánticos designan una compleja relación entre los vocablos que los componen, e intentan articular sus significados estableciendo asociaciones entre sus definiciones y contenidos (Fernández de Molina, 2014). Pero esta relación no está concebida como si las palabras estuviesen entrelazadas en una serie asociativa, sino de tal suerte que todo grupo de palabras conforme un campo semántico estructurado en sí mismo, como en un mosaico. Es decir, una palabra puede asociarse a otra en tanto compartan una unidad semántica que la structure dentro de un orden lógico definido por la forma y el sentido de su significación, lo que además crea un contexto que especifica las características que describen el campo semántico (Fernández de Molina, 2014).

Asimismo, resulta evidente que la aplicación de los campos semánticos facilita la identificación y el establecimiento de unidades de contenidos que se encadenan, y forman una especie de microsistemas de significación, llegando a integrar diversas variantes de acuerdo a las características del lenguaje que los respalda, y que refleja la gran complejidad que representa definir un grupo semántico como una estructura significativa firme.

Tomando en cuenta lo anterior, nuestro abordaje metodológico permitió establecer cuatro campos semánticos en el texto de la novela *Confesiones de una máscara* que corresponden a los elementos de la combinación significativa, la muerte, el erotismo, la belleza y la ley. A continuación, se presenta la versión resumida de los campos semánticos establecidos luego de la lectura de la novela de Mishima:

Signo: MUERTE	
Palabra	Conteo
muerte	63
morir	34
guerra	28

Signo: BELLEZA	
Palabra	Conteo
joven	58
sangre	36
belleza	20

Signo: EROTISMO	
Palabra	Conteo
amor	96
fantasía	23
inversión	7

Signo: LEY	
Palabra	Conteo
abuela/padre	90
engaño/contradicción	38
perversión	6

**Figura 2.** Campos semánticos hallados en *Confesiones de una máscara*. Fuente: Elaboración propia.

Los campos semánticos se componen en este caso a partir de dos criterios, frecuencia de aparición e importancia para el desarrollo investigativo. De este modo, el campo semántico de cada significante se construye articulando tres de las palabras más relevantes que se asociaron previamente en un amplio listado (anexo 8). Bajo dicha metodología, se tiene por ejemplo que el significante “erotismo” se analiza en relación con las palabras “amor”, “fantasía” e “inversión”, en tanto la obra de Mishima no hace referencia explícita al término erotismo, pero sin duda trata de un relato con varios pasajes eróticos que describen escenas cargadas de sensualidad y sexualidad. Lo mismo aplica en gran medida para los demás significantes “muerte”, “belleza” y “ley”.

### iii. Lectura Psicoanalítica

En este tercer momento de lectura, se pretende adoptar la perspectiva de Barrantes (2011), quien sostiene que el punto medular de la lectura psicoanalítica es la formulación de una pregunta que debe resolverse con el propio texto. Su importancia también se manifiesta a la hora de releer y reelaborar las dos primeras lecturas y articularlas para lograr obtener un panorama integral del material con el que se cuenta para interpretar el signo.

La lectura psicoanalítica tiene como prioridad llegar a una conjetura que parte del marco teórico-conceptual para articularse con la lectura referencial, la lectura literal y otros elementos de la obra. Así

pues, se pretende brindar una propuesta de anudamiento entre todos los insumos que surgieron durante el proceso de lectura (Marín, 2013), estableciendo las características de la relación que hace Mishima entre escritura y perversión, mismas que posteriormente allanarán el camino hacia las discusiones y conclusiones.

#### *d. Alcances y limitaciones*

En relación con los alcances de la tesis, se espera trascender lo que ha quedado registrado en las palabras de la novela *Confesiones de una máscara*, ir más allá del relato construido por Mishima y extender la reflexión de su producción narrativa a un espacio que fomente el diálogo y la interacción con otros campos del saber.

Asimismo, se reconoce que una de las limitaciones reside en la dimensión temporal de la novela, pues vivimos en una época claramente diversa a la que afrontó Mishima durante la Segunda Guerra Mundial, un hecho histórico que no tiene precedentes y que es recordado como uno de los episodios más oscuros de la humanidad. A pesar del paso de las décadas, las secuelas aún permanecen y plantean el reto de ser repensadas bajo una óptica fresca y actual, que promueva un nuevo proyecto cultural y que logre asumir las huellas del pasado, pero que también encuentre la forma de configurar un presente y un futuro edificado sobre las bases del reconocimiento y aceptación de ese abyecto referente.

Por otra parte, si bien la fidelidad de los datos autobiográficos y la veracidad de la historia que cuenta la novela ha sido comprobada, hay un cierto grado de pérdida de sentido al traducir una obra de su idioma original a otro, tal y como sucede con la traducción al español de *Confesiones de una máscara*. Indudablemente, si nuestra investigación se centra en la lectura e interpretación de las palabras de Mishima, hay que tener claro que esas palabras fueron originalmente concebidas y escritas en japonés, y que algo de su literalidad quedó atrás en ese esfuerzo lingüístico que implica el ejercicio de la traducción. A nuestro parecer, la principal limitación de nuestro estudio radica en todo lo que se ignora y queda por fuera al no contar, como investigador, con un bagaje que permita entender de mejor forma el significado de esas palabras originalmente escritas en japonés por un excelso y excéntrico autor como Yukio Mishima.

“Mi historia no es agradable, no es suave ni armoniosa, como las historias inventadas, sabe a insensatez, a locura, y a ensueño, como la vida de todos los hombres que no quieren mentirse más a sí mismos.”

Herman Hesse. *Demian*.

## ***I. El espíritu de los tiempos: Una Lectura Referencial***

La intención de esta primera lectura no es solo adentrarse al contexto en el que se escribe la obra *Confesiones de una máscara*, sino también contemplar las singularidades que componían el Japón en el que nació y creció Yukio Mishima. Sobre este aspecto, Terao (2003) indica que había en Mishima una profunda preocupación luego de la Segunda Guerra Mundial; y era la recepción de la derrota en la cultura japonesa, ya que, si bien para el autor nipón tal escenario significaba el comienzo de la infelicidad, resultaba ser todo lo contrario para la mayoría de los japoneses.

Asimismo, se presta especial atención a algunos elementos hallados en la novela, tales como las referencias que hace el protagonista a otras obras, escritores o personajes, dentro de los que se destaca; literalmente hablando, la figura de San Sebastián. Para Koo-chan, este mártir cristiano representa el inicio de su desarrollo sexual y va a estar ligado más adelante a diversos episodios de onanismo, algunos incluso siendo llevados a cabo en público (Sánchez, 2019).

Además, se presenta un repaso por las notas de los traductores Carlos Rubio y Rumi Sato, y se ahondan en ciertos detalles concernientes a elementos históricos y lingüísticos que acompañan la escritura del texto, y que tal y como lo señala Reyes (2015), deben ser estudiados a la luz de las características del idioma japonés, y de todo aquello que puede quedar perdido en la traducción. Por esto, es importante mencionar que la presente investigación hace uso de la traducción más reciente al español de la obra *Confesiones de una máscara*, la cual intenta mantener intacta la literalidad de algunos términos al conservarlos escritos en el original japonés (rōmaji).

## *1. Vivir y morir en la tierra del Sol Naciente*

La historia reciente de Japón está constituida por diversos acontecimientos que fueron influenciados por su naturaleza geopolítica. Es así como a lo largo de la historia japonesa se pueden hallar varios intentos por rechazar los aportes extranjeros provenientes del Imperio Chino o de Occidente, y que de una forma u otra lograron permearse en su lenguaje, escritura y sociedad. Estos aspectos forjaron un país insular en constante lucha por alcanzar un balance entre sus tradiciones, y la visión occidentalizada de una nación industrial.

Podemos comenzar este breve repaso histórico a mediados del siglo XIX, cuando Japón atravesaba una crisis social y económica debida a la imposibilidad del gobierno para aprobar una serie de reformas, mismas que no fueron bien acogidas por el pueblo y que aumentaron las rebeliones campesinas (Laborde, 2011). Al ser un archipiélago, Japón intentó mantenerse aislado de las influencias foráneas, esto durante la era Edo que abarca de 1603 a 1868.

Sin embargo, en el año 1854 se da la apertura forzosa de los puertos al iniciar los tratados comerciales con Estados Unidos y Europa. Si bien esta estrategia de mercado buscaba resolver los problemas económicos de la sociedad nipona, la desigualdad presente en dichos acuerdos agudizó la crisis y generó un período de incertidumbre que predominó hasta la llegada al poder del emperador Meiji, en octubre del año 1868.

Lo relevante de esta etapa de transición reside en que se establecieron los rasgos principales de la cultura japonesa; como su forma de pensar, su conducta social, su escala de valores y sus instituciones públicas (Laborde, 2011). Siguiendo con lo expuesto por este autor, las reformas del período Meiji llegaron a modernizar las políticas exteriores, renovando también el desarrollo económico del país por medio de innovaciones en la industria agraria, lo que dio paso a una mayor competitividad en el mercado de las exportaciones.

Asimismo, el gobierno empezó a invertir más fondos para construir infraestructura, impulsando el crecimiento de la banca, las comunicaciones, la educación, el transporte y el sistema jurídico. Para finales

del siglo XIX y comienzos del XX, Japón dejó de ser un país mayoritariamente feudal y hermético, y se transformó en una potencia industrial.

Otro aspecto fundamental de la historia nipona es su ligamen con el poder militar. Cabe resaltar la victoria de la batalla contra China en la guerra de 1894-1895, y la guerra rusojaponesa de 1904-1905, ambas conquistas le permitieron retener bajo su control a Corea y anexar la península sur de Sajalín. Este período final de la era Meiji se conoce como el expansionismo (imperialismo) japonés, proceso que se consolida con la introducción de la modernización occidental al campo militar, en donde se empiezan a dar cambios en los armamentos y la forma en que el ejército se conformaba (Deal, 2007).

La era Meiji (1868-1912) finalizó con la muerte del emperador en 1912. En su lugar, llega el emperador Taishō, un hombre enfermizo y débil, tanto física como mentalmente. Durante su mandato se mantuvo alejado de cuestiones políticas y decisiones de gobierno. No obstante, en este período se desata la Primera Guerra Mundial, en la que Japón entra como aliado de Inglaterra. Los resultados obtenidos del conflicto bélico consolidaron la posición de Japón en el Pacífico, y lo posicionaron entre las cinco grandes potencias mundiales durante la Conferencia de Paz de Versalles en 1919 (Gordon, 2003).

Para 1921, la condición de salud del emperador Taishō había empeorado, obligándolo a ceder el trono a su hijo Hirohito, bajo el título de “príncipe regente”. Esta nueva era es denominada el período Shōwa, que inicia oficialmente en 1926 con la muerte del emperador Taishō.

La imprevista llegada al poder del emperador Shōwa marca una etapa fundamental en la historia japonesa, en donde se destacan tres sucesos de gran escala: el ascenso de los militares al poder en 1932, la invasión a China en 1937 y la alianza con los países del eje (Alemania e Italia) al estallar la Segunda Guerra Mundial (Deal, 2007).

Para efectos de la presente investigación, es importante profundizar particularmente el período entre 1925 (año en el que nace Mishima) y 1950, años en los que se ambienta la novela *Confesiones de una máscara*.

Continuando con lo planteado por Deal (2007), la época antes de la Segunda Guerra Mundial (1926-1937) se caracterizó por una crisis que tuvo grandes impactos en la macroeconomía mundial, y Japón no quedó exento de la injerencia negativa que esto ocasionó en el sistema financiero. El declive de la economía nipona se da entre 1927 y 1929, el precio del arroz cayó y se dio un incremento poblacional en los centros de las ciudades, lo que se suma a la recesión económica mundial. Es durante este período que el modelo democrático importado por el gobierno se pone en duda, generando un gran descontento en la sociedad japonesa que demandaba la intromisión del poder militar. Para 1931, los militares japoneses ocupan Manchuria sin autorización, demostrando que el gobierno ya no estaba al mando. En 1932, se instaura la República de Manchukuo, extendiendo el mandato del poder militar hasta 1945.

Tomando el modelo alemán como parámetro, los militares nipones enfocaron parte de los ingresos del Estado a la producción armamentista, aspecto que cambió el clima geopolítico de la región. El inicio de las tensiones bélicas puede establecerse en 1936 cuando Japón se alía con Italia y Alemania a través del Pacto de Asistencia. Un año más tarde inicia la guerra contra China. Posteriormente se dio un estancamiento que se mantuvo hasta 1941, cuando Japón entra oficialmente en la escena de la Segunda Guerra Mundial (Gordon, 2003).

El detonante de dicho conflicto armado fue la invasión alemana a Polonia en 1939, evento que lleva a los militares japoneses a fortalecer la alianza tripartita establecida con los germanos y los italianos. Las tropas japonesas llegan a ocupar el norte de Indochina, de acuerdo con la idea de que el expansionismo era la solución a los problemas sociales que atravesaba el país. El avance de la milicia al sur de la región causó molestias al gobierno estadounidense, dando paso a una serie de embargos que buscaban debilitar el poder del ejército nipón (Laborde, 2011).

La situación socioeconómica causada por la escasez de insumos industriales y crudo de petróleo generó una tensión entre ambas naciones, desembocando en el bombardeo al puerto de Pearl Harbor a finales de 1941, seguido de una serie de ataques para tomar sitios estratégicos como Hong-Kong, Birmania

y Tailandia. Dentro de las estrategias empleadas por el ejército japonés, resaltan los ataques *kamikaze*, en donde la propia muerte se ponía al servicio de la búsqueda de la victoria (Gordon, 2003).

La tensión se elevó por cuatro años y luego de la negativa de rendición de Japón, los gobiernos presentes en la Conferencia de Postdam acordaron el despliegue de los ataques con bombas nucleares. A mediados de agosto de 1945, se concretarían dos acontecimientos que marcarían indeleblemente la historia mundial, y especialmente la historia de Japón; los ataques nucleares a Hiroshima y Nagasaki. Ambas ciudades japonesas quedaron devastadas y se estima que murieron más de 240.000 civiles. Posterior a este atroz hecho, el emperador Shōwa aceptaría su derrota a través de un mensaje transmitido por radio a nivel nacional, dando inicio al período de la ocupación norteamericana (Deal, 2007).

Luego de la ocupación de las tropas estadounidenses, se declaró gobernador al General McArthur, quien se mantuvo en el poder entre 1945 y 1952. Durante este período la sociedad nipona fue obligada a renunciar al sistema de instituciones creado por el emperador Meiji, empezando por la desmitificación de su esencia divina. Asimismo, Japón fue forzado a crear un Parlamento y elegir un Primer Ministro, sobre el cual depositar el poder e implementar el establecimiento de un nuevo ordenamiento judicial. No obstante, la influencia extranjera se va debilitando y en 1952 los japoneses recuperan su independencia, retomando los principios de la Constitución de 1947 (Gordon, 2003, Deal, 2007, Laborde, 2011).

Sería precisamente esta coyuntura la que vio crecer a Yukio Mishima, la sociedad japonesa de su época se debatía entre la vida y la muerte, los planes a futuro estaban opacados por la preocupación de ser aniquilados en un instante, y todas esas fantasías mortuorias se harían realidad con la caída de las bombas nucleares.

No obstante, el final de la Segunda Guerra anunciaba el cese de la incertidumbre y la posibilidad de *rehacerse* como sociedad. Contradictoriamente, para Mishima este renacer significaba el decaimiento de los valores tradicionales japoneses y la occidentalización de su cultura, algo que él no estaría dispuesto a aceptar, al menos no sin oponerse fervientemente y emprender una lucha que tendría un siniestro desenlace.

## 2. *Kimitake Hiraoka, mejor conocido como Yukio Mishima*

Para intentar comprender la vida del autor de *Confesiones de una máscara*, hay que tomar en consideración el significativo hecho de que, estrictamente hablando, Yukio Mishima nunca existió como tal, es decir, es sólo un pseudónimo. Yukio Mishima es una creación del escritor, actor y artista nipón Kimitake Hiraoka, nacido en el centro de Tokio, el 14 de enero de 1925 (Rankin, 2018).

Muchos de los trabajos biográficos elaborados sobre Mishima (Vallejo-Nájera, 1978, Scott-Stokes, 1985 y Nathan, 2000) revalidan el hecho de que la infancia descrita por el personaje Koo-chan en *Confesiones de una máscara* coincide con situaciones puntuales de la vida de Kimitake. Estos autores concuerdan que su niñez estuvo marcada por constantes quebrantos de salud, y por la intromisión de su abuela, una mujer muy conservadora quien a temprana edad lo separó de su madre, y se encargó de criarlo hasta los 12 años. Su abuela también insistió en enviarlo a la Escuela Peers, conocida localmente como Gakushūin y destinada a la enseñanza de los hijos de la nobleza. Su influencia forjaría en Kimitake algunos de sus primeros recuerdos de infancia, por ejemplo, en ciertos pasajes de la novela *Confesiones de una máscara*, se relata que ella lo llevaba frecuentemente a las funciones del teatro tradicional japonés *kabuki*, un estilo de teatro con una presentación dramática estilizada y caracterizado por el uso de un pesado maquillaje (Carandell, 1998).

Otros autores como Rankin (2018) sostienen que, si bien Kimitake era un niño enfermizo y de apariencia débil, también era muy suspicaz y sobresalía por su erudición y conocimiento del lenguaje japonés. Ya en sus años de niñez, escribía poesías cortas que vislumbraban una particular sensibilidad que más tarde caracterizaría muchas de sus principales obras. Citamos a continuación un poema extraído del libro *Mishima, Aesthetic Terrorist*, escrito por Kimitake cuando tenía sólo seis años:

Autumn has come.

Autumn has come.

As I stand alone in the garden

The leaves are rustling down,

Aiming at me (Rankin, 2018, p. 7).

Al llegar a la adolescencia, Kimitake ya había producido una gran cantidad de ensayos y poesías. A los 16 años comenzó a publicar sus trabajos en un grupo literario al que pertenecía, llamado Nihon Rōmanha, lo que le ayudó a depurar un estilo de escritura que lo catapultaría a la fama (Rankin, 2018). Ya en su juventud, estudió Derecho en la Universidad de Tokio y tuvo un efímero paso como trabajador del Ministerio de Finanzas, esto a pesar de mostrar desde niño una especial vocación por la literatura. Cerca de los 23 años, Kimitake decide finalmente entregarse de lleno a su pasión por las letras (Carandell, 1998). Es en esta época donde surge la figura de Yukio Mishima, sobrenombre dado por otros escritores a un joven Kimitake, quien estaba haciendo sus primeras incursiones en el mundo de la literatura como profesión, y como forma de vida.

La adopción de ese pseudónimo le permitió expresar sus ideas de belleza y patriotismo de una manera más libre, y marcaría el preámbulo de una prolífica carrera como escritor. Para 1949 culmina su primera novela *Confesiones de una máscara*, obra que se convertiría en uno de sus libros más populares. En la correspondencia que sostuvo con su mentor, Yasunari Kawabata, Kimitake escribía:

2 de noviembre de 1948

En estos últimos tiempos me volví perezoso, para vergüenza mía, y sólo escribo apresuradamente las cosas que había dejado abandonadas hasta el último minuto, pero me gustaría, para la obra que me han pedido las ediciones Kawade Shobo y a la que me tengo que dedicar a partir de fines de noviembre, emprender un trabajo de más largo aliento. Ya tengo título provisional: Confesiones de una máscara, y querría, ya que es mi primera novela autobiográfica, disecarme a mí mismo, con la doble resolución de la que habla Baudelaire: ser "tanto la víctima como el verdugo"; también querría torcerle el cuello a aquello en lo que mis lectores saben bien que he creído: el dios de la Belleza, para ver si sería capaz de volver a la vida. Se tratará de un análisis sin reservas, que voy a emprender con gran determinación, sabiendo que, sin duda, habrá quien rechace leer una sola página mía después de leer esta novela; en contraste, el que me diga que es "bella", me habrá comprendido de la manera más

profunda. Pero dada la estrechez del ambiente literario en el Japón de la posguerra, es posible que todo mi trabajo quede, una vez más, sin ser entendido (Ponce, 2004, p. 59).

Su elocuencia lo hacía único a la hora de escribir sobre diversos temas como la muerte, el culto por la belleza masculina y el sentir patriótico-imperialista de Japón, aspecto que lo llevó a ser unos de los personajes más reconocidos dentro del ámbito literario nipón. Trabajador incansable, autor de más de cien obras, actor de cine y teatro, fisicoculturista, artista marcial y acérrimo viajero, son sólo algunas de las descripciones que se pueden hacer de Kimitake Hiraoka, alias, Yukio Mishima.

Otro elemento que resuena en este repaso biográfico es que Yukio parece ser la antítesis de Kimitake, es decir, por un lado tenemos la historia de Kimitake, un niño con un débil estado de salud y una infancia plagada de episodios de enfermedad, que de joven viene declarado no apto para ingresar al ejército por su enclenque condición física. Por otra parte, tenemos a Yukio, que se caracterizaría por ser un tipo fornido, atlético y rebosante de vigor, que además se representaba a sí mismo como un dominante guerrero hipermasculino al servicio del Emperador (Rankin, 2018). Asimismo, en sus obras es fácil encontrar una recurrente discusión sobre su obsesión por la belleza, la cual se refleja también en una serie de fotografías surrealistas que se hizo tomar, en donde se le observa mostrando un físico esculpido por años de entrenamiento, y por la práctica de diversas artes marciales como el karate y el kendō.

Entre otros datos personales de relevancia, se encuentra el hecho de que Mishima se casó dos veces, primero con Yoshiko Tsuruoka, y luego con Yoko Sugiyama, con quien tuvo dos hijos, Noriko y Lichiro. Si bien la vida privada de Mishima podría ser vista como tradicional, también es cierto que sus ideas sobre el homosexualismo y el culto al cuerpo masculino quedaban más que expuestas en sus obras. En la novela *Confesiones de una máscara* es frecuente hallar referencias sobre la atracción que tiene el protagonista hacia los hombres jóvenes y corpulentos (que llama efebos), pero cabe aclarar que esta breve aproximación biográfica de Yukio Mishima no pretende, en ningún momento, indagar sobre su orientación sexual o ser inquisitiva con respecto al tema. Por el contrario, la intención aquí es poner el énfasis en lo que escribe Mishima en *Confesiones de una máscara*, en lo que confiesa a lo largo de la obra, y cómo logra colocar a

sus lectores en el lugar de espectadores/cómplices del performance que fue su vida, y su muerte (Rankin, 2018).

Siguiendo con Rankin (2018), es importante subrayar que Mishima fue nominado tres veces para obtener el Premio Nobel en Literatura, sin embargo, sus fuertes convicciones políticas de extrema derecha pueden haber opacado un poco la seriedad y profundidad de sus trabajos, negándole la oportunidad de conseguir el galardón. Pese a ello, su buen verbo y notable capacidad de escritura lo llevaron a producir una vasta serie de novelas, relatos, ensayos literarios, obras de teatro y cine, muchas de las cuales fueron traducidas a diversos idiomas y alcanzaron a llegar más allá de los círculos literarios de Japón.

No obstante, serían los detalles que rodearon su muerte los que causarían mayor morbo en torno a su persona. Mishima decidió suicidarse en 1945 por medio del *seppuku*, un ritual samurái que consiste en el destripamiento con un cuchillo corto o *tantō*. Esta forma de suicidio es considerada una de las más dolorosas dentro del Código de los Samuráis o *Bushido*. El biógrafo Scott-Stokes (1985), amigo cercano de Mishima, resume el acto de su suicidio como la última de sus obras, una obra maestra que manifiesta su noción última de belleza, llevada de su imaginación a la realidad por medio de una muerte sangrienta y violenta.

En cuanto a los pormenores del suicidio, Karothy (2011) detalla que el 25 de noviembre de 1970, Mishima decide asaltar; junto con cinco paramilitares del *Tate no Kai* (La hermandad del escudo), el cuartel de la Fuerza de Autodefensa Oriental en Tokio. Como parte de su ya sabida crítica a la decadencia de los valores japoneses tradicionales, y en clara oposición a la occidentalización de la cultura nipona durante el período postguerra, Mishima y sus reclutas capturan y amordazan al General Kanetoshi Mashita. Acto seguido, Mishima se asoma desde un balcón para emitir un discurso cargado de retórica política, con el que pretende protestar ante el Emperador Hirohito, a quien achaca el haberse dejado doblegar por los norteamericanos tras la Segunda Guerra Mundial, y le exige reivindicar su poder como emperador. A pesar del dramatismo de la escena, su discurso fue ignorado y ridiculizado por la multitud que se había

congregado a las afueras del cuartel, medios de comunicación y demás espectadores sencillamente se hicieron de oídos sordos ante él, a lo que Mishima respondió: “parece que no han entendido”.

Al no recibir el apoyo que esperaba, Mishima volvió a la sala en la que estaba secuestrado el General Mashita, y pidió a sus compañeros paramilitares que continuaran con lo acordado. Así pues, Mishima colocó el afilado borde del *tantō* sobre el costado izquierdo de su abdomen, y procedió a eviscerarse con un movimiento lateral hacia su derecha (Karothy, 2011), tal y como lo dicta el *Bushido*. Para completar el ritual, uno de sus camaradas decapitó su cadáver y posicionó su cabeza cercenada en el piso, donde aún podía leerse la leyenda que estaba en su *hachimaki* (cinta tradicional japonesa) y que decía “Vive siete vidas para servir mejor a la Patria” (Periódico La Nación, 2016).

Para Mishima, el suicidio fue un acto que venía preparando meticulosamente, sin embargo, concordamos con Rankin (2018) al argumentar que nunca tuvo prisa por matarse. El planeamiento y las características ritualistas de su suicidio pueden rastrearse hasta su infancia; por ejemplo, en la novela *Confesiones de una máscara* hay vestigios de esa relación que había desarrollado Mishima con la escena de su propia muerte, la cual deseaba que fuese especial y con un significado trascendental. El deseo de consagrar su muerte pudo influir en el hecho de que decidiera llevar a cabo su suicidio a los 45 años, en un momento de su vida en el que gozaba de una buena salud y fortaleza física, con una carrera como escritor que estaba en la cúspide.

Kimitake Hiraoka, devenido Yukio Mishima, había escrito su última palabra y le había colocado punto final a su vida, con el propósito de manifestar su oposición a la modernidad que asediaba al Japón de mediados del siglo XX. Ulteriormente, su suicidio llamaba a la reflexión sobre la decadencia que afrontaban los valores nipones tradicionales ante la imposición de las ideas importadas de Occidente, luego del rotundo fracaso sufrido durante la Segunda Guerra Mundial. Por esto y más, muchos se refieren al suicidio de Mishima como la muerte del último samurái (Carandell, 1998 y Karothy, 2011), sin embargo, es imposible dejar de lado el hecho de que su partida no tuvo el impacto que ambicionaba, y claramente no fue suficiente

para frenar la occidentalización de su tierra natal, o el posterior ocaso de los valores y tradiciones que juró defender.

Días después de su muerte, su madre expresaría durante sus obras fúnebres que no eran necesarias las muestras de condolencia, ya que sólo ella que lo había conocido tan profundamente, podía decir que ese era el día más feliz en la vida de su hijo (Periódico La Nación, 2016).

El legado de Kimitake y su *alter ego*, Yukio Mishima, aún sobrevive en las palabras que dijo y que escribió. Inclusive, quien se encuentre en Japón puede visitar el Museo Literario de Yukio Mishima, un lugar que resguarda muchos de los manuscritos, notas, historias escritas y entrevistas, así como contenido epistolar, pinturas, retratos, fotografías, libros publicados, obras de teatro, filmografía y otros materiales de investigación dedicados a mantener vivo el recuerdo y la historia de un personaje excéntrico, exótico y extravagante; pero también de un ser humano apasionado y sensible, aquejado por las mismas preguntas existenciales que todos alguna vez nos hemos hecho, un pensador grandioso, original y crítico que se entregó por completo a su arte, y que no dudó en llegar hasta las últimas instancias por la lucha de sus ideales.

### **3. *Los interlocutores de Koo-chan***

Al proceder con la elaboración del intertexto, se fueron mostrando diversas referencias que hace el protagonista hacia ciertos escritores o personajes, con la particularidad de que muchos de ellos son europeos. Por ejemplo, se hacen referencias a personajes de la mitología griega como Zeus, Hera, Hebe, Hércules, Jacinto y Endymion, también aparecen en esta lista algunos gobernantes romanos como Diocleciano, Maximiano, Adriano y Heliogábalo, se alude además a personajes históricos como Juana de Arco, Cleopatra y San Sebastián. A esto se les suman las referencias hechas a escritores como Wilde, Andersen, Proust, Hirshfeld y Zweig. Por otro lado, se encuentran pocas menciones a personajes orientales, destacándose solo los pasajes dedicados a Shokyokusai Tenkatsu.

Ahora bien, luego del proceso que llevó a la confección de los anexos 2, 3 y 4, fue posible establecer una propuesta de análisis que integra varios elementos encontrados durante la lectura, y que a primera vista parecían desperdigados a lo largo de la novela. A través del intertexto, se logra entonces descubrir cierto orden de ideas que permiten vislumbrar la construcción que hace Koo-chan de su propia sexualidad, y cómo esta se vale de algunos peculiares significantes para ir estructurando un cierto tipo de erotismo. La cita presentada a continuación resume parte de lo que el protagonista nos narra en el primer capítulo, líneas que forman algo así como el prólogo de su vida,

Ésas eran las dos premisas de mi vida. Es necesario repasarlas. En primer lugar, estaban el porteador de excrementos, la doncella de Orleans y el olor a sudor de los soldados. En segundo lugar, Tenkatsu y Cleopatra. Hay una tercera que debo confesar.

Ya de niño me leía cualquier cuento de hadas que caía en mis manos. Sin embargo, admito que las princesas no me gustaban nada. Me gustaban sólo los príncipes. Entre éstos, mis favoritos eran aquellos comprometidos con la muerte. Mi amor se inclinaba, especialmente, por los que morían asesinados siendo todavía jóvenes. (Mishima, 2010, p. 17).

Para Koo-chan, la impresión causada por aquel joven que transportaba inmundicias ajenas fue el inicio de su despertar sexual, el cual estaría ligado con la atracción por hombres jóvenes en situaciones trágicas. Asimismo, este recuerdo también se asociaría posteriormente a su gusto por el olor a sudor, el cual causaba en él una excitación, que luego se traduciría en su singular encanto por las axilas y los vellos que crecen en esa zona. Esta *inquietud* continuaría creciendo, para luego volcarse por la fascinación con una ilustración de un valiente caballero erigiendo su espada en lo alto. Sin embargo, el protagonista no estaba enterado de que esa imagen era una representación de Juana de Arco; la idea de que ese viril jinete fuese en realidad una mujer generó en Koo-chan un gran desasosiego,

Pero un día la enfermera abrió el libro casualmente por esa página. Yo miré la ilustración de reojo y la enfermera me dijo:

–Señorito, ¿conoce la historia de esta ilustración?

–No, no la sé –repuse.

–Este jinete parece un hombre, ¿verdad? Pero, en realidad, se trata de una mujer. Es la historia de una mujer que va a la guerra vestida de hombre para servir a la patria.

–¿Una mujer?

Sentí que se me partía el alma. El personaje que yo creía que era él resultó que era ella. No tenía sentido que este hermoso caballero no fuera hombre.

¡Era una mujer! (Todavía hoy las mujeres vestidas de hombre me causan una profunda repugnancia que no encuentro modo de explicar.) 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. (...) Entonces abandoné el libro y no volví siquiera a tomarlo en mis manos (Mishima, pp. 11-12).

Esta escena de castración horroriza al protagonista, pues trasciende lo genital y remite a la diferencia de los sexos que experimenta de forma angustiante y que lo lleva a rechazar la falta, es decir, a encontrar en la desmentida el modo de defenderse.

De este modo, es posible notar que los hallazgos preliminares apuntan hacia la intencionalidad detrás de las confesiones de Koo-chan, a esa verdad que el protagonista va narrando entre las líneas en las que describe con detalle aquellos recuerdos infantiles que conforman el prelude de su vida, y que representan la base sobre la cual se desarrollan los vínculos afectivos que establece durante su infancia, adolescencia y juventud mostrados en la novela *Confesiones de una máscara*.

Por otro lado, se retoma lo mencionado anteriormente acerca de la única referencia que hace Koo-chan sobre un personaje oriental, la famosa maga japonesa Tenkatsu. El histrionismo desplegado por esta mujer en el escenario, aunado a su sobredecorada vestimenta, incitaban en él una sensación de éxtasis, a tal punto de llevarlo a simular que él era la Tenkatsu, situación relata en la novela como un episodio de travestismo en el que el protagonista, habiéndose adentrado furtivamente en el cuarto de su madre, toma

uno de sus vestidos y se aplica maquillaje, para luego aparecer de improvisto en la sala de su casa, ante la mirada atónita de su madre y demás presentes:

Un día, sin embargo, entré en la habitación de mi madre a hurtadillas y, con el corazón en un puño, me puse a 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 unos polvos blancos. Después me armé con una linterna plateada, una pluma anticuada adornada con un grabado y cualquier objeto que me llamase la atención. Ataviado de esa guisa, y adoptando un aire de gravedad, me presenté en la sala de estar de mi abuela. Incapaz de contener la alegría, y riéndome furiosamente, me lancé a correr por toda la sala gritando: –¡Soy Tenkatsu, soy Tenkatsu!

En la sala estaban mi abuela, que yacía enferma, mi madre, una visita y la enfermera de la abuela. Pero mis ojos no veían a nadie. Mi frenesí estaba centrado en la conciencia de que la Tenkatsu de mi disfraz estaba siendo observada por muchos ojos. Es decir, sólo me veía a mí mismo. De repente, sin embargo, reparé en el semblante de mi madre. Levemente pálida, estaba sentada allí como si estuviera distraída. En un segundo nuestras miradas se cruzaron, pero ella bajó rápidamente las pupilas. Comprendí lo que pasaba. Las lágrimas empañaron mis ojos (Mishima, 2010, p. 15).

Más adelante, Koo-chan añade que su interés por los disfraces y el maquillaje que utilizaban algunas mujeres lo llevaron a idealizar a Cleopatra, precursora histórica de la cosmética. El protagonista también fantasea sobre ser el emperador romano Heliogábalo, especialmente imagina una escena en la que se traviste como mujer para luego ir a prostituirse en un burdel (Mishima, 2010, pp. 16-17).

El tercer componente de este prólogo lo integran las referencias a historias sobre hombres jóvenes (efebos) que morían cruelmente asesinados, Koo-chan cita puntualmente el libro de Wilde *El pescador y su alma*, así como el poema *El lamento de la hija del rey*. Suma una tercera obra, *El duende de la rosa* de Andersen, esto para expresar cómo hallaba las líneas escritas por estos autores extrañamente erotizantes, sobre esto acota: “lo que no podía evitar, a pesar de esas y otras lecturas, era que mi corazón saliera de mi conciencia rumbo a la muerte, la noche y la sangre” (Mishima, 2010, p. 17).

Todo este preámbulo nos sirve para comprender un elemento fundamental del relato de Koo-chan, su *inquietud*. El protagonista emplea este término para nombrar eso que siente, eso que parece ser una fuerza que lo embarga, y que lo lleva a buscar una respuesta que aplaque un poco esos deseos que se gestan dentro de él.

Mi inestabilidad encajaba bien en la definición que ofrece Stefan Zweig cuando afirma: «Lo que llamamos “personalidad diabólica” no es más que la inquietud (*Unruhe*) inherente al ser humano que lo impulsa fuera de sí hacia algo infinito». Y continúa: «Es como si la naturaleza hubiera conservado en nuestras almas unos restos indispensables de inquietud procedentes de un caos pasado». La consecuencia de esa inquietud es una tensión con la cual «se procura restablecer elementos sobrehumanos y suprasensoriales». Allí donde la conciencia sólo se muestra útil para dar explicaciones, es natural que la gente no la necesite (Mishima, 2010, pp. 69-70).

Dicha intranquilidad conduce a Koo-chan a esforzarse en conseguir una explicación para sus sentimientos, inicialmente se aferra a lo que lee sobre la inversión sexual en algunos libros del sexólogo alemán Hirschfeld, principalmente en la teoría que plantea a la homosexualidad como “un simple fenómeno perfectamente biológico” (Mishima, 2010, p. 157). No obstante, esta aproximación desde la razón a eso que lo carcome por dentro no le basta, no resuelve ni detiene sus pulsiones, mismas que más bien se consolidan como fantasías recurrentes y que a la postre, lo llevarían a obsesionarse con la masturbación en su búsqueda de la satisfacción de sus apetitos carnales. Aquí se enfatiza aquello que le suscita la novela *Quo vadis* donde se describe el Coliseo romano, el cual Koo-chan transforma en una especie de anfiteatro de asesinatos; “en mi escenario imaginario, los gladiadores romanos ofrecían sus jóvenes vidas en aras de mi propia satisfacción. Sus muertes no sólo debían producirse con derramamiento de abundante sangre, sino además tenían que ser ceremoniosas” (Mishima, 2010, p. 62).

El surgimiento de esta relación de placer entre un hombre joven y vigoroso y una muerte cruel devendría luego en su concepto de belleza, aspecto que se amplía posteriormente en el apartado dedicado al San Sebastián de Guido Reni. Sin embargo, no está de más recalcar desde ya la relevancia que le da Koo-

chan a su definición de belleza, inclusive, el proemio de la novela *Confesiones de una máscara* es un extracto del libro *Los hermanos Karamázov* de Dostoievski, el cual es solo una leve pincelada de la asociación que expone Koo-chan entre lo bello y lo abyecto.

¡La belleza es una cosa terrible y espantosa! Es terrible porque es indeterminable, y no hay modo de determinarla porque Dios no ha planteado más que enigmas. Aquí las orillas se tocan, aquí viven juntas todas las contradicciones (...) Es terrible que la belleza no sólo sea algo espantoso, sino, además, un misterio (Mishima, 2010, p. 4).

Asimismo, en este punto es vital retomar las referencias que hace el protagonista sobre su atracción por los efebos. En varias oportunidades Koo-chan narra las fuertes sensaciones que le provoca ver el cuerpo contorneado de algún hombre joven, ya fuera que estuviera vistiendo prendas muy ceñidas a su figura, o que estuvieran desnudos o semidesnudos. El recolector de excrementos, el compañero de colegio mientras se ejercitaba en la clase de educación física, o un joven maestro; todos ellos le causaban una tremenda excitación que en ocasiones se desbordaba y lo obligaba a satisfacer sus pulsiones mediante su “mal hábito”.

La agonía por resistir las embestidas de mi apetito sexual ya había empezado a afectar a mis actividades cotidianas. Ante mis ojos, la silueta del profesor se iba transformando en la estatua de un Hércules desnudo. Cada vez que él alargaba el brazo para escribir una ecuación con una tiza en la mano derecha y movía el borrador con la izquierda, yo veía los pliegues de los músculos de Hércules tensando el arco en el tejido de la ropa del profesor. Finalmente sucumbí de nuevo a mi mal hábito, esta vez en plena clase... (Mishima, 2010, p. 65).

En cierto momento, Koo-chan aparenta comenzar a entender la relación que había configurado a través de los años entre su erotismo y su noción de belleza, sin embargo, sigue negándose a sí mismo una verdad indiscutible; su hasta ahora inconfesable gusto por los hombres. Para el final de la novela, se presentan varios indicios que presumen un posible pasaje de la negación a la aceptación, pero acto seguido se muestra cómo Koo-chan aún se resiste a dejar caer su máscara, esto a pesar de la mirada suspicaz de algunas personas cercanas a él, como su amigo de la universidad que empezaba a sospechar de tal engaño.

La siguiente cita pone de manifiesto que el mismo Koo-chan se sorprende de lo bien oculto que ha logrado mantener su más profundo secreto:

–¿No me dijiste que ibas a prestarme un libro de Marcel Proust? ¿Es interesante?

–Sí que lo es –respondió el mujeriego–. Proust era sodomita. Se lo tenía montado con un criado.

–¿Qué es un sodomita? –pregunté.

Tuve conciencia de que estaba forcejeando con todas mis fuerzas para tener una prueba de que mis amigos no habían advertido mi desgracia. Fingiendo ignorancia, había puesto todas mis esperanzas en esta pregunta baladí.

–Un sodomita es un sodomita. ¿No lo sabías? Un *homo*.

–Ahora me entero de que Proust era eso –repuse yo.

Me di cuenta de que la voz me temblaba. Si me hubiera mostrado ofendido, habría ofrecido una prueba evidente a mis amigos. Me horroricé de mí mismo por ser capaz de mantener esa sangre fría, esa calma externa tan vergonzosa. Era evidente que mi amigo se había oído mi secreto. Tuve la impresión de que evitaba mirarme a la cara.

#### **4. *El San Sebastián de Guido Reni***

Una de las consideraciones paratextuales más importantes que se pueden hacer en torno al concepto de belleza de Mishima, es la apropiación que hace de la imagen de “El Martirio de San Sebastián”, una pintura elaborada por el artista boloñés Guido Reni en 1625. La obra es un óleo sobre tela del estilo barroco italiano, y muestra la figura del santo mártir del siglo III. La pintura retrata a un joven de buen físico, con el tronco desnudo y las manos atadas por encima de su cabeza, con una mirada estática hacia el cielo. Un paño de color claro apenas cubre la zona genital, dejando a entrever los flancos de las caderas. El hombre está recostado sobre un árbol, con un lúgubre fondo de tonos oscuros, que contrasta con la blancura de su piel y resalta las sombras de su musculatura. La representación de este cuerpo; que raya en la perfección,

se ve comprometida por dos flechas que se han clavado en la carne, una sobresale del costillar derecho, y la otra se ha insertado estratégicamente bajo la axila izquierda (Abad, 2017).

De acuerdo con Hillary y Kisler (2009), podemos afirmar que Mishima llegó a obsesionarse tanto con la representación del santo que decidió fotografiarse emulando la imagen creada por Reni, implementando algunos sutiles cambios.

En la reproducción que hace el autor japonés, se aprecia que su torso ha sido penetrado por tres flechas y no dos como San Sebastián; una flecha asemeja la estocada recibida bajo las costillas de su lado derecho, una segunda saeta introducida directamente en la axila izquierda, y una tercera profundamente incrustada en el costado siniestro del bajo abdomen, cerca de la cadera. Otro elemento que difiere de la obra de Reni, es que las heridas de San Sebastián no emanan sangre, mientras que en el cuerpo de Mishima si es posible observar una pequeña cantidad de líquido vital que sale de los orificios generados por las saetas. Un tercer componente es la ausencia de vello que se observa en la pintura de San Sebastián, por el contrario, la representación de Mishima si contempla vello en el pecho, las axilas y la zona abdominal-pélvica. Además, el San Sebastián de Reni fue elaborado a color, con tonos opacos y pastel, Mishima, por su parte, eligió emplear una tonalidad dicromática en blanco y negro.

Entre las similitudes, encontramos que tanto la fotografía de Mishima tomada en 1968, como el cuadro de San Sebastián de 1625, muestran a un hombre joven y musculoso con las manos amarradas sobre la cabeza, que contempla el cielo en una posición que sugiere tanto piedad como devoción.

“En un fondo a lo Tiziano con un paisaje umbroso y distante, como un bosque melancólico, y bajo un cielo vespertino, se veía el tronco de un árbol tenebroso y ligeramente torcido que hacía las veces de cruz de ejecución. Atado al tronco estaba el cuerpo desnudo de un joven sumamente bello. Sus manos se cruzaban a lo alto, y la cuerda que unía sus muñecas estaba atada al árbol. No se veían más ligaduras. Lo único que cubría la desnudez del joven era una tela basta de color blanco que le caía suelta a la altura de las ingles” (Mishima, 2010, p. 28).

Ahora bien, como dice el antiguo adagio, una imagen vale más que mil palabras, por ello, se presenta a continuación un material gráfico de elaboración personal que pretende ilustrar y evidenciar las convergencias y divergencias entre el San Sebastián de Guido Reni, y la recreación fotográfica que hace Mishima sobre este mártir cristiano.



**Figura 3.** Comparación entre *El Martirio de San Sebastián* y la fotografía de Mishima. Fuente: Elaboración propia.

La historia de San Sebastián cuenta que fue un centurión del ejército romano que murió por ayudar a los cristianos. Su ejecución se llevó a cabo durante el mandato del emperador Diocleciano, y su muerte lo llevaría a ser reconocido como uno de los primeros mártires del cristianismo. Con el pasar de los años, su figura se convirtió en un ícono homoerótico, una especie de emblema de la belleza masculina personificada por un hombre joven, apuesto, con un físico envidiable, cuya mirada refleja un semblante tranquilo a pesar de las heridas que presenta su cuerpo. De este modo, es posible argumentar que el cuadro de Guido Reni expone “un cuerpo hermoso habitado por el dolor y la proximidad de la muerte” (Liepa, 2009).

La identificación de Mishima con San Sebastián pone de manifiesto la relación que tenía con su propio cuerpo, y con la idea de re-presentarse a sí mismo como un héroe dispuesto a morir por una causa nacionalista, pero también abre una ventana hacia la concepción que había desarrollado sobre su propio erotismo y su definición de belleza. (Abad, 2017).

En cuanto a la novela *Confesiones de una máscara*, es posible leer en uno de sus pasajes cómo el protagonista experimenta su primera vivencia de excitación sexual luego de observar la imagen de San Sebastián en uno de los libros ilustrados de su padre, los cuales se suponía no debía tocar. Los detalles proporcionados por Koo-chan permiten echar un vistazo a este momento clave en su desarrollo libidinal, pues establece un referente sobre los caminos por los cuales transitaría su deseo, y cómo se va encausando el descubrimiento de su erotismo.

Tan pronto puse los ojos en este cuadro, todo mi ser se estremeció bajo el impacto de una suerte de gozo pagano. Sentí arder la sangre y mi órgano mostró un impulso rebosante de ira. Esta parte de mi cuerpo, repentinamente agigantada y a punto de estallar, esperaba con una violencia inusitada a que la utilizara de una vez, y jadeaba maldiciendo mi ignorancia. Inconscientemente, mis manos empezaron a moverse de una manera que nadie les había enseñado. Sentí señales de algo sombrío y refulgente que subía y subía atacándome desde dentro... Y, acto seguido, una corriente impetuosa acompañada de una embriaguez llena de luz (Mishima, 2010, p. 29).

El protagonista continúa refiriéndose a su obsesión con la pintura de San Sebastián y lo que esta suscitaba en él, incluso menciona que años después llegó a dedicarle un largo poema (ver anexo 5). Koo-chan también confiesa que el día que vio esa imagen, marcó el comienzo de su “mal hábito” (haciendo alusión a sus tendencias onanistas) y provocó su primera eyaculación.

Otro aspecto relevante son las similitudes que veía Koo-chan entre la corpulencia de San Sebastián, y la vigorosidad física que ostentaba su compañero de colegio, Omi, de quien se sentía secretamente atraído. En lo particular, Koo-chan admiraba la juventud, fuerza y supremacía que exhibía Omi, sus brazos

definidos, el abundante vello que se asomaba por sus axilas y el descaro con el que presumía ser más ágil y experimentado que sus compañeros.

Desde ese momento supe que estaba enamorado de Omi.

Si se me permite esta forma tan burda de expresarlo, aquél fue el primer amor de mi vida. Además, se trataba sin ningún género de duda de un enamoramiento íntimamente relacionado con el apetito carnal.

Esperé el verano con impaciencia, o, por lo menos, el principio del verano. Pensaba que entonces tendría ocasión de ver su cuerpo desnudo. Además, en lo más hondo de mí anidaba un deseo aún más vergonzoso: el deseo de ver «lo grande que la tenía». (Mishima, 2010, p. 42-43).

En la novela *Confesiones de una máscara* se pueden evidenciar diversos momentos en los que el autor expresa, a través del protagonista, su fascinación por los efebos con cuerpos viriles y masculinos, así como la fantasía de verlos morir en situaciones sangrientas y heroicas, características que formarían parte de su concepto de belleza. Por ello, no es coincidencia que sea precisamente la imagen de San Sebastián la que sirvió como anclaje para estructurar la economía de su deseo, y que lo haría perseguir durante muchos años el ideal de un cuerpo escultural. Este *corpus mishimiano* estaría entonces dispuesto a atravesar el sufrimiento, el dolor y el castigo, tal y como sucedió con el mártir San Sebastián.

## 6. Pies de página de los traductores

Tal y como lo menciona Reyes (2016), las obras de Yukio Mishima que han sido traducidas del original japonés a cualquier otro idioma han dejado parte de su esencia en el camino, y en el mejor de los casos no llegan a reproducir “fielmente ni en aproximación a su connotación o contexto característicos. La perspectiva de alguien que lea la novela directamente del japonés comprenderá de mejor manera los elementos que se ha tratado de exponer” (p. 82).

No obstante, para la presente investigación se hace uso de la versión más reciente del libro *Confesiones de una máscara* traducida del japonés al español por Carlos Rubio y Rumi Sato, esto bajo la

dirección de la Editorial Alianza. Dicha edición salió a la venta en el 2010, y es la segunda opción de traducción. La primera traducción estuvo a cargo de la Editorial Seix Barral, quien le encomendó a Andrés Bosch la tarea de transcribir la novela del inglés al español. Esta edición publicada en 1985 fue durante 25 años la única versión disponible para lectores de habla hispana.

Ahora bien, una de las particularidades de la traducción de Carlos Rubio y Rumi Sato, es que se elabora directamente del japonés al español, e incluye 35 notas dejadas como pie de página que intentan conservar parte del contenido original de lo que quiso dar a entender Mishima. Hay que recordar que el idioma japonés utiliza una vasta serie de caracteres llamados *kanji*, además de dos alfabetos diferentes, el *hiragana* y el *katakana*. No obstante, en las ocasiones en las que los traductores deciden mantener un vocablo sin traducción, emplean un alfabeto conocido como *rōmaji*, que es una adaptación de la escritura japonesa que emplea las letras romanas o latinas en lugar de la mezcla habitual de *kanji*, *hiragana* y *katakana* (Shibatani, 1990). La complejidad lingüística e imposibilidad de representación exacta de muchos de estos caracteres, hace de la traducción de las obras de Mishima un reto para cualquier persona que se embarque en ese laborioso trabajo.

No obstante, la versión realizada por Rubio y Sato parece ofrecer una interpretación más cercana a la literalidad que quiso transmitir el autor original, no sin esto tener que sacrificar parte del sentido específico de algunas palabras, en aras de una comprensión integral de una frase o párrafo. En otras ocasiones, prefirieron dejar algunos términos en el idioma original en el que se escribieron, esto para no interferir con su significado. Por ejemplo, las notas #9, 12, 15 y 35 hacen alusión a palabras escritas en latín, como “ejaculatio”, “erectio penis” y “pedicatio”, mismas que no fueron traducidas en la versión en español y que, en su lugar, fueron dejadas tal y como aparecen en el original. Hay también una referencia a la palabra “danshokuka” en la nota #35, traducida del japonés al español como “homo”.

A través de la revisión de los conceptos encontrados en las notas de los traductores, es posible establecer un ligamen con la sexualidad y el erotismo, temáticas ampliamente abordadas durante la novela, y que forman parte del eje de la historia, el cual versa sobre los pormenores del descubrimiento que hace

Koo-chan de sus emociones y sentimientos, y que muchas veces lo lleva a recorrer los caminos de la razón en busca de explicaciones para eso que desea. En este punto, coincidimos con Serrano (2012) al afirmar que Mishima construye sus personajes “apuntalando como principal motor su fuerza de convicción (...) que no es más que una serie de preocupaciones que atormentan o motivan al personaje a estancarse o avanzar, a desenvolverse por la vida o a buscar la muerte” (p. 41).

Además de la perspectiva lingüística apenas mencionada, las notas de los traductores permitieron establecer un listado de hechos históricos que surgen a lo largo del relato de la novela, y que se emplean para localizar cronológicamente partes de la historia de vida que nos narra Koo-chan. De este modo, se tiene que las notas #4, 18 y 20 sirven como puntos de referencia para situar tres eras dentro de la organización imperial de Japón, a saber, la era Meiji (1868-1912), la era Taishō (1912-1926) y la era Shōwa (1926-1989). Es pertinente acotar que Mishima usa estos períodos para ubicar temporalmente algunos acontecimientos importantes, esto sin indicar exactamente la fecha a la que quiere hacer mención, por ejemplo, en lugar de decir “nací el 14 de enero de 1925”, escribe “la mañana del 14 de enero del año 14 de la era Taishō, a mi madre le arreciaron los dolores del parto” (Mishima, 2010, p. 7). Hay que tener presente que se realizó una revisión de la autenticidad de estas referencias históricas, demostrando la veracidad y exactitud de las fechas indicadas por Mishima y comentadas al pie de página por Rubio y Sato. Siguiendo a Laborde (2011), se puede entonces confirmar la injerencia que tuvo el momento sociohistórico en el que emerge Yukio Mishima con su primera novela autobiográfica.

Dicha influencia también se ve plasmada en las referencias halladas con relación al evento que marcaría no solo la vida del joven Mishima, sino de toda una generación de japoneses: la Segunda Guerra Mundial (Miranda, 2012). Indudablemente, un acontecimiento de tal envergadura no puede quedar al margen de los temas que se tratan en la novela, siendo más bien una de las problemáticas recurrentes de *Confesiones de una máscara*. Se encuentran referencias directas a este conflicto bélico en las notas #3, 16, 24 y 29, la más relevante aclara que “por efecto de la caída de la primera bomba atómica, el día 6 de agosto de 1945, se acabó con la vida de unas 200.000 personas” (Mishima, 2010, p. 141). Así pues, es notorio

cómo la realidad de Mishima no escapa a las atrocidades que acontecían a su alrededor, la escritura que hace en su primera novela se entrelaza con ciertos vestigios de lo que la guerra había causado en la identidad nipona de mediados del siglo XX, y que de una forma u otra forjarían en él una sensibilidad particular hacia la muerte, hallando en ella cierto atractivo *perverso* que lo acompañaría hasta el final de sus días.

### 7. *Algunas consideraciones referenciales*

A medida que se fueron estructurando las diversas referencias contextuales, intertextuales y paratextuales, se pudo delinear un camino que articulaba muchas de estas referencias, y las aglomeraba en grupos semánticos que constituyen los rasgos de la escritura de la novela *Confesiones de una máscara*. Podemos incluso partir del mismo título de la obra, para plantear la idea de que el autor tiene algo que confesar, y que dicha confesión se hace detrás de una máscara. Ahora bien, ¿qué es lo que confiesa Mishima en su primera obra escrita, sino que su propia historia de vida? (Rankin, 2018). La narración que hace el autor en primera persona, junto con las referencias cronológicas y los hechos vitales mencionados, son un reflejo de los acontecimientos que marcaron su existencia, por ello se confirma que *Confesiones de una máscara* es ciertamente un trabajo autobiográfico en el que Mishima nos relata la novela de su formación, da cuentas de ese niño que observa una escultura enmascarada colocada sobre un pedestal, nos habla sobre los recurrentes fracasos, y las escasas victorias que encuentra en su peregrinación de la infancia a la juventud.

La novela puede entonces ser considerada dentro del género literario conocido como *Bildungsroman*, es decir, una obra que retrata la transición de la niñez a la edad adulta. La escritura de Mishima nos adentra en el desarrollo psicológico de Koo-chan, un niño endeble y enfermizo que creció en el Japón de entreguerras, y que presenció la devastación causada en su tierra natal durante la Segunda Guerra Mundial. La muerte jugaría un rol determinante en su formación, siendo una de sus primeras fascinaciones. Ante sus ojos, la muerte resultaba intrigante, y en cierto modo, atractiva y seductora. A muy

temprana edad Koo-chan empieza a identificar que sus gustos son diferentes, aspecto que, aunado a su capacidad de introspección, lo lleva a enterarse de algo que intentará (re)negar a lo largo de la novela: su deseo por otros hombres. La evolución de la historia describe con lujo de detalles los momentos en los que Koo-chan va encausando sus pulsiones hacia el homoerotismo, el cual incluye la fijación por la muerte, la sangre y los efebos, y se manifiesta en las fantasías sádicas que imagina el protagonista cuando sucumbe ante la necesidad de satisfacer su “mal hábito”; la masturbación.

Así pues, *Confesiones de una máscara* trata principalmente el desarrollo psicosexual de Koo-chan, narra las vicisitudes de su transición hacia una juventud a las sombras de la muerte, plagada de incertidumbre, desesperanza, contradicciones, con una buena dosis de autoengaño y un sentimiento de inquietud perenne, involucrando al lector en una trama que lo va llevando, poco a poco, del lugar de simple espectador, a cómplice del secreto que el protagonista revela entre líneas.

También resulta valioso recalcar que, a lo largo de dicho trayecto, Koo-chan logra esbozar la noción de lo que él considera como bello, concepto que asocia al cuerpo humano, particularmente a las figuras y contornos esbeltos de hombres jóvenes, a los que imaginariamente coloca en situaciones trágicas que los llevan a morir de forma cruel y sangrienta. El epítome de esta fascinación con la belleza de lo abyecto lo encuentra en la pintura que hace Guido Reni sobre el mártir cristiano San Sebastián. Koo-chan idealiza y erotiza esta representación de un efebo atado de manos, que espera cándidamente una muerte inminente. Tal es la atracción que genera esta imagen sobre el protagonista, que le dedica un extenso poema adornado con una prosa rimbombante y esotérica (ver anexo 5). Por su parte, la figura 3 muestra comparativamente la pintura de San Sebastian y el retrato de Mishima en una posición similar, haciendo realidad una de sus fantasías de infancia más arraigadas.

Para Mishima, el haber escrito esta novela fue un experimento de autodisección, en el que se propuso ser víctima y verdugo al mismo tiempo. Con dicho argumento, intentó desafiar la novelística autobiográfica japonesa, es decir, trasgrediendo la estrechez literaria de su época al trabajar temáticas como

el homoerotismo, y que traían a la discusión pública los usuales tabúes que aquejaban al Japón del siglo XX. Asimismo, pretendió expresar sin reservas su noción de belleza, determinado a abandonar la vergüenza e ir más allá de la censura, resuelto a mostrar quien verdaderamente era a través de las grietas que él mismo iba abriendo entre su máscara.

Las referencias halladas en la obra de Mishima permiten afirmar que Koo-chan es un personaje ficticio que se acerca mucho a la realidad, y ofrecen a su vez, un vistazo a los acercamientos que hace el protagonista hacia la comprensión de la naturaleza de sus pulsiones, así como a los conflictos internos que forjaron la identidad de este “joven en los albores del descubrimiento de su ambigüedad sexual” (Correa, 2009, p. 210).

A continuación, la lectura literal espera consolidar estos hallazgos referenciales con los pasajes de la obra que constituyen al signo “perversión”.

“En lo profundo de esa oscuridad mirando detenidamente, siempre estuve allí, preguntándome, temiendo, dudando, soñando sueños que ningún mortal jamás se atrevió a soñar antes.”

Edgar Allan Poe. *El cuervo*.

## ***II. Los signos de Confesiones de una máscara: Una Lectura Literal***

Este segundo momento en el protocolo de lectura está basado enteramente en lo que escribe el autor, en lo que queda plasmado materialmente en la novela *Confesiones de una máscara*. Más allá de poner el énfasis en la intencionalidad a la que aspiraba Mishima a la hora de elaborar su obra, esta segunda lectura examina lo literal, “es decir, la búsqueda de lo que la obra dice en sí misma, por el formato de su lógica, por la orografía de su estilo” (Baños, 1999, p. 223). Bajo esta óptica, es menester enfocarse únicamente en lo que dice la novela para lograr la construcción del signo. Cabe recordar que la presente investigación pretende tomar a la perversión como signo, el cual está compuesto por la combinación significativa “muerte-erotismo-belleza-ley”.

Continuando con lo propuesto por Marín (2013), la segunda perspectiva de lectura tiene como principal objetivo leer el texto en su literalidad, de modo tal que se pueda visualizar el signo y destacar la forma en la que se va construyendo a lo largo del escrito. Para ello hay que prestar especial atención tanto al estilo empleado por el autor, como a la argumentación que hace, y la lógica que subyace a esta. Así pues, se confecciona en primera instancia un vasto compendio con todas las citas textuales extraídas de la novela (ver anexo 9) en las que se dice algo del signo y los significantes que lo componen, guardando en todo momento la premisa de apegarse a la materialidad del estilo. Seguidamente, se plantea un hilo conductor entre las citas más importantes, entendidas como aquellas que ejemplifican de mejor manera el argumento que sostiene el autor, y que dan cuenta de la lógica que espera darle al mismo en la novela.

Ahora bien, antes de adentrarnos en la lectura literal, hay que destacar que el éxito de esta segunda lectura recae en lo que Murillo (2010) llama “abstención interpretativa”, aludiendo a la restricción a la que

se tiene que suscribir quien investiga para dejar de lado toda intención por interpretar el escrito, o hacer algún tipo de inferencia o deducción durante el proceso de lectura del texto. Es en cierta forma, aceptar la renuncia a un método y dejar que el texto nos hable, privilegiando y defendiendo lo literal, en un intento de *leer a la letra*.

La lectura literal de *Confesiones de una máscara* pasa entonces por varios esfuerzos en los que se pone al margen cualquier tentativa de interpretar lo escrito por Mishima, esto para ser coherentes con el abordaje metodológico y poder construir, literalmente, el signo “perversión” a partir de los pasajes más relevantes de la novela. Posteriormente, se desgrana el signo en sus significantes centrales: 1. “muerte”, 2. “erotismo”, 3. “belleza” y 4. “ley”; para cada uno de ellos se presentan diversas citas textuales que sirven como andamiaje para seguir lo que el autor desarrolla sobre cada significante a lo largo de la historia. De igual manera, se usa la misma aproximación para exponer cuatro combinaciones recurrentes que emergieron entre los significantes antes mencionados durante el proceso de lectura, a saber; 1. “muerte y erotismo”, 2. “muerte y belleza”, 3. “erotismo y belleza” y 4. “erotismo y ley”. A modo de cierre, se proponen los aspectos más importantes que surgieron de esta modalidad de lectura literal, fundamentales para destacar la materialidad del “signo visto” y la forma en la que el autor traza la argumentación de su obra.

### ***1. Significantes centrales del signo “perversión”***

Este apartado agrupa todas las referencias realizadas de forma directa a las palabras que componen la combinación significativa, las cuales se abordan a continuación una por una.

#### *Muerte*

Se toma como punto de partida el significante “muerte”, ya que es uno de los primeros en aparecer en las páginas de *Confesiones de una máscara*. Además, dicho significante estará estrechamente ligado al

período de guerra en el que se desarrolla la historia. Se mencionan solo las citas en las que el autor hace referencia explícita a las palabras “muerte”, “morir” (y sus diversas conjugaciones verbales) y “guerra”, esto en concordancia con los campos semánticos previamente establecidos (anexo 8).

Sin duda alguna, las palabras “muerte”, “morir” y “guerra” son ampliamente mencionadas por Mishima a la hora de escribir su obra, específicamente, se alude al término “muerte” en 63 ocasiones, el verbo “morir” es referenciado en 34 oportunidades, mientras que la palabra “guerra” aparece 28 veces. Dado el extenso número de citas asociadas al significante “muerte”, se presentan a continuación solo aquellas consideradas como más importantes y que a su vez, reflejan esa literalidad del estilo y la lógica argumentativa que hace el autor, dejando de lado las que no resultan relevantes, o que en cierto modo repiten una idea o un concepto ya indicado.

Tomando en cuenta que la novela *Confesiones de una máscara* narra la historia de Koo-chan desde el inicio de su vida hasta aproximadamente los 24 años, resulta esperable que la misma comience con ciertos relatos sobre su infancia temprana, la cual es descrita con gran detalle y adornadas escenas que transmiten al lector parte de lo que el personaje sintió en ese momento. Así pues, la primera cita en la que se menciona la muerte es con respecto a un episodio en el que Koo-chan sufre una severa caída:

“Acababa de cumplir un año cuando me caí del tercer peldaño de la escalera y me hice una herida en la frente. Mi abuela se había ido al teatro mientras que mi madre y los primos de mi padre se entretenían relajadamente. Ocurrió cuando mi madre, de repente, subió por la escalera a buscar algo y yo la seguí. Los pies se me enredaron con los bajos que siempre me arrastraban del quimono y yo caí rodando. Enseguida llamaron por teléfono a mi abuela, que estaba en el teatro *kabuki*. Cuando volvió, se quedó en el recibidor y, apoyada en el bastón que llevaba en su mano derecha, dijo clavando su mirada en mi padre, que había salido a recibirla, y con un tono tranquilo, como si grabara una a una las letras en una tabla: –¿Ya está muerto? –No. Y, subiendo a la casa tras descalzarse, echó a caminar con el paso firme de una sacerdotisa” (cit. 6).

La siguiente cita que se encuentra en relación con la muerte y la infancia cuenta otro momento en el que Koo-chan es dado por muerto, esto luego de haber enfermado gravemente. Destacan algunas líneas en las que el protagonista y su familia se preparan para su inminente muerte, pero aunque esta no acontece, marca una cierta cercanía con lo mortífero que sería la tónica de muchos de sus posteriores relatos.

“El año en que cumplí cinco, por la mañana del Año Nuevo, vomité un líquido parecido a café, pero de tono rojizo. Cuando vino el médico de familia, declaró que no podría prometer que iba a curarme. Me pusieron inyecciones de alcanfor y glucosa hasta dejarme hecho un acerico. Pasaron dos horas sin que fuera perceptible el pulso de la muñeca y del brazo. Me daban por muerto. Me prepararon el sudario, reunieron mis juguetes favoritos para meterlos en el ataúd y acudieron todos mis familiares. Pasó una hora más y solté un poco de orina. El hermano mayor de mi madre, que era médico, exclamó: —¡Vivirá! Según él, era una prueba de que mi corazón latía. Poco después oriné otra vez. Paulatinamente mis mejillas fueron animándose con una vaga luz, la luz de la vida. Esta enfermedad, una autointoxicación, habría de convertirse en un mal crónico durante toda mi vida, un mal que, con regularidad, se presentaba todos los meses y que me afectaba a veces ligeramente, a veces con gravedad. En algunas ocasiones, incluso, me puso en un estado crítico. En tales casos, mi conciencia distinguía, por el ruido de los pasos que se acercaban, si la muerte estaba cerca o lejos” (cit. 7).

La idea de su muerte perseguiría a Koo-chan desde entonces, llegando a ser un pensamiento recurrente que lo hacía imaginar ciertas situaciones en las que creía que su vida estaba realmente en peligro. La tercera cita hace hincapié precisamente en esa idea de que la muerte andaba tras él, convirtiéndose en parte de su cotidianeidad y llegando incluso, a tener cierto atractivo.

“Por otro lado, me encantaba imaginarme muriendo yo mismo en una batalla o siendo asesinado. Aun así, yo tenía un miedo muy intenso a la muerte. Un día, maltraté de palabra a una criada hasta hacerla llorar. Pero, a la mañana siguiente, cuando vi que ella misma me estaba sirviendo el desayuno con una alegre sonrisa como si nada hubiera pasado, me puse a analizar los posibles significados de esa sonrisa. Decidí que el más plausible era que la criada estaba segura de salirse con la suya. Por eso,

adoptaba una sonrisa diabólica. Incluso tal vez había tramado envenenarme como venganza. Sentí entonces que el miedo agitaba mi pecho. Sin duda la sopa de *miso* estaba envenenada” (cit. 19).

Por su parte, la próxima cita (22) muestra como Koo-chan comienza a establecer un nexo entre muerte y placer; haciendo uso de su imaginación, fantasea sobre su propia muerte y eso le genera una satisfacción que no entiende, pero que se mantendría presente durante los años venideros.

“A pesar del aburrimiento que nos causaba a los tres, seguimos con el juego de los soldados entrando y saliendo continuamente de la casa ya en penumbra. Desde detrás de un arbusto del jardín, Sugiko imitaba el ruido de una ametralladora: «¡bang, bang, bang, bang, bang!» Me pareció que era el momento de poner fin al juego. Así que entré corriendo en la casa huyendo de los disparos y de mis compañeras soldado, que me perseguían repitiendo «¡bang, bang!». Entonces me llevé la mano al pecho, puse cara de extenuación y me desplomé en medio del cuarto. —¿Qué te pasa, Koo-chan? —me preguntaron mis soldaditas acercándose a mí con la cara muy seria. Yo, sin abrir los ojos ni mover la mano, les contesté: —Estoy muerto en el campo de batalla. ¡Qué placer tan vivo sentí al imaginar mi cuerpo encogido y desplomado en el suelo! Fue indescriptible. Llegué a sentir que, aunque realmente estuviera caído por herida de bala en el pecho, el dolor no me habría tocado” (pp. 21-22).

Otra arista de la muerte que se presenta dentro la novela gira en torno a la guerra. Cabe recordar que la historia de Koo-chan se desarrolla dentro de una sociedad nipona que sufrió directamente los horrores de la Segunda Guerra Mundial, por ende, es fácil hallar en el texto diversas referencias a la guerra y al sentimiento que esta generaba en la vida de los todos los japoneses. Sobre este aspecto, el protagonista afirma que en esa época dominaba una sensación generalizada de desesperanza, donde todo panorama futuro era incierto. Al haber nacido en 1925, Koo-chan experimentó de primera mano esta incertidumbre durante sus años de adolescencia y juventud, e hizo de su porvenir algo incierto, indefinido y confuso, tal y como él lo menciona en la cita 68:

“Por ese tiempo aprendí a fumar y a beber. O, más bien, aprendí a fingir que sabía fumar y beber. La guerra nos había enseñado un modo de crecer bastante sentimental. Se debía a que creíamos que

nuestras vidas acababan a los veinte años y a que, a partir de entonces, no había que pensar en nada. La vida se nos antojaba algo extrañamente volátil, como si nuestras vidas cortadas a los veinte años fueran lagos salados en la superficie de cuyas aguas, cada vez más salobres, flotarían nuestros cuerpos. El momento en que iba a bajarse el telón ya no estaba muy lejos, lo cual me permitía interpretar, con mayor diligencia si cabe, mi papel de máscara. Pero, por otro lado, me decía: «Mañana salgo; sí, mañana salgo». Y, sin embargo, demoraba un día tras otro, a lo largo de los años, el viaje de mi vida, sin ningún indicio de cuándo iba a partir. ¿No eran precisamente esos años mi única época feliz?» (p. 78).

Las referencias a los tiempos de guerra son comunes dentro de la escritura de *Confesiones de una máscara*, dichos elementos se anudan a la temática sobre la muerte, y son un antecedente sobre el cual se esgrimen algunos de los pasajes de la obra, en los que se puede leer la asociación que hace el protagonista entre la muerte; o más precisamente su muerte, y la guerra.

“En septiembre del año 19 de la era Showa, es decir, un año antes del final de la guerra, me gradué en el colegio-instituto donde había estudiado desde mi infancia e ingresé en cierta universidad. Por decisión de mi padre, fui obligado a matricularme en la Facultad de Derecho. No me importó demasiado porque sabía que pronto habría de ser llamado a filas como soldado, que iba a morir en combate y que incluso toda mi familia, sin salvarse ni uno, iba a perecer en alguno de los bombardeos que caían sobre la capital” (cit. 75).

De este modo, Koo-chan no ve su muerte como algo a evitar, sino como su destino, un destino funesto que le parecía un fin digno a su existencia:

“A pesar del pavor que me provocaban los ataques aéreos, estaba al mismo tiempo ansioso de morir. Esperaba la muerte como una dulce esperanza. Como he mencionado más de una vez, el futuro representaba una carga pesada para mí. Desde el principio me oprimía la idea de la vida con todos los deberes que conllevaba. Y es que, aunque me resultaba claro que yo no podía cumplir esos deberes, la vida parecía estar acusándome de incumplirlos. Pensaba que sentiría un gran alivio si la muerte me

ofreciera la forma de poder evadir la vida. Aceptaba con voluptuosidad la idea de la muerte tal como había sido popularizada durante la guerra por la propaganda militar. Creía que si el azar me deparara una «muerte gloriosa en el campo de batalla» (¡qué mal casaba esto conmigo!), el fin de mi vida tendría un tinte irónico y no me habrían de faltar motivos para sonreír con sarcasmo desde mi tumba. Así y todo, cada vez que sonaban las sirenas, las piernas me llevaban corriendo al refugio antiaéreo con más celeridad que las de nadie” (cit. 76).

Sobresale otra cita (110) en la que Koo-chan hace clara alusión a sus ideaciones suicidas, las cuales había estado reprimiendo con la convicción de que su muerte llegaría tarde o temprano durante la guerra, ya fuera porque lo habían enviado a combatir en el ejército, o por algún ataque o bombardeo enemigo que lo aniquilara en un instante.

“Aquella noche, cuando me acomodé en la casa de las afueras, por primera vez me puse a pensar seriamente en la idea de suicidarme. Pero mientras le daba vueltas, el pensamiento me suscitaba pereza y finalmente llegué a la conclusión de que sería algo ridículo. Sentía una antipatía natural por la aceptación de la derrota. Además, habiendo esos días a mi alrededor tal abundancia de muertes – como una rica cosecha de otoño–, y de muertes en tan variadas circunstancias –muerte por bombardeos, en el lugar de trabajo, en el campo de batalla, por atropello de vehículos, por enfermedad–, no existía razón para pensar que mi nombre no apareciera inscrito ya en alguna de esas listas. En resumen, pensaba yo, un condenado a muerte no se suicida. No; por muchas vueltas que le diera a la idea, la estación del año tampoco era la apropiada para quitarse la vida. Esperaba, más bien, que algún suceso me concediera la merced de acabar conmigo, lo cual, a la postre, era igual que esperar que algo me hiciera el favor de permitirme seguir vivo” (p. 135).

Poco a poco, el autor devela el papel que jugó la guerra en la escritura de la novela, y cómo este conflicto armado es parte del relato de Koo-chan, quien comienza a ver la muerte no como algo temido, sino como algo honorable, atractivo, e incluso deseado. Sobre esto la cita 113 nos dice: “(...) yo no había cumplido todavía los veintiuno, era un estudiante que trabajaba en una fábrica de aviones y, además, por

haber crecido en un período de contiendas bélicas, tenía una opinión excesivamente romántica de lo que era una guerra (...)” (p. 137).

A inicios del setiembre de 1945, la guerra llegó a su fin y Japón tuvo que aceptar su derrota. Posterior a esto, la sociedad nipona se vio sumida en una realidad que le demandaba renacer de sus cenizas. Para Koo-chan, sin embargo, este período representaba una gran pregunta, su ilusión por morir joven se había desvanecido, y ahora tenía que asumir lo que iba a hacer con el resto de su vida, su angustia - disfrazada de indiferencia -, se evidencia en la siguiente cita (121):

“Pasé el año siguiente flotando en un optimismo vago. Ahí estaban mis estudios monótonos de Derecho, mis idas y venidas mecánicas entre la casa y la universidad. Ni prestaba atención a nada, ni nada me prestaba atención a mí. Aprendí a adoptar esa sonrisa de joven sacerdote de estar al corriente de todo lo que pasa en el mundo. 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” (p. 144).

Para Koo-chan, el concepto de la muerte estaba arraigado al contexto sociohistórico que vivía, pero también daba cuentas de algo que lo diferenciaba de los demás; para él la muerte era atractiva, era deseada y sobre todas las cosas, tenía que ser una muerte heroica, significativa, trascendente.

### *Erotismo*

El segundo significante que abordaremos es el “erotismo”, integrado por las palabras “amor”, “fantasía” e “inversión”, esto de acuerdo con la selección hecha a partir del campo semántico correspondiente. Este significante cuenta con la particularidad de ser el más referenciado en la novela *Confesiones de una máscara*, por ejemplo, la palabra “amor” (y vocablos derivados como “enamorarse”) es mencionada 96 veces, “fantasía” por su parte es referida en 23 ocasiones e “inversión” aparece en siete oportunidades. Vale destacar que Mishima extrae este último término de la sexología (especialmente de los escritos de Hirschfeld), y lo emplea como sinónimo de “homosexualidad”. Tal y como se indicó

anteriormente, hay una gran cantidad de citas que aluden al significante “erotismo”, por lo que para efectos de la investigación la lista fue reducida para profundizar solo las más importantes.

El erotismo es una temática presente en casi todo el relato de Koo-chan, se puede incluso afirmar que es el tema central de la primera obra de Mishima. Si bien el autor no hace menciones explícitas al rol que desempeña el erotismo dentro de la lógica argumentativa de la novela, es notable hallar más de 30 referencias que versan sobre el amor, las fantasías y la ambivalencia con la que afronta el protagonista el descubrimiento de su sexualidad.

La lectura literal permitió además dilucidar la relevancia que toma el concepto de amor para la trama de la novela, convirtiéndose en un cimiento fundamental de la historia de vida del protagonista, quien ya desde el primer capítulo cuenta cuál era la forma en la que se acercaba a ese sentimiento. La siguiente cita (13) muestra un poco el modo en el que Koo-chan rechazaba al amor, sintiéndose muchas veces contrariado por lo que experimentaba:

“¿Qué fue lo que comprendí en ese momento o lo que me estaban pidiendo que comprendiera? ¿Estaba insinuándose ahora, por primera vez, el preludio de un tema futuro, el del «remordimiento que preludia el pecado»? ¿O bien estaba recibiendo la lección humillante de mi aislamiento al ponerme a la vista del amor y, al mismo tiempo, aprendiendo el lado opuesto de la lección, es decir, mi manera particular de rechazar el amor?” (p. 16).

Un elemento que sobresale de la manera en la que Koo-chan creía amar, era la sensación de ser diferente, de no ajustarse a lo que se esperaba de él en términos amorosos. Asimismo, muy temprano en la novela se revela la fascinación que desarrolla por un compañero de colegio llamado Omi, pero que sabe que no puede amar, por lo que se convence a sí mismo de desistir de su interés en él.

“Sí, eran celos. Unos celos tan intensos que me hicieron renunciar voluntariamente a mi amor por Omi (...) Estaba convencido de haber renunciado a mi amor, pero era una conclusión apresurada, porque no había reparado en mi amor a mí mismo. No había tenido en cuenta, por ejemplo, el hecho de que aquella erección era una prueba palpable de mi amor. A lo largo de bastante tiempo tuve

erecciones no provocadas e igualmente incurrí en mi mal hábito, también inconscientemente, que hallaba tan estimulante cuando estaba solo. Aunque ya tenía los conocimientos normales sobre sexualidad, todavía no sufría por el hecho de ser diferente” (cit. 46).

Sobre este aspecto, Koo-chan añade en la cita 47:

“Lo curioso era que, debido a que estaba absorbido por la lectura de relatos románticos, todos mis sueños elegantes estaban puestos, como si fuera una doncella ignorante de la vida, en cosas tales como el amor y el matrimonio entre un hombre y una joven. Tiré mi amor por Omi al cubo de la basura de los enigmas sin solución; y ni siquiera intenté preguntarme a mí mismo por su significado. No sentía nada de lo que siento ahora cuando escribo «amor» o cuando escribo «enamoramiento». No podía ni soñar que el deseo que sentía por Omi tuviera algo que ver con la realidad de mi «vida»” (p. 55).

Retomando lo mencionado en torno a Omi, se observa que el protagonista lo señala como su primer objeto de deseo, describiendo la forma en la que había idealizado su fornida figura, misma que despertaba en él un apetito sexual irrefrenable, y que inicialmente definió como amor.

“Y diciendo eso, apretó bruscamente sus guantes de piel mojados por la nieve contra mis encendidas mejillas. Yo retrocedí. Sentí que un fuego abrasador me dejaba una marca en las mejillas. Y me di cuenta de que estaba mirándolo con los ojos lípidos. Desde ese momento supe que estaba enamorado de Omi. Si se me permite esta forma tan burda de expresarlo, aquél fue el primer amor de mi vida. Además, se trataba sin ningún género de duda de un enamoramiento íntimamente relacionado con el apetito carnal. Esperé el verano con impaciencia, o, por lo menos, el principio del verano. Pensaba que entonces tendría ocasión de ver su cuerpo desnudo. Además, en lo más hondo de mí anidaba un deseo aún más vergonzoso: el deseo de ver «lo grande que la tenía»” (cit. 38).

Continuando con Omi, hay un aspecto que comienza a llamar poderosamente la atención de Koo-chan, y es la excitación que le causa mirar a Omi, en particular sus frondosas axilas, las que erotiza a tal

punto que llega a hacer de ellas un fetiche. Posteriormente, su atracción por las axilas se traduciría en su gusto por los vellos que crecen en esa zona, así como por el olor a sudor.

“(…) . A través de estas divagaciones sobre los secretos del amor, puedo decir que mis celos, tan intensos que llegaron a convencerme a mí mismo de que había renunciado a amar, eran simplemente una prueba de amor. Sí, acabé por amar «lo que se parecía a lo de Omi», por ejemplo, esos puntos oscuros que, poco a poco, iban brotando, creciendo y ennegreciéndose en mis axilas” (cit. 50).

Luego de sus efímeros pero intensos sentimientos hacia Omi, Koo-chan emprende la tarea de convencerse a sí mismo de que puede amar a una mujer, para ello establece sus primeros acercamientos con Sonoko, hermana de uno de sus amigos. Si bien Koo-chan la encontraba hermosa, el amor por ella sería básicamente platónico y artificial. A la postre, abandonaría la idea de enamorarse de ella, no sin antes haber confirmado que las mujeres no le atraían, y no causaban en él las mismas sensaciones que le suscitaban diversos hombres jóvenes y musculosos que había encontrado a lo largo de su vida.

“Expresada así, esta confesión podría dar a entender que yo me sentía sexualmente atraído por sus piernas. Pero no era así. Como he mencionado a menudo, yo estaba absolutamente desnudo de opiniones propias acerca de la pasión que puede sentirse hacia el otro sexo. Buena prueba de ello es que jamás había sentido deseo de ver un cuerpo femenino desnudo. Y, sin embargo, pensaba seriamente en el amor por una mujer. Cuando mi mente empezaba a fatigarse desagradablemente con esos pensamientos serios, descubría una extraña alegría al creer que yo era alguien racional. Me satisfacía entonces comprobar que me parecía ya a un adulto al comparar mis sentimientos fríos y mudables con los sentimientos de un hombre cansado y harto de mujeres. Estos procesos mentales eran ya entonces actos reflejos en mí, y se repetían con el mismo automatismo de esas máquinas que hay en las tiendas de dulces que sueltan un caramelo cuando se introduce en ellas una moneda. Yo suponía que podía amar a una mujer sin sentir el más leve deseo. ¿No era la suposición más absurda de la historia de la humanidad? Sin darme cuenta de este disparate, pretendía convertirme (perdón por mi modo hiperbólico de expresarme, pero es mi estilo natural) en un Copérnico de la teoría del

amor. Con tal fin –y naturalmente de forma involuntaria–, llegué a creer en el amor platónico. Aunque parezca una contradicción con respecto a lo que he escrito antes, creía sinceramente y a pies juntillas en ese tipo de amor, con toda la «pureza» que implica. Aunque, ¿no sería más bien que era sólo en su «pureza» en lo que yo creía, y no en su objeto? ¿No sería a la «pureza» a lo que había jurado fidelidad? Volveré después sobre este punto. Alguna vez tenía la impresión de que mi creencia en el amor platónico flaqueaba debido a mi mente, inclinada al concepto de amor carnal, que a mí me faltaba, y a la fatiga producida por mi artificial empeño en dar satisfacción a mi deseo enfermizo de parecer adulto. En otras palabras, se debía a mi inquietud” (cit. 79).

Esta inquietud que menciona Koo-chan jugaría un papel vital en el descubrimiento de su erotismo, siendo un punto de viraje en el que el protagonista se determina a explorar su apetito sexual solo en el mundo de sus fantasías. No obstante, en el plano de lo real, seguía imaginando que si alguna vez tuviese sexo con Sonoko, significaría el último intento para averiguar si era “normal”.

“Mientras Sonoko vivía todo eso, yo, en el mismo momento, había estado en el tren devanándome los sesos sobre cómo huir del amor que yo mismo había sembrado en el corazón de esa chica. Había ratos, sin embargo, en los que me invadía una extraña serenidad; era cuando me entregaba a una inocente excusa que probablemente estaba más cerca de la verdad. La excusa era que «tenía que huir de ella precisamente porque la amaba»” (cit. 112).

La relación con esta joven culminaría luego de que Koo-chan declinara su insinuación de matrimonio, la idea de casarse con Sonoko nunca fue algo que el protagonista tuviera planificado, ya que una parte de él tenía presente que dicho vínculo afectivo había germinado de una tentativa solapada por aparentar ser un hombre heterosexual, aunque una voz en su cabeza le asegurara lo contrario, “yo había conseguido que en este espacio de nuestros brazos reinara una «normalidad» artificial y había incitado a Sonoko a que fuera mi cómplice en esta obra peligrosa de tratar de sostener, minuto a minuto, un «amor» imaginario” (cit. 128).

El refugio de las fantasías es una artimaña que Koo-chan descubre en sus primeros años de vida, de acuerdo con él, las fantasías le ayudaban a tramitar parte de la angustia causada por las contradicciones que empezaban a surgir conforme iba creciendo.

“Sin darme cuenta, me agarré a los bajos del vestido de alguien de la casa que estaba a mi lado. Era un gesto de anticipación a una huida de ese gozo o terror. Ésa ha sido, desde entonces, la actitud con la que me he enfrentado a la vida: querer escapar de todo lo esperado con excesivas ansias, de todo lo que previamente había adornado exageradamente con mis fantasías” (cit. 23).

Así pues, los dominios de lo fantasioso llegan a constituir para Koo-chan la *via regia* para satisfacer sus pulsiones, en varios momentos de la trama es posible leer cómo el protagonista imaginaba diferentes escenas de jóvenes o efebos destinados a una muerte cruel y tortuosa, siendo precisamente Koo-chan quien perpetraba las agresiones. La siguiente cita (48) respalda esta tendencia a acudir a las fantasías para escapar de su inquietud y, o cierto modo, apaciguarla:

“Cada vez que veían cómo había crecido, mi familia bromeaba o simplemente se alegraba. Yo respondía con sonrisas forzadas. Pero, al imaginar que algún día llegaría a alcanzar la altura de un adulto, presentía una crisis terrible. Mi vaga intranquilidad por el futuro, por un lado, aumentaba mi tendencia a desarrollar fantasías divorciadas de la realidad y, por otro, me impulsaba a practicar el mal hábito que a su vez me hacía buscar refugio en esas fantasías. La inquietud era el pretexto para ambas cosas” (p. 55).

Es importante indicar que hay una fantasía que impera por sobre las demás, y que involucra la representación de la imagen del San Sebastián de Guido Reni. Asimismo, resulta relevante puntualizar que es a partir de su fascinación con esta pintura, que Koo-chan comienza a encauzar su inquietud hacia la búsqueda de una respuesta racional a su apetito sexual, encontrando en las explicaciones de Hirshfeld sobre la inversión algún tipo de regocijo al percatarse que no era la única persona en franco conflicto con su sexualidad.

“Es una coincidencia interesante que Hirschfeld sitúe «los cuadros de San Sebastián» como los primeros entre las obras de arte que suelen complacer especialmente a los invertidos. Esta observación permite suponer que la inmensa mayoría de los casos de inversión, especialmente los de inversión congénita y los impulsos invertidos y sádicos, están inseparablemente relacionados” (cit. 31).

El interés de Koo-chan por hallar una respuesta a aquello que sentía lo haría seguir explorando los libros del sexólogo alemán, pues entre las tantas cosas que se cuestionaba, estaba su marcado gusto por la masturbación, la que usualmente acontecía luego de haberse entregado sin reparos a su fantasía predilecta, aquella en la que algún joven caía en la desesperada situación de una muerte segura.

“Mi carne me abrasaba y me atormentaba. Para soportarla, alguna vez tuve que recurrir a mi mal hábito hasta cinco veces al día. Mi ignorancia fue despejada por la lectura de las teorías de Hirschfeld, que explica la inversión sexual como un simple fenómeno perfectamente biológico. Comprendí entonces que lo ocurrido aquella noche decisiva había sido la consecuencia natural de mi inversión y que no tenía nada de qué avergonzarme. Mis fantasías libidinosas por los efebos, aunque nunca me arrastraron al ejercicio de la pederastia, habían adquirido una forma determinada cuyo grado de universalidad había sido demostrado por los investigadores del tema” (cit. 126).

Cerramos este apartado dedicado al significante “erotismo” con un pasaje que refleja la futilidad de los esfuerzos de Koo-chan por negar lo que va descubriendo sobre el amor y la sexualidad, la cita muestra a su vez la brecha que hay entre lo que estimula el apetito carnal del protagonista, y lo que representa para él su concepto de amor.

“Pero la comprensión de ninguna de esas teorías científicas fue suficiente para poner en orden mi vida emocional. Resultaba difícil que la inversión sexual se convirtiera en una realidad total porque en mi caso la inversión se limitaba a meros impulsos sexuales, unos impulsos sombríos que gritaban en vano, que se ahogaban inútilmente. Hasta mis efebos favoritos no pasaban de provocarme más que un simple deseo sexual. La explicación más superficial era que mi alma continuaba perteneciendo a Sonoko. Aunque me cuesta trabajo creer en el esquema medieval de la lucha entre el alma y el cuerpo,

puede ser una buena metáfora para explicar el dilema en que me encontraba. La oposición de esos dos elementos era, en mi caso, sencilla y diáfana. Me parecía que Sonoko personificaba mi amor a la normalidad, mi amor por todo lo espiritual, mi amor por lo eterno” (cit. 127).

### *Belleza*

El significante “belleza” contabiliza 17 referencias directas y está compuesto por las palabras “joven”; referida en 58 oportunidades, “sangre”; mencionada 36 veces y “belleza”; que aparece en 20 ocasiones.

Este significante caracteriza la forma en la que el personaje mira su mundo, es decir, nos ofrece un panorama de lo que Koo-chan veía y cómo lo veía, describiendo un cierto placer escópico generado por la embelesada contemplación de objetos y personas particularmente elegidas, y que en muchos de los casos, terminaban envueltas en fantasías de vida o muerte.

Se sigue además el mismo criterio de exclusión de citas que resulten repetitivas, o cuyo contenido no provea ningún aporte sustancial a la elaboración del presente trabajo investigativo.

La novela *Confesiones de una máscara* habla de la belleza justamente desde el primer párrafo, Mishima inicia su obra citando, a modo de prólogo, un extracto del libro *Los hermanos Karamázov* de Fiódor Dostoievski que dice:

“¡La belleza es una cosa terrible y espantosa! Es terrible porque es indeterminable, y no hay modo de determinarla porque Dios no ha planteado más que enigmas. Aquí las orillas se tocan, aquí viven juntas todas las contradicciones” (cita 1).

Prosigue en la cita 2:

“No, el alma humana es vasta, hasta demasiado vasta; yo la reduciría. Sólo el diablo sabe lo que toda ella significa, ¡ésta es la cuestión! Lo que a la mente se ofrece como oprobio, al corazón le parece hermosura y nada más. ¿Está en Sodoma la belleza? Créeme que para la mayoría de las personas en

Sodoma se encuentra, ¿conocías este secreto? Es terrible que la belleza no sólo sea algo espantoso, sino, además, un misterio” (p. 4).

La versión de belleza que va forjando el personaje central está fundada en la idea de que lo bello es espantoso, resumido a modo de oxímoron como la belleza de lo abyecto. Bajo esta premisa, Koo-chan va erigiendo las bases de su aspiración estética, asociada desde sus inicios a un gusto diferente; un gusto por lo diferente. De este modo, el protagonista observa desde un lugar que siente que no es común; lo que para muchos representaba la fealdad, él la transformaba en la más sublime escena, adornada con elementos que entrelazaban perfección con violencia.

“La nieve caída apenas cubría los zapatos. Hasta que no salió el sol, el paisaje nevado resultaba más lúgubre que hermoso. La nieve se asemejaba a una venda levemente sucia puesta para ocultar las heridas abiertas de la ciudad. La belleza de la ciudad era, ni más ni menos, la belleza de sus heridas” (cit. 37).

En el primer capítulo, Koo-chan relata su encuentro con una imagen del mártir cristiano San Sebastián, aspecto que consideramos como un giro crucial en el signo. A partir de este momento, el protagonista define su atracción por los jóvenes bellos y vigorosos, con cuerpos esbeltos y una pizca de inocencia. La descripción que aparece en la cita 29 de la pintura de Guido Reni presenta a San Sebastián como antecedente de lo que llegaría a ser el ideal de belleza perseguido por Koo-chan:

“En un fondo a lo Tiziano con un paisaje umbroso y distante, como un bosque melancólico, y bajo un cielo vespertino, se veía el tronco de un árbol tenebroso y ligeramente torcido que hacía las veces de cruz de ejecución. Atado al tronco estaba el cuerpo desnudo de un joven sumamente bello. Sus manos se cruzaban a lo alto, y la cuerda que unía sus muñecas estaba atada al árbol. No se veían más ligaduras. Lo único que cubría la desnudez del joven era una tela basta de color blanco que le caía suelta a la altura de las ingles. Era de suponer que se trataba de la representación de un martirio cristiano. Sin embargo, este cuadro, a pesar de mostrar, en efecto, el martirio de un santo cristiano, como San Sebastián, y de ser obra de un pintor de una escuela ecléctica inspirada en el último

renacimiento, desprendía un fuerte sabor a cultura pagana. El cuerpo del joven, que se asemejaba al de Antínoo, no mostraba señales de sufrimiento ni esas huellas de decrepitud edificante habituales en los cuadros de otros santos. Antes bien, irradiaba sólo juventud, sólo luz, sólo belleza, sólo dicha” (pp. 28-29).

Otro elemento por destacar es que, luego de que Koo-chan hallara la imagen de San Sebastián, acontece su primer episodio de masturbación, o lo que empezaría a llamar su “mal hábito”:

“Tan pronto puse los ojos en este cuadro, todo mi ser se estremeció bajo el impacto de una suerte de gozo pagano. Sentí arder la sangre y mi órgano mostró un impulso rebosante de ira. Esta parte de mi cuerpo, repentinamente agigantada y a punto de estallar, esperaba con una violencia inusitada a que la utilizara de una vez, y jadeaba maldiciendo mi ignorancia. Inconscientemente, mis manos empezaron a moverse de una manera que nadie les había enseñado. Sentí señales de algo sombrío y refulgente que subía y subía atacándome desde dentro... Y, acto seguido, una corriente impetuosa acompañada de una embriaguez llena de luz” (cit. 30).

De este modo, el concepto de belleza de Koo-chan había quedado ligado a esa primera impresión que tuvo de San Sebastián, llegando incluso a fantasear sobre la escena representada en el cuadro de Reni:

“Y, de repente, le pregunté a mi corazón: “¿No sería este árbol el mismo al que fue atado con las manos atrás aquel joven santo, y su tronco el mismo por el que resbalaba su sangre sagrada como un reguero de agua después de la lluvia? ¿El árbol romano a cuyo lado él se retorció de dolor frotando violentamente su carne joven contra la corteza y abrasado en una agonía postrera (testimonio, tal vez, del fin de todos los placeres y sufrimientos de este mundo)?” (cit. 34).

En sus años de adolescencia, el protagonista contaría cómo se había desarrollado su deseo por los efebos en situaciones trágicas, ahora por ejemplo le había añadido un matiz fetichista al encontrar belleza en una zona particular del cuerpo; las axilas.

“Desde que me obsesioné con aquel cuadro de San Sebastián, había adquirido sin darme cuenta la costumbre de cruzar los brazos sobre la cabeza cada vez que estaba desnudo. Mi cuerpo era enclenque

y no tenía ni el más mínimo parecido con la belleza opulenta del de San Sebastián. Sin querer, me puse en esa postura. Mis ojos, entonces, se dirigieron a las axilas. Y dentro de mí empezó a hervir un deseo sexual inexplicable...” (cit. 52).

Lo que Koo-chan considera bello coincide con dos elementos recurrentes, los hombres jóvenes y la sangre. Estos jóvenes tenían que cumplir con una serie de requisitos estéticos establecidos desde su infancia, y debían; forzosamente, estar condenados a una muerte sangrienta.

“No entendía todavía el motivo por el que, de entre los muchos cuentos de Andersen, únicamente el hermoso joven de *El duende de la rosa* proyectaba una densa sombra en mi corazón. Este protagonista acabó asesinado, apuñalado y decapitado por un malvado armado de un enorme cuchillo (...) Tampoco alcanzaba a comprender por qué, de todos los numerosos relatos de Oscar Wilde, me fascinaba tan sólo el cadáver del joven pescador de *El pescador y su alma*, que, abrazado a su sirena, es arrojado por las olas a la playa” (cit. 16).

No obstante, su deseo por los efebos se satisfacía solo en el plano imaginario, en el que el protagonista situaba a algún hombre que le atraía y le generaba una sensación de inquietud, seguido de unas grandes ansias por saciar su apetito sexual, tal y como lo vemos en la cita 24:

“Era entonces cuando más me apetecía ponerme decididamente a la escucha de los deseos de mi juguete. Así descubrí que estaba dotado de unos gustos claros y bien definidos o, si se puede decir, de cierto orden interno. Tales gustos, aparte de conectados con recuerdos de infancia, estaban relacionados, por ejemplo, con chicos desnudos que yo veía los veranos en la playa, con los nadadores de la piscina del parque del santuario de Meiji, con el joven moreno que se había casado con mi prima, con los protagonistas valientes de muchas historias de aventuras. ¡Qué equivocado había estado hasta entonces por haber atribuido razones poéticas a mi atracción por todo eso!” (p. 26).

Su fascinación por la belleza de algunos jóvenes podía llegar a ser tan intensa, que en ocasiones surgía intrusivamente y lo hacía buscar a toda costa la satisfacción de sus pulsiones, aunque esto significara tener que estimular su “juguete” en insólitos espacios y momentos.

“Incluso después de haberme curado la anemia, mi mal hábito iba en aumento. La clase de geometría la daba el profesor más joven de todo el colegio. No me cansaba de contemplar su cara. Decían que había sido profesor de natación. Su tez tostada indicaba que había estado con frecuencia en la playa tomando el sol, y su voz era resonante como la de un pescador. Era un día de invierno. Con una mano copiaba lo que este profesor había escrito en la pizarra y la otra la tenía metida en el bolsillo de mi pantalón a causa del frío. Sin darme cuenta, no tardé en apartar mis ojos del cuaderno y seguir la figura del profesor. Éste, con su voz juvenil, repetía la explicación de un problema difícil mientras subía y bajaba de la tarima. La agonía por resistir las embestidas de mi apetito sexual ya había empezado a afectar a mis actividades cotidianas. Ante mis ojos, la silueta del profesor se iba transformando en la estatua de un Hércules desnudo. Cada vez que él alargaba el brazo para escribir una ecuación con una tiza en la mano derecha y movía el borrador con la izquierda, yo veía los pliegues de los músculos de *Hércules tensando el arco* en el tejido de la ropa del profesor. Finalmente sucumbí de nuevo a mi mal hábito, esta vez en plena clase...” (cit. 55).

Por su parte, la sangre vendría a ser para Koo-chan un componente esencial de su noción de belleza, al estar asociada tanto al furor sexual causado por ella cuando se acumulaba en su pene al contemplar un bello joven, como al efecto producido al fantasear sobre esa misma sangre brotando del cuerpo herido de un efebo.

“Teniendo todo eso como base, 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, sé que no me atrae nadie de mí mismo sexo con gafas. Por él, empecé a amar la fuerza, la sensación de sangre caudalosa, la ignorancia, los movimientos toscos en las manos, el habla bruta, la melancolía salvaje que posee la carne absolutamente inmune al intelecto” (cit. 40).

Para el final de la novela, el autor alude a que esta idea de belleza que conjuga la pureza y la perfección de un hombre joven, con escenarios sangrientos y violentos, se mantenía como una fuerza movilizadora del deseo de Koo-chan, que irrumpía en él aun cuando intentaba convencerse de lo contrario.

La siguiente cita (129) ofrece un vistazo al último encuentro que tuvieron Koo-chan y Sonoko, caracterizado por la dualidad de un momento en el que el protagonista se empeña con prestarle atención a ella, mientras libra en su mente un debate sobre lo atractivo que le resulta un joven al que observa en un segundo plano.

“Al reparar en todo esto y, especialmente, al fijarme en el tatuaje de peonías dibujado en su brazo membrudo, sentí el asalto del deseo. Mi mirada ferviente se concentró en ese cuerpo rudo y salvaje, pero incomparablemente bello. Él se reía bajo el sol de verano. Cada vez que echaba la cabeza hacia atrás, se veía su cuello grueso y musculoso. En el fondo de mi corazón sentí unos latidos misteriosos y me vi incapaz de apartar la vista de su figura (...) Me había olvidado de la presencia de Sonoko. Sólo pensaba en una cosa: que saliera a la calle en pleno verano así como estaba, medio desnudo, y se pusiera a luchar con una banda de golfos callejeros; que una daga muy afilada se le clavara en el torso atravesándole la faja; que la tela sucia de la faja fuera coloreada bellamente por la flor de un borbotón de sangre; que su cadáver ensangrentado fuera devuelto al lugar donde yo estaba y depositado sobre unas tablas a modo de improvisada camilla...” (p. 165).

El ideal de belleza que se despliega en *Confesiones de una máscara* se define a partir de los primeros recuerdos de Koo-chan. Dichos recuerdos involucraban jóvenes que habían caído en el rango de su admiración, y que tarde o temprano, serían parte de una fantasía en la que terminaban siendo ejecutados por un Koo-chan en el rol de verdugo. Asimismo, la belleza de un joven residía precisamente en un cuerpo esbelto, brazos y torso musculosos, y un rostro que exhale pureza, quien cumpliera con esos requisitos se convertían en fácil presa de la mirada de Koo-chan. Una vez contemplado, Koo-chan imaginaba al joven a las puertas de un ritual mortuorio caracterizado por un violento derramamiento de sangre. Todo eso forma parte de la noción de belleza que plantea Mishima mediante las palabras de Koo-chan, una belleza que ensalza lo abyecto por encima de aquellas definiciones tradicionales de estética, y que aspira a un nuevo *sensorialismo*, a nueva organización de lo sensible.

## *Ley*

La lectura del cuarto significante se construye a partir de las diadas “abuela/padre” (mencionada en 90 ocasiones) y “engaño/contradicción” (que aparece 38 veces), además de la palabra “perversión”, que si bien representa al “signo visto”, es referida vagamente en solo seis oportunidades.

La relevancia de este significante radica en la posibilidad de trazar las características de la relación de Koo-chan con la ley, personificada principalmente por su abuela. Así pues, la exploración del signo va mostrando los efectos que tuvo su intrusión como figura autodeclarada de autoridad en la vida de Koo-chan. Por otra parte se encuentra Tatsuo, el padre de Koo-chan, un hombre cuyas obligaciones laborales lo mantuvieron alejado de su familia por largos periodos. Su rol paternal estaría caracterizado por constantes ausencias y omisiones que resultarían determinantes, como su pasiva aceptación a la idea de que la crianza de Koo-chan fuese asumida por la abuela.

Con respecto a la estructura familiar de Koo-chan, se halla una clara referencia en las primeras páginas de la novela que brinda ciertos detalles sobre su composición y distribución.

“La casa contenía numerosas habitaciones, todas sombrías, y teníamos seis criadas. Nuestra familia se componía de mi abuelo, mi abuela, mi padre, mi madre y yo. En total, once personas desgranando su rutina diaria en una casa que chirriaba como un armario viejo” (cit. 4).

En lo que respecta a su padre, Koo-chan le dedica solo unas cuantas menciones, resaltando su marcada ausencia a lo largo de muchos de sus años de vida. De hecho, la única referencia explícita que hace Koo-chan sobre su padre, es cuando indica que unas de las pocas cosas en las que intervino decididamente fue al momento de su elección vocacional, exigiéndole estudiar una profesión en el campo de... las leyes:

“En septiembre del año 19 de la era Showa, es decir, un año antes del final de la guerra, me gradué en el colegio-instituto donde había estudiado desde mi infancia e ingresé en cierta universidad. Por

decisión de mi padre, fui obligado a matricularme en la Facultad de Derecho. No me importó demasiado porque sabía que pronto habría de ser llamado a filas como soldado, que iba a morir en combate y que incluso toda mi familia, sin salvarse ni uno, iba a perecer en alguno de los bombardeos que caían sobre la capital” (cit. 75).

Por otro lado, la abuela de Koo-chan es nombrada en reiteradas ocasiones, y es un referente de la ley durante la infancia del protagonista. La abuela provenía de un antiguo y distinguido linaje japonés, era una mujer muy educada y culta, le encantaba el teatro *kabuki* y poseía un alma poética y alocada, pero también podía ser terca, obstinada y de mentalidad estrecha. Al ir entrando a la vejez, comenzó a sufrir de neuralgia y otras afecciones asociadas. En un hecho de gran relevancia, Koo-chan afirma que a temprana edad su abuela acordó arbitrariamente separarlo de sus padres, manteniéndolo bajo su tutela hasta los 12 años. La cita 5 explica las causas que condujeron a dicha situación:

“Mis padres vivían en el piso de arriba. Con la excusa de que era peligroso criar a un bebé en el piso de arriba, mi abuela me separó de mi madre a los cuarenta y nueve días de nacer. Me crie, así, al lado del lecho de una enferma dentro de un cuarto permanentemente cerrado e impregnado de olores a enfermedad y vejez” (cit. 5).

A lo largo de la primera parte de la novela, la abuela se erige como una figura de autoridad a cargo de la disciplina y el establecimiento de límites, mismos que Koo-chan admite desafiar de vez en cuando. Por ejemplo, la cita 11 nos ilustra los orígenes del juego que comenzaría a establecer el protagonista con la ley (impuesta por la abuela), un juego que consiste en sortear los reglas por medio de cualquier artimaña posible.

“Me hacía ilusión recibir algunos cartuchos vacíos de la mano de algún soldado al que le gustaban los niños. Bastó que mi abuela me prohibiera recibirlos porque, según ella, eran peligrosos, para que al placer del regalo se añadiera la alegría del secreto. El estruendo de las pesadas botas militares sobre el suelo, los uniformes sucios, el tupido bosque de los fusiles al hombro eran razones suficientes para

hechizar cualquier mente infantil. Pero no: el gozo clandestino que subyacía tras el hecho de recibir cartuchos vacíos residía, simplemente, en sentir el olor a sudor” (pp. 12-13).

En otros pasajes de la obra se observa cómo el protagonista reconocía el rol de autoridad de su abuela, pero también aceptaba su voluntad por desafiarla, y lo que esto implicaba en su economía pulsional. La siguiente cita ofrece una perspectiva sobre el grado de entendimiento que tenía Koo-chan sobre la dinámica de traspasar los límites haciendo mofa de la ley.

“Esta vez, burlando la vigilancia de mi abuela y de mis padres (gozando ya suficientemente del pecado que cometía), me entregué por completo a los disfraces de Cleopatra en presencia de mi hermana y hermano pequeños” (cit. 14).

Más adelante, el protagonista nos cuenta que, durante su adolescencia, la familia atraviesa otro cambio. Los padres de Koo-chan deciden mudarse lejos del núcleo familiar y se lo llevan consigo. Luego de 12 años, Koo-chan se separa su abuela, un evento que causa en ella gran sufrimiento y angustia, y que queda plasmado en las palabras que citamos a continuación:

“A mi alrededor iban produciéndose algunos cambios. Mi familia se había partido en dos. Habíamos dejado la casa en donde yo había nacido y nos habíamos mudado a dos casas distintas, aunque en la misma calle y separadas una de otra sólo por medio bloque de casas. Mis abuelos y yo vivíamos en una; y mis padres y hermanos, en la otra. En esa época, mi padre tuvo que viajar al extranjero por razones de trabajo. Visitó varios países de Europa antes de regresar a casa. Poco después de eso, mis padres y hermanos volvieron a mudarse. En esta ocasión, mi padre tomó la decisión tardía de acogerme a su lado, por lo cual también yo tuve que cambiarme a la casa de mis padres, después, eso sí, de pasarlo mal despidiéndome de mi abuela en una escena que mi padre calificó como «propia de un melodrama moderno». Ahora, entre la casa de mis padres y la de mis abuelos se interponían varias estaciones de tren y algunas paradas de tranvía. Mi abuela se quedó llorando día y noche con una foto mía apretada contra su pecho; y, si se me ocurría romper nuestro pacto de pasar con ella una noche a

la semana, de inmediato sufría un ataque de nervios. Así que, a mis doce años, yo ya tenía novia: una apasionada señora de sesenta. Poco después mi padre se iría a Osaka, el destino asignado por su empresa” (cit. 27).

Al deshacerse de la supervisión de la abuela, Koo-chan se siente menos cohibido y comienza a explorar con más intensidad el mundo a su alrededor, dándole más espacio a su curiosidad. Relata cómo un día se metió a hurtadillas a husmear los libros de ilustraciones de su padre, recuerdo que asocia al hecho de satisfacer unas pasiones que él sabía, no estaban orientadas precisamente hacia las mujeres.

“Un día, aprovechando que no me dejaron ir a la escuela porque presentaba síntomas de resfriado, metí en mi habitación unos libros de arte que mi padre había traído del extranjero como recuerdo y me puse a examinarlos con toda atención. Me gustaban especialmente las guías de museos de varias ciudades italianas con fotograbados de esculturas griegas. Entre las reproducciones de obras maestras de desnudos, las que más me gustaban eran las que venían en blanco y negro; tal vez simplemente porque parecían más reales. Aquel día fue el primero en que vi esos libros. Mi padre, que era tacaño, por miedo a que manos infantiles tocaran y mancharan estos libros, los mantenía bien escondidos en la parte más inaccesible del aparador. (Otro motivo era su temor de que me sintiera atraído por los desnudos femeninos de sus páginas... El pobre, ¡qué equivocado estaba!)” (cit. 28).

Posteriormente, el rastreo del signo gira hacia lo que el protagonista llama “su máquina de engaños”, es decir, la tendencia a negar una percepción de la realidad que le resulta inaceptable. Esta máquina de autoengaño se basa en la contradicción, y se convierte en el modo de existir de Koo-chan, su *modus operandi*. Con esta estrategia, Koo-chan intenta mantener su secreto oculto a los demás, de forma tal que nadie (a excepción del lector) pueda ver aquello que él no acepta de sí mismo.

Es así como el protagonista pretende tramitar todo lo que le genera el descubrimiento que su apetito sexual hacia los hombres, especialmente aquellos jóvenes, bellos y fornidos. Como muestra, la siguiente cita (59) ilustra qué tan intensos eran los esfuerzos de Koo-chan por convencerse a sí mismo de lo contrario:

“A pesar de que yo no sentía atracción física alguna por la conductora del autobús, comprendí que mis palabras, pronunciadas intencionadamente tanto por pura analogía como por las consideraciones mencionadas, no sólo escandalizaran a mis amigos hasta el punto de hacerlos sonrojar de vergüenza, sino que les produjeran una leve excitación sexual al estimular esa imaginación tan impresionable de la adolescencia. Era natural que su reacción, en cualquier caso, sirviera para despertar en mí un sentimiento malévolo de superioridad. Pero mis sentimientos no se quedaron ahí. Ahora me tocaba engañarme a mí mismo. Mi sentimiento de superioridad se desinfló de forma desequilibrada. El proceso fue el siguiente: una parte de mi sentimiento de superioridad se transformó en engreimiento y, después, en una especie de borrachera provocada por mi convicción de que yo estaba un paso más allá de los demás. Cuando esta parte embriagada mía recuperaba la sobriedad con más rapidez que el resto, incurría en el error de juzgar todo con mi conciencia serena olvidando que otra parte de mí no estaba todavía sobria. Así pues, esa idea embriagadora de «estoy por delante de los demás» era refutada por esta más humilde de «no, señor; yo soy un ser humano como los demás». A causa de tal error de cálculo, esta última idea fue ampliada a esta otra: «claro que soy humano como los demás “en todos los aspectos”». (La parte de mí que no estaba todavía sobria había hecho posible esa amplificación, e incluso la rubricaba.) Finalmente, llegué a la siguiente y presuntuosa conclusión: «Es que todos son así». La forma de pensar que yo había definido como un medio hacia la aberración se había puesto a trabajar enérgicamente para llegar a tal conclusión. ¡Había conseguido, en fin, hipnotizarme a mí mismo! A partir de esa época de mi vida, este autoembaucamiento llegó a gobernar un noventa por ciento de mi vida, y eso a pesar de que era algo absurdo, estúpido, fingido, algo que hasta yo mismo sabía que era un puro engaño. ¿Había en el mundo alguien más crédulo que yo?» (p. 70-71).

La forma en la que el autor presenta los fallidos intentos de Koo-chan por acallar las voces de su interior, deja ver parte de la lucha que se libra cuando dos representaciones de la realidad buscan existir al mismo tiempo, a pesar de ser inherentemente contradictorias.

“En los libros sobre sexualidad se nos advertía encarecidamente en contra de los daños de la masturbación; había, en cambio, otros escritos en los que se tranquilizaba al lector porque ese hábito no ocasionaba perjuicios serios a la salud. El resultado era que también los otros chicos de esas edades se entregaban con entusiasmo a la masturbación. En este aspecto yo era ¡exactamente igual que los demás! A pesar de la semejanza, mi autoengaño me llevó a ignorar una clara diferencia que había entre el objeto mental de ellos y el mío” (cit. 61).

Los episodios en los que Koo-chan describe este proceso de autoengaño permiten observar la forma en la que analiza las situaciones de su vida cotidiana, posicionándose desde una subjetividad que reconoce la singularidad de su propio deseo, pero que acto seguido busca ignorar, aplacar, extinguir.

“El objetivo de haber detallado en el capítulo anterior cada uno de los casos en que tuve *erectio penis* era facilitar ahora la comprensión de mi ignorancia sobre este tema. En efecto, mi ignorancia de los objetos que excitaban a los otros chicos estaba alimentada por mi autoengaño. Por ejemplo, en las escenas de besos leídas en las novelas no se decía nada de la erección masculina. Era tan natural, que no hacía falta describirla en la novela. Incluso en las enciclopedias de sexualidad se omitía la explicación fisiológica de una erección producida en el «simple» momento del beso. Por eso, yo creía que las erecciones surgían sólo antes del acto sexual o al ver la imagen de este acto. Pensaba que cuando se presentara el momento, y aun sin ningún deseo, la erección me llegaría así, de repente, como una inspiración caída del cielo. Un diez por ciento de mi corazón, sin embargo, me seguía susurrando en voz muy baja: «No, yo seré el único al que no le va a llegar». Y esta duda se manifestaba en todos mis sentimientos de inseguridad. ¿Acaso hubo una vez, cuando incurría en mi mal hábito, en que se me representara en la mente, aunque fuera para probar, alguna parte del cuerpo femenino? ¡No, jamás! ¡Y yo, ingenuo de mí, lo atribuía a mi simple pereza!” (cit. 63).

En cierto punto Koo-chan admite que esta estrategia de evitación se ha transformado en su principal defensa ante los abates de la realidad, sobre esto acota “¡Cuántas veces he tratado de convencerme de que

esta atracción no era más que una ilusión! ¡Cuántas veces mi razón se ha burlado de esa ilusión! ¡Cuántas veces mi debilidad se ha reído de mi autoengaño!” (p. 85). Sin embargo, en otras ocasiones tal aproximación no bastaba para hacer frente a todo lo que sucedía en torno al protagonista, un hombre que tuvo que afrontar la entrada a la juventud durante un período entre guerras, con la sombra de la muerte a la vuelta de cada esquina.

“Tomé la copia en mis manos y comprendí la realidad de la situación antes de tener tiempo de acabar de leer todo el texto. No se trataba de la realidad de nuestra derrota en la guerra. Para mí, para mí solo, se trataba de que se acercaban días terribles. Era la realidad de esa «vida cotidiana» de la gente cuyo solo nombre bastaba para hacerme temblar. Me había empeñado en engañarme a mí mismo creyendo que esa realidad nunca iba a llegar, pero ahora veía que, a partir de mañana mismo, y a la fuerza, también iba a caer sobre mí” (cit. 118).

Un aspecto interesante del significante “ley” es que comprende también las referencias que hace Mishima a la palabra “perversión”, resultando llamativo el reducido número de oportunidades en las que se emplea el término “perversión” de forma directa y explícita. Tomando la cita 87 como ejemplo, se tiene una mención a esa *manera perversa* en la que Koo-chan se había acercado a la muerte sintiéndose atraído, pero a la vez rechazado por ella:

“Me di cuenta claramente de que no iba a alcanzar en mi vida una gloria capaz de justificar el haberme librado de una «muerte» en el ejército; sin duda, por eso, no podía comprender de dónde habían salido esas alas con que me puse a correr al dejar atrás la puerta del cuartel. ¿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? Súbitamente entonces, mi otra voz me dijo que no era posible que yo hubiera deseado ni una sola vez morir. Estas palabras deshicieron el nudo de la vergüenza que me tenía atado. Era una confesión dolorosa, pero, en realidad, me estaba mintiendo cuando me dije que

esperaba encontrar la muerte en el ejército. Me di cuenta de que lo que había deseado de la vida militar era simplemente la satisfacción de una especie de esperanza voluptuosa. Y comprendí que la fuerza que alentaba tal esperanza no era más que esa convicción primitiva y mágica que todos tenemos, la convicción de que yo era el único que jamás moriría. Tampoco era una idea que me agradara. Ni mucho menos. Preferí considerarme una persona abandonada hasta por la «muerte». Del mismo modo que el cirujano se concentra en insensibilizar los delicados nervios del paciente y al mismo tiempo actúa con la frialdad de quien no siente el dolor, así yo me complacía en imaginar al hombre que desea morir pero que ha sido rechazado por la «muerte». El placer mental que me procuraba esta idea era tan vivo que me parecía casi perverso” (pp. 91-92).

La perversión es mencionada nuevamente en los pasajes finales de la novela, esta vez Koo-chan narra los pormenores de una existencia incierta, donde su supuesta perversidad no tenía la más remota oportunidad de ser permitida. Además, es interesante notar que Mishima usa el término “perversión” principalmente como adjetivo o calificativo de su forma de entender la vida, y de sentir.

“Por suerte, se acercaba la fecha de las oposiciones de ingreso al cuerpo de funcionarios del Estado, lo cual me iba a permitir hundirme en unos estudios insulsos. Podría alejarme, en consecuencia, tanto en cuerpo como en alma, de los asuntos que tanto me atormentaban. Pero esta distracción sólo tuvo efecto al principio. A medida que los sentimientos de impotencia de aquella noche iban invadiendo todos los rincones de mi vida, aumentaba mi abatimiento hasta el punto de que llegaba a pasar unos días sin poder dedicar mis energías a nada. Tenía la sensación de que con el paso de los días necesitaba demostrarme a mí mismo que tenía capacidad. Era como si no pudiera vivir sin esa demostración. Por otro lado, no podía encontrar ninguna prueba de mi perversidad congénita. En este país no tenía oportunidad de satisfacer mis deseos anormales, ni siquiera de la manera más moderada” (cit. 124).

Se concluye el apartado señalando que la historia que cuenta Koo-chan delimita un modo particular de relacionarse con la ley, una ley que se reconoce, pero que al mismo tiempo se subvierte, se transgrede

una y otra vez en un vaivén constante entre la aceptación de su deseo sexual, y la inmediata negación de esa verdad que lo sumía en una contradicción difícil de soportar.

## 2. *Asociaciones de relevancia entre significantes*

El propósito de esta sección es mostrar las asociaciones más importantes que surgen entre los significantes trazados en el apartado anterior. Se identifican cuatro combinaciones relevantes, a saber: 1. “muerte y erotismo”, 2. “muerte y belleza”, 3. “erotismo y belleza” y 4. “erotismo y ley”.

### *Muerte y erotismo*

Es posible captar el lazo que une los significantes “muerte y erotismo” a partir de al menos tres pasajes de la novela *Confesiones de una máscara*, el primero hace alusión a uno de los recuerdos de Koo-chan que describe los inicios de su fascinación por los soldados, y su estrecho vínculo con la muerte.

“El olor del sudor de los soldados –un olor a brisa marina, un olor a aire de playa quemada por colores de oro– me penetraba por la cavidad nasal y me embelesaba. Probablemente se tratara de mi primera experiencia olfativa. Era un olor que, aun desprovisto de toda relación con el placer sexual, iba despertando en mí poco a poco, pero profundamente, un anhelo voluptuoso por el mismo destino de aquellos soldados, por la muerte –azar frecuentemente trágico de su vocación– por los países lejanos que verían, y cosas así” (cit. 11).

Por su parte, la cita 53 sirve para presentar lo que sería la fantasía preferida de Koo-chan, una escena en la que convergen muerte y deseo, y que involucra hombres jóvenes con bellos cuerpos, destinados a morir cruel y sanguinariamente.

“Nadie sabía, sin embargo, que mi falta de sangre y mis sanguinarios apetitos estaban conectados por una relación de reciprocidad anormal. Mi escasez congénita de sangre me había empujado a soñar

con derramamientos de sangre. Pero ese impulso era, a su vez, la causa de que mi cuerpo perdiera más sangre todavía aumentando mi deseo de verterla. Esa vida enervante de fantasías ejercitaba y aguzaba mi imaginación. Todavía no sabía nada de la obra del marqués de Sade, pero la descripción del Coliseo romano de la novela *Quo vadis* me había producido una profunda impresión y había imaginado cómo sería un anfiteatro de asesinatos. En mi escenario imaginario, los gladiadores romanos ofrecían sus jóvenes vidas en aras de mi propia satisfacción. Sus muertes no sólo debían producirse con derramamiento de abundante sangre, sino además tenían que ser ceremoniosas. Me interesaban mucho las clases de pena de muerte y todos los instrumentos posibles de ejecución. Descarté los artilugios de tortura y la horca porque no producían muertes cruentas. Tampoco me gustaban las armas de fuego, como pistolas y fusiles. Prefería, a ser posible, armas primitivas y salvajes, como flechas, dagas, lanzas. Para alargar la agonía, era necesario apuntar siempre al abdomen. Las víctimas sacrificadas debían emitir gritos de dolor largos y lúgubres, capaces de infundir una desgarradora soledad en quienes los escucharan. Entonces, mi alegría de vivir estallaba en llamas desde algún lugar secreto de mis entrañas y gritaba en respuesta a esos alaridos de dolor (...) Soldados griegos, esclavos blancos de Arabia, príncipes de tribus salvajes, ascensoristas de hotel, camareros, golfos, oficiales del ejército, jóvenes artistas del circo, etc., todos eran sacrificados y pasados a cuchillo por el filo de mi fantasía. Me asemejaba a un bruto de alguna tribu salvaje que, incapaz de amar, mata por yerro a las personas que aman. Y besaba en la boca a mis víctimas ya caídas en el suelo y todavía moviéndose en medio de convulsiones espasmódicas” (pp. 62-62).

Esta fantasía recurrente tenía además una doble cara, pues en ocasiones era el mismo Koo-chan quien era objeto de esa violencia imaginaria, tal y como lo evidencia la siguiente cita (69):

“Incluso la guerra me producía una especie de placer infantil. En aquellos tiempos, ninguna de mis disparatadas fantasías, en las que yo era el centro, disminuía, como si todo aquel dolor y sufrimiento

no fuera conmigo, como si fuera invulnerable a las heridas de las balas. Hasta la idea de mi propia muerte me hacía estremecer con un placer desconocido” (p. 78).

La lectura de la asociación significativa “muerte y erotismo” traza el primer encuentro entre Koo-chan y su deseo, que posteriormente se transformaría en una fascinación por la violencia erotizada, y lo llevaría a una búsqueda incesante de satisfacción pulsional que estaría ligada a la muerte, de una forma u otra.

### *Muerte y belleza*

La asociación entre los significantes “muerte” y “belleza” se presenta en seis ocasiones, todas describen momentos particulares en los que el autor alude a esta relación. Para Koo-chan, la muerte tenía algo atrayente y era vista como parte de su destino, tal y como sucedía con los héroes que admiraba de niño, y que estaban condenados a morir en sus fantasías.

“La ilustración mostraba un jinete alzando en su mano una espada. El caballo tenía los ollares dilatados, y con sus vigorosas patas delanteras apezuñaba el suelo con fuerza levantando polvo. En la armadura de plata que llevaba el caballero se veía un bonito escudo de armas. Por la visera del yelmo asomaba un bello rostro dirigido hacia la «muerte» o, al menos, hacia un objeto volador de aspecto sombrío. Yo estaba convencido de que el jinete iba a morir en el instante siguiente: «Si paso rápido la página, seguro que veo el dibujo de su muerte. O, a lo mejor, el dibujo se transformó de improvisado y sin yo darme cuenta en ese instante siguiente»” (cit. 9).

La cita 10 expresa por su parte, el horror que experimentó Koo-chan al enterarse de que uno de sus héroes idealizados era nada más, y nada menos, que una mujer, Juana de Arco. La impresión causada por este hecho viene relatada de la siguiente manera:

“Pero un día la enfermera abrió el libro casualmente por esa página. Yo miré la ilustración de reojo y la enfermera me dijo: –Señorito, ¿conoce la historia de esta ilustración? –No, no la sé –repuse. –Este jinete parece un hombre, ¿verdad? Pero, en realidad, se trata de una mujer. Es la historia de una mujer que va a la guerra vestida de hombre para servir a la patria. –¿Una mujer? Sentí que se me partía el alma. El personaje que yo creía que era él resultó que era ella. No tenía sentido que este hermoso caballero no fuera hombre. ¡Era una mujer! (Todavía hoy las mujeres vestidas de hombre me causan una profunda repugnancia que no encuentro modo de explicar.) 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. Años más tarde, iba a descubrir una glorificación de la muerte de un bello caballero en estos versos de Oscar Wilde: «Gallardo yace muerto el caballero, entre juncos y cañaverales»” (p. 12).

No obstante, su fascinación con los héroes puestos en situaciones trágicas continuaría creciendo, e integrará luego un nuevo elemento; la belleza ligada a la juventud de esos héroes destinados a morir. Para Koo-chan, la esencia de ese héroe que tanto admira representa un ideal de belleza que persigue durante sus años de juventud, y que se orienta hacia la estética de las figuras y los contornos del cuerpo masculino.

“Ya de niño me leía cualquier cuento de hadas que caía en mis manos. Sin embargo, admito que las princesas no me gustaban nada. Me gustaban sólo los príncipes. Entre éstos, mis favoritos eran aquellos comprometidos con la muerte. Mi amor se inclinaba, especialmente, por los que morían asesinados siendo todavía jóvenes (cit. 15).

Conforme avanza la lectura, la asociación significativa “muerte y belleza” se articula con la sangre, otra pieza fundamental para la construcción que hace Koo-chan de su ideal de belleza. Así pues, es común encontrar momentos dentro de la lectura en los que se describen escenas relacionadas con la sangre; hemorragias, anemias, derramamientos de sangre, erecciones, las cuales dan forma a las recurrentes fantasías que narra el protagonista a lo largo de la novela.

“Naturalmente había otros cuentos infantiles que también me gustaban. Entre los de Andersen, mi favorito era *El ruiseñor*. Además, me divertían la infinidad de cómics que gustan a todos los niños. Lo que no podía evitar, a pesar de esas y otras lecturas, era que mi corazón saliera de mi conciencia rumbo a la muerte, la noche y la sangre. Las visiones de «príncipes asesinados» me acosaban obstinadamente. ¿Quién podría explicarme la razón del placer que me producía imaginar la relación entre los cuerpos de esos príncipes marcados por sus calzas ceñidas y las muertes crueles que los acechaban?” (cit. 17).

Su fijación con la sangre se basaba en el éxtasis que le provocaba imaginar el líquido vital corriendo cuan ríto sobre el cuerpo herido de un joven pronto a morir. Pero también estaba ligada a las erecciones que esa misma sangre producía en él cuando contemplaba con gran regocijo a algún bello joven, ya fuese una persona real, una ilustración, o un producto de su imaginación.

“Pero también mi juguete levantaba la cabeza hacia la muerte, la sangre y los cuerpos musculosos. Las escenas sangrientas de un duelo en la portada de una revista de aventuras prestada a escondidas por el estudiante que trabajaba en nuestra casa, los dibujos de samuráis jóvenes abriéndose el vientre o de soldados heridos de bala apretando los dientes y dejando escapar la sangre entre los dedos de una mano crispada contra el uniforme militar, las fotografías de luchadores de sumo de fuerte musculatura pertenecientes a los rangos inferiores en que todavía no estaban tan gordos... Viendo todas esas imágenes, el juguete alzaba su cabecita con curiosidad. Si la palabra «curiosidad» no es la adecuada, la puedo cambiar por la de «erotismo» o, incluso, la de «lascivia»” (pp. 26-27).

La cita 35 representa un momento importante en la relación entre los significantes “muerte” y “erotismo”. La misma refiere a un extracto del poema que Koo-chan le escribe a San Sebastián, personaje que según él es el epítome de la belleza, pues cuenta con muchas de las singularidades de incitan su apetito sexual; la juventud, la tragedia y el sufrimiento, sin olvidar el augurio de una muerte cruel y sangrienta.

“»Sí, éste era Sebastián, el joven capitán de la guardia pretoriana cuya belleza ¿acaso no iba a estar destinada a la muerte? Las romanas saludables, con los cinco sentidos cultivados por el gusto del buen vino que les estremecía los huesos y por el sabor de la carne goteando sangre, comprendieron de inmediato el destino desgraciado que acechaba al joven sin él saberlo. ¿No sería por eso por lo que lo amaron? En el interior de sus blancos músculos, la sangre del joven circulaba con más vigor que nunca, esperando borbotar profusamente en el instante en que sus carnes fueran desgarradas. Es imposible que las mujeres desoyeran los deseos tempestuosos de una sangre así. »Su destino no era un infortunio. Jamás pudo ser un infortunio. Más bien, era soberbio y trágico, un destino que podría calificarse de fulgurante. »Es probable, incluso, que en algunas ocasiones, en medio de la dulzura de un beso, su ceño se hubiera contraído al sentir la sombra fugaz de la agonía de la muerte. »También pudo prever vagamente que el destino que lo aguardaba era, ni más ni menos, el del martirio. Y que aquello que lo diferenciaba de los demás era precisamente el sello del destino trágico que llevaba impreso en la frente” (pp. 32-33).

La incesante incursión de la guerra en la vida de Koo-chan representaba irónicamente una oportunidad para morir de forma heroica en el campo de batalla, pues aunque prefería que su muerte fuese dramática, estaba de acuerdo con la idea de ser aniquilado de improviso por alguna bomba enemiga, ambos escenarios le parecían igual de hermosos. La influencia de la muerte fue permeando la sexualidad de Koo-chan, quien se inclinaba hacia lo *prohibido*, y cuyas demandas estéticas podían encontrar cabida solo en los dominios de sus fantasías eróticas.

### *Erotismo y belleza*

Por su parte, la asociación significativa “erotismo-belleza” trae a la luz esos pasajes de la novela en los que es posible distinguir algunas características de lo que llamamos el erotismo de Koo-chan, relacionadas con lo que considera como bello, hermoso y atractivo.

Entre los relatos sobre los orígenes de la asociación que establece el protagonista entre erotismo y belleza, encontramos una cita (8) que señala el primer recuerdo de infancia que tiene Koo-chan ligado a la imagen de un esbelto joven, y la excitación que este causó en él.

“Quien bajaba por la cuesta era joven. Cargaba sobre el hombro un palo del cual colgaban cubos de «tierra nocturna». Alrededor de la cabeza llevaba una cinta sucia para absorber el sudor de su frente. Sus mejillas estaban encendidas y eran hermosas. Tenía la mirada brillante y con los pies controlaba el peso de los cubos mientras bajaba la cuesta. Su trabajo consistía en vaciar de excrementos los retretes de las casas. Iba calzado con unas zapatillas de lona y vestido con «unos pantalones de algodón muy ceñidos de color azul oscuro». A mis cinco años de edad, yo lo observaba con una atención anormal. Sin entender el significado de la visión, fue mi primera revelación de que estaba ante cierto poder, de que algo o alguien, con voz potente y sombría, me llamaba. Me parece alegórico que esta llamada viniera de un porteador de excrementos, porque el excremento es símbolo de la tierra. Sin duda se trataba del amor malevolente de la Madre Tierra que me reclamaba. Tuve el presentimiento de que en este mundo habitaba una especie de deseo punzante. Observada desde abajo la figura de este sucio joven que bajaba por la cuesta, me invadió el anhelo de un «quiero ser como él». Este deseo tenía dos focos de atención. Uno era su pantalón ceñido azul oscuro; el otro, su oficio. «El pantalón ceñido de color azul» marcaba claramente la parte inferior de su cuerpo, un cuerpo que se cimbreaba libre como un junco y que parecía dirigirse hacia mí. Sentí en mi interior una adoración inexplicable por esos pantalones. No sabía por qué. En cuanto a su oficio... Sí, el deseo de «querer ser porteador de excrementos» nació en mí con la naturalidad con que otros niños sueñan con ser generales tan pronto empiezan a tener recuerdos. Podría precisar que la causa de tal deseo se debía a los pantalones ceñidos y azules; pero no, no era sólo eso. Con el tiempo, ese anhelo se haría más fuerte y crecería hasta trazar dentro de mí su propio camino (...) Tuve la sensación de que su ocupación poseía un elemento *trágico* en el sentido más voluptuoso del término. Era una sensación

de *abnegación*, de decadencia, de intimidad con el peligro, una mezcla espléndida, en fin, de la nada y de la vida. Todas esas sensaciones fueron las que me inspiró el oficio de aquel joven, unas sensaciones que me cautivaron a la edad de cinco años” (pp. 9-10).

Como muestra la cita anterior, hay algo que Koo-chan denuncia frecuentemente a lo largo de la trama de *Confesiones de una máscara*, y es la dificultad que tiene para lidiar con el halo de prohibición que pesaba sobre la homosexualidad en el Japón de la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, el protagonista siente que su concepto de belleza ronda los linderos de la transgresión, y reconoce que su fascinación por las formas del cuerpo del hombre tiene origen en aquel recuerdo que atesora acerca del joven recolector de excrementos. Este ideal estético de la figura masculina se consolida al hallar la imagen de San Sebastián, a partir de la cual Koo-chan comenzó a comprender que sus gustos le hacían sentirse diferente, y que los caminos que recorría su deseo no eran los mismos que los de la mayoría.

“No sabía que todos esos chicos se diferenciaban tanto de mí, no sólo en términos de sensibilidad interior, sino también en cuanto a signos visibles. Por ejemplo, ignoraba que a ellos el simple hecho de ver la foto de una mujer desnuda les provocaba una erección inmediata. Por el contrario, los objetos que a mí me estimulaban sexualmente (aunque tales objetos, desde el principio, habían pasado por una rigurosa selección a causa de las características de la inversión sexual), como la estatua de un joven desnudo esculpida en un molde jónico, no les suscitaban una atracción suficiente como para provocarles una erección” (cit. 62).

Su atracción por los jóvenes encuentra posteriormente otro punto de anclaje al conocer a Omi, un joven estudiante rebelde y fornido que representaba para Koo-chan la encarnación de la belleza, una belleza que aspiraba tener, pero que también adoraba contemplar.

“Fue por entonces cuando empecé a proyectar la atracción que hasta entonces había sentido por chicos mayores que yo hacia otros más jóvenes. Era natural, porque entonces hasta los más jóvenes que yo

tenían la misma edad de Omi cuando estaba enamorado de él. Pero esta transferencia del objeto amoroso tenía mucho que ver con la calidad de mi amor. Al igual que antes, guardaba bien escondidos en el fondo de mi corazón estos nuevos sentimientos, pero ahora había añadido al amor salvaje un amor por lo bonito y elegante. En sintonía con mi crecimiento natural, yo estaba incubando una especie de amor protector, una querencia por los jovencitos” (cit. 73).

La inquietud comienza a impulsar a Koo-chan en una búsqueda de respuestas a su apetito carnal, las pesquisas del protagonista lo conducen a las teorías del célebre sexólogo alemán Magnus Hirschfeld sobre la inversión:

“Hirschfeld clasifica a los invertidos en dos categorías: los *androphilos*, que se sienten atraídos sólo por adultos del mismo sexo, y los *ephebophilos*, que aman a los adolescentes o a los jóvenes que todavía no son plenamente adultos. Yo estaba empezando a comprender el amor de los *ephebophilos*. Un efebo es un joven de la antigua Grecia, exactamente un joven entre dieciocho y veinte años” (cit. 74).

Lo que sucede a continuación, marca un viraje crucial del signo “perversión” y está relacionado con un monólogo interno de Koo-chan, donde describe de manera extensa, pero completamente clara y precisa, la estrategia de autoengaño y autocrítica a la que se somete para hacerle frente a la realidad de sus deseos sexuales, y cómo, al no poder satisfacerlos en el plano real, termina frecuentemente elaborando escenarios fantasiosos en los que sus ideales de belleza y erotismo pueden finalmente coexistir. Se presenta la cita *in extenso* para no recortar el sentido que da el autor a este singular soliloquio interno.

“Al llegar a casa, me asaltó una ira repentina desde otro frente. La cabeza de turco de mi cólera fue de nuevo *La compilación de leyes*, que lancé contra la pared. «¡Qué poco valgo! –me dije acusatoriamente—. ¿Cómo es posible estar esperando ansiosamente que una muchacha de dieciocho años se enamore de ti? ¿Por qué no asumes de una vez la iniciativa, por qué no tomas decisiones

rápidas? Sé que la causa de tus vacilaciones procede de esa inquietud misteriosa tuya... Siendo así, ¿por qué volviste a visitarla? Recuerda que cuando tenías catorce años eras un adolescente con una vida igual que la de los demás. Incluso a los dieciséis no te diferenciabas mucho de los otros. Pero ¿qué pasa ahora que tienes veinte? Ya ves que no se ha cumplido la predicción de aquel amigo que te dijo que morirías a los diecinueve. Tampoco parece probable de momento que vayas a morir en el campo de batalla. ¿No te da vergüenza que, a tu edad, no sepas qué hacer con el amor de una joven de dieciocho años ignorante absolutamente de todo? ¡Vaya un progreso...! A tus veinte años pretendes embarcarte por primera vez en una correspondencia amorosa... ¿No será que estás equivocado al calcular tu edad? Además, a pesar de la edad que tienes, ni siquiera has besado todavía a una chica. ¡Bonito ejemplar estás hecho!» Después, otra voz, ahora diferente, sombría y terca, se burlaba de mí. Era una voz revestida de una sinceridad casi febril y de unos sentimientos humanos desconocidos. Esta vez me bombardeaba en rápida sucesión con preguntas como: «¿Es amor lo que sientes? Si es así, está bien. Pero ¿es que deseas tú a las mujeres? O, más bien, ¿estás intentando olvidar que jamás has sentido “deseo pasional” por ellas convenciéndote a ti mismo de que esta chica es la única por la que no has sentido tal deseo? Además, ¿qué derecho tienes tú a emplear el adjetivo “pasional”? ¿Has llegado a imaginar, aunque sólo sea una vez, el cuerpo desnudo de Sonoko? Tú, a quien se le da tan bien eso de razonar por medio de “las analogías”, deberías suponer que los jóvenes de tu edad cada vez que ven a una chica no pueden dejar de imaginarla desnuda. ¡Vamos, pregunta a tu corazón por qué te digo todo esto! Usa la analogía y si cambias sólo un detalle sabrás cómo sienten los otros jóvenes, ¿verdad que sí? Anoche mismo, antes de rendirte al sueño, te entregaste un rato a tu mal hábito. Si me replicas que no fue más que una “especie de plegaria” antes de dormir, también está bien. Sí, una pequeña ceremonia pagana que nadie puede evitar. Está bien. Hasta un sustituto no resulta desagradable una vez que te acostumbras. Además, es eficaz como somnífero. Sin embargo, parece que la figura que se te aparecía en ese momento no fue nunca la de Sonoko, ¿verdad? Pero, bueno, tus fantasías son tan raras y extravagantes que hasta a mí me dejas perplejo, a mí, tan habituado

a observarte. Durante el día, mientras caminabas por la calle, mirabas fijamente sólo a los soldados y a los marineros jovencitos. Sí, a los jóvenes de tez morena por el sol, sin rastro de intelectualidad en sus gestos y de labios candorosos. Cada vez que los mirabas, tus ojos empezaban rápidamente a tomar las medidas de sus talles. ¿Es que vas a ser modisto cuando acabes tu carrera de Derecho? Sí, hombre, sí, reconócelo: te encantan las cinturitas cimbreantes, como de cuerpo de pantera, de esos sencillos muchachos de diecinueve años. ¿A cuántos de éstos desnudaste con tu imaginación ayer, por ejemplo? En tu mente llevas una especie de caja de herbolario donde, como si fueran especímenes para tu colección de plantas, colocas los cuerpos desnudos de efebos para después contemplarlos en casa. Y, de entre todos, para tu ceremonia pagana escoges a uno de ellos, al que más te encapricha. Y lo que haces con él a continuación me deja mudo de asombro. Llevas a tu víctima a una extraña columna hexagonal. Le atas las manos a la columna con una cuerda que llevas escondida. Tu satisfacción exige después que tu víctima se resista y dé gritos. A continuación, lo rodeas de atenciones para insinuarle su muerte inminente. Mientras en tus labios se dibuja una sonrisa extraña e inocente, sacas un cuchillo afilado del bolsillo, te acercas a la víctima y le acaricias la piel del costado produciéndole unas leves cosquillas. La víctima gime de desesperación y retuerce su cuerpo para evitar la punta del arma. Sus latidos se aceleran por el terror, sus piernas desnudas se estremecen, sus rodillas entrechocan. Finalmente, el cuchillo penetra en su costado... Ahí está el crimen atroz que cometes, que cometes tú. La víctima arquea dolorosamente su cuerpo, lanza alaridos solitarios, estremecedores, los músculos de su costado herido se contorsionan espasmódicamente. Dentro de la carne trémula, el cuchillo está ahora hundido con la misma naturalidad con que estaría enfundado en su vaina. Brota un chorro de sangre burbujeante que desciende por los muslos tersos. El deleite que experimentas en ese momento se transforma en un placer humano. ¿Por qué? Porque en ese preciso instante adquieres la “normalidad” que te obsesiona. Al margen del objeto de tu fantasía, estás excitado sexualmente en lo más profundo de tus entrañas, y en eso, en “esa normalidad”, no te diferencias para nada del resto de los hombres. Tu mente se estremece ante tal profusión de excitación

primitiva y sensual, y en tu corazón renace el gozo profundo del salvaje. Te brillan los ojos, te quema la sangre de todo el cuerpo, te rebosa esa manifestación de la vida que veneran las tribus primitivas. Después de eyacular, tu cuerpo permanece invadido por la tibieza del himno salvaje, sin esa melancolía que sucede al coito entre un hombre y una mujer. Resplandeces de soledad disipada. Dedicas un tiempo a flotar en el río inmenso y antiguo del recuerdo. ¿El recuerdo, tal vez, de la emoción más íntima de la fuerza vital que tus antepasados primitivos habían saboreado y que ahora ha ocupado plenamente tus funciones y placeres sexuales? ¿Por qué te inquietas pretendiendo engañarte? No alcanzo a comprender que tú, a pesar de poder sentir a veces el placer tan entrañable de la existencia humana, tengas necesidad de proclamar cosas como el amor y el alma. ¿No sería mejor –a ver qué te parece– que le presentaras a Sonoko una tesis doctoral? Podría llevar este altisonante título: “Relaciones funcionales entre las curvas del torso de un efebo y la cantidad de su flujo sanguíneo”. Es decir, el torso seleccionado sería ese mismo torso juvenil, flexible y turgente por cuya superficie correría, trazando las curvas más delicadas, la sangre vertida por la herida. Un torso que produzca las más bellas formas cuando resbale por él la sangre, como esos meandros sinuosos de los ríos cuando atraviesan los campos o esas vetas que se aprecian en el corte de un árbol gigante y añoso. ¿No es así?». Sí, así era” (pp. 112-115).

Como lo muestra esta cita, la relación que hace Koo-chan entre erotismo y belleza era una vía de dos caminos, en ocasiones su deseo se despertaba ante un joven que considerara atractivo, o en contraposición, todo aquello que percibía como bello iba marcando el sendero por donde transitaba su deseo, en un proceso de reformulación recíproca.

### *Erotismo y ley*

Esta asociación significativa introduce la temática de la ley, y pretende resaltar las citas más significativas con respecto al posicionamiento de Koo-chan ante ella. El protagonista siente que el modo en el que busca satisfacer sus pulsiones trasgrede una norma, pero luego descubre que puede darles cabida

en sus fantasías, donde las reglas las impone él. Los rasgos de tal artimaña exponen una singular relación con la ley, a la que se intenta subvertir constantemente.

Koo-chan se permite disfrutar de su sexualidad solo en el plano imaginario, espacio en el que puede desplegar su *amor perverso*, un amor que emana fervientemente de su cuerpo, pero que está destinado a quedarse en el mundo de las fantasías, oculto tras una máscara de normalidad. Sin embargo, en ciertas ocasiones el protagonista encontraba difícil no sucumbir ante la belleza de alguno de sus efebos favoritos, tal y como sucede con Omi, uno de sus compañeros de colegio:

“Yo no sometía a ninguna crítica consciente, ni mucho menos a la moral, mi rendida adoración por Omi. Si, por casualidad, intentaba pensar críticamente, esa adoración se evaporaba. Si hay algo como el enamoramiento momentáneo y estático, ése era mi caso. Los ojos con los que lo contemplaba eran siempre los de la «primera mirada» o, mejor dicho, los de la «mirada original». Por mi parte, no hacía más que emplear una actitud inconsciente para proteger a todas horas la pureza catorceañera de cualquier proceso de erosión. ¿Es esto el amor? A simple vista, parecía que iba a conservar para siempre una forma pura, que habría de reproducirse una y otra vez, pero este género de amor poseía también su particular perversión y su buena dosis de decadencia. Una perversión más maligna que la perversión del amor normal; en cuanto a la pureza decadente, es la más maligna de todas las decadencias que puede haber en el mundo. Pero en este amor no correspondido hacia Omi, en este primer amor con el que me encontré en la vida, yo era realmente como un pajarito candoroso que mantiene oculto bajo las alas su apetito carnal. Lo que me tentaba no era la consumación del deseo, sino la «tentación» pura y simple como tal. Cuando estaba en el colegio, sobre todo durante una clase aburrida, no podía apartar mi vista del perfil de Omi. ¿Qué más podía hacer cuando todavía ignoraba que el amor es desear y también ser deseado? Para mí, entonces, el amor sólo era un intercambio de preguntas y respuestas en torno a un pequeño enigma sin solución. En cuanto a mi adoración, ni siquiera trataba de soñar que fuera a ser correspondida de algún modo” (cit. 44).

Este amor prohibido por Omi refleja la imposibilidad que existía en Koo-chan de actuar en concordancia con su deseo en el plano real, sentía que no podía permitirse la libre expresión de su atracción por los jóvenes. Ante tal disyuntiva, Koo-chan recurre nuevamente a lo que llama su “máquina de autoengaño”, que lo lleva a elaborar un complejo plan para convencerse a sí mismo que puede lograr enamorarse de una mujer, aun cuando su apetito sexual lo conduzca en otra dirección.

“En el camino de ida y vuelta del colegio solía coincidir con una joven anémica. Sus ademanes fríos despertaron mi interés (...) Si algún día no la veía en el autobús, me parecía que faltaba algo. Y así, sin darme cuenta, cada vez que subía al autobús esperaba encontrármela. Me pasó por la cabeza la idea de que tal vez estaba enamorado. Yo no entendía en absoluto cómo estaban relacionados el amor y el apetito carnal. Por mucho que intentara pensar acerca de esa relación, no la podía comprender. Por supuesto que, por entonces, todavía no se me ocurría utilizar la palabra «amor» para explicar aquella fascinación diabólica que Omi me había causado. Al mismo tiempo que me podía preguntar si aquella vaga emoción sentida hacia la muchacha del autobús era enamoramiento, me veía atraído por el conductor del mismo autobús, un joven rudo con el cabello reluciente por la abundante gomina. Mi desconocimiento del tema era tan profundo que no veía ninguna contradicción entre esos dos hechos. Había algo natural pero doloroso y opresivo, casi asfixiante, en las miradas que lanzaba al perfil del joven conductor. En cambio, en los ojos que se me iban de vez en cuando hacia la chica anémica había un elemento forzado, artificial, fatigoso. Incapaz de entender la relación entre esas dos formas de mirar, era consciente de que las dos convivían con indiferencia y placidez en mi interior” (cit. 64).

El concepto de erotismo de Koo-chan se entrelaza con su posición ante la ley, pues pretende desafiar la ley al violentar lo que se entiende como una sexualidad normal. En su caso se esperaba que después de la guerra, pudiese reconstruir su vida, casarse con una mujer y formar una familia tradicional, como cualquier joven japonés de la época. La salida que Koo-chan encuentra a este dilema es autoconvencerse

de que puede negar esa realidad, primero fantasea que su muerte le evitará confrontar las verdades de su sexualidad, y posteriormente idea un plan para hacerse pasar como el novio de una hermosa joven que parecía estar locamente enamorada de él. El establecimiento de este mecanismo de desmentida impresiona al mismo protagonista, el cual lo considera incluso como muestra de su madurez.

“Aunque todavía era muy joven, no poseía tampoco una idea clara del sentimiento de amor platónico. ¿Era una desgracia? ¿Pero qué sentido tenía entonces para mí una desgracia ordinaria? La vaga inquietud que envolvía mi orientación sexual había convertido en una obsesión todo lo relacionado con la carne. Mi curiosidad pura y «espiritual» no distaba mucho de un simple deseo intelectual, el deseo de saber. Me hice un experto en convencerme a mí mismo de que «eso era precisamente el apetito carnal» y acabé siendo el maestro de un autoengaño que me llevó a concluir que yo era realmente un libertino. Adopté, en consecuencia, los aires de un adulto, de un hombre de mundo; y con mis gestos y ademanes «pretendía dar la impresión de estar cansado de las mujeres»” (cit. 65).

Las inquietudes de Koo-chan lo llevan a desarrollar un falso noviazgo con Sonoko, la hermana de Kusano su amigo de infancia. Con esto, el protagonista espera poder responder muchas de las preguntas que tiene en torno a la mujer como un objeto de deseo totalmente desconocido. Su búsqueda lo lleva a explorar aquello que debía sentir al besar a Sonoko, al fin y al cabo, estaba en una relación con ella y un beso le debería suscitar algún tipo de reacción o sensación “normal”. Sus expectativas encontrarían, más adelante, una amarga revelación.

“Al cabo de cierto tiempo, mi obsesión por la idea del beso se centró en un par de labios. ¿No se debería al simple motivo de querer dar a mis fantasías pretensiones de nobleza? Ya he indicado antes que trataba desesperadamente de convencerme a mí mismo de que deseaba esos labios aunque en realidad no experimentaba ni deseo ni emoción alguna. Estaba confundido con el deseo de esa convicción absurda y forzada, y también con el anhelo original que sentía. Es decir, me confundía

tanto el deseo intenso e imposible de no querer ser yo como ese otro deseo sexual y primario que todo hombre siente por ser él mismo” (p. 79).

En cierto punto, su vinculación con Sonoko se enfría y el autoengaño ya no parece suficiente para ocultar el hecho de que es una relación fingida y sin futuro. Poco después, Koo-chan y Sonoko se separan, volverán a verse años después.

“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. Dicho en otros términos, me estaba convirtiendo en alguien incapaz de creer más que en falsedades. De ser así, mi anhelo de creer sinceramente que mi atracción por Sonoko era falsa tal vez fuera la prueba enmascarada de mi deseo de considerarla un amor verdadero. Era probable que estuviera a punto de convertirme en una persona incapaz incluso de negarse a sí misma” (p. 100).

Los rumbos por los que circula el deseo de Koo-chan le exigen hacerse pasar por una persona normal, manteniendo una máscara tras la que tiene que ocultar su verdadero ser. Confiándose de su disfraz, el protagonista se aventura en diversas situaciones y pone a prueba su ardid, para luego deleitarse con las miradas atónitas de aquellos a los que cree haber burlado. La ironía recae en que Koo-chan está al tanto de su capacidad de autoengañarse; pero en una especie de analogía con la serpiente de Ouróboros, se vuelve a timar a sí mismo para negar que sabe de su autoengaño, la serie de negaciones y renegaciones continua en un bucle casi perenne.

### **3. Principales hallazgos literales**

El minucioso trabajo de lectura requerido para la construcción del signo revela tres giros de esencial relevancia, y que tienen que ver con la instauración de su maquinaria del autoengaño, el encuentro con la imagen de San Sebastián, y su relación con Sonoko. Otro aspecto de suma importancia se asocia al hecho

de hallar en *Confesiones de una máscara* una singular y muy destacada creación textual y literaria de la perversión, desarrollada a partir de una escritura que denominamos perversa.

### *La fábrica del autoengaño*

Un eje transversal que sobresale de la lectura literal del signo está relacionado con el concepto de mecanismo de renegación o desmentida, retomado por Koo-chan bajo el nombre de “la máquina de fabricación de falsedades”. Las primeras referencias sobre la constitución de esta *máquina* se rastrean hasta la escena con Juana de Arco, donde el protagonista se percata que aquel heroico caballero que él admiraba era realmente una mujer, la doncella de Orleans. En una anécdota posterior, Koo-chan relata un episodio de su infancia en el que se disfraza de mujer, en alusión a la maga Tenkatsu. Esta puesta en escena incluyó un despliegue teatral caracterizado por un juego que desmiente la diferencia sexual al representar una mujer poseedora del falo, un juego del “como si” no hubiese falta.

Sumado a esto, durante sus años de adolescencia Koo-chan descubre que puede fingir tener un cierto grado de madurez para hacerse pasar como un joven heterosexual, exhibiendo dicha habilidad ante sus compañeros de clase. En una ocasión, comenta un hecho sobre lo bien que lucía el ceñido uniforme de la conductora del autobús. Lo que sus compañeros ignoraban era que Koo-chan había llegado a esa conclusión por pura analogía; es decir, a él sí le atraían los uniformes ceñidos al cuerpo, pero su atracción no giraba en torno al cuerpo de la mujer, sino al cuerpo del hombre.

El paralelismo entre esta fábrica del autoengaño y el mecanismo de renegación (*Verleugnung*) de la perversión salta a la vista, ambos están fundados en la misma premisa; ser una defensa que le permite al sujeto negarse a reconocer la realidad de una determinada percepción. Las consecuencias psíquicas de esta estrategia le permiten a Koo-chan hacer coexistir dos posiciones inconciliables: que puede convencerse a amar a una mujer, aunque su apetito sexual este volcado hacia los hombres.

### *San Sebastián*

En el capítulo dos, Koo-chan indica que a los 12 años tuvo un encuentro con una imagen de San Sebastián, particularmente con la representación artística del pintor Guido Reni. En ella, el mártir cristiano luce semidesnudo, amarrado con las manos hacia arriba, su torso muestra dos flechas incrustadas en la axila izquierda y el costillar derecho. Esta representación le genera al protagonista una sensación de éxtasis tan intensa que procede a masturbarse por primera vez. El episodio narrado por Koo-chan añade que ese día experimentó además su primera eyaculación., y marca el hecho como el comienzo de su “mal hábito”.

De este modo, el protagonista inaugura la etapa de exploración de su cuerpo y su sexualidad a partir de la idealización erótica del santo cristiano, al que le atribuye una belleza digna de ser puesta sobre un pedestal, y toma su figura como parámetro a la hora de apreciar la belleza de otros hombres. De aquí en adelante, el deseo de Koo-chan emprende una marcha que lo lleva a erotizar escenas de muertes violentas, muertes que involucren sufrimiento y derramamiento de sangre, y cuyas víctimas son hombres jóvenes y atractivos. Su imaginación lo lleva a fantasear escenas donde él es el verdugo que toma a esos bellos jóvenes para torturarlos y ejecutarlos sangrientamente. Lo que destaca este rasgo del signo es el pacto entre Koo-chan y la muerte, que implica un posicionamiento diferente, donde la muerte no se evita, se busca; la muerte no es grotesca, más bien es bella; la muerte no solo destruye, sino que también erotiza.

Aunado a la idealización de San Sebastián, el protagonista describe aquellas oportunidades en las que conoció a algún joven que encarnara en cierta medida al santo cristiano. Tal es el caso de Omi, un adolescente de alrededor de 15 años cuyo comportamiento es transgresor y rebelde, dotado además de un atractivo físico y una discutible inteligencia. Koo-chan se enamora de Omi sabiendo que su amor es platónico e imposible, al final renuncia a él y se conforma con conservar un especial recuerdo de su frondoso vello axilar, el cual le causaban gran excitación sexual.

### *Sonoko*

A sus veinte años, Koo-chan se enfrentaba con la realidad de poder ser llamado a combatir en el frente de guerra, aspecto que le parecía una excelente excusa para morir dignamente, sin tener que suicidarse, ni tener que seguir con su incierta existencia. Un día sin embargo, su falta de interés por el amor se ve contrariada al conocer a Sonoko, hermana de uno de sus mejores amigos de infancia. Era una joven un par de años menor que él, delicada, hermosa e inocente, representaba para Koo-chan una pureza que le atraía de forma extraña. Inmediatamente, vio la oportunidad de poner a prueba su autoengaño, y planeó enamorar a esa bella chica.

Después de establecer un noviazgo, Koo-chan enfrentaría una racha de intentos fallidos por involucrarse afectivamente con Sonoko, esto lo conduce a sentirse más solo que nunca, pues asume que nadie tiene gustos iguales a los suyos. La relación con Sonoko revela la profunda soledad de Koo-chan, un joven abrumado por el clamor de una sexualidad que se inclinaba hacia una fascinación prohibida por los hombres. La ruptura con Sonoko pone fin a la farsa de enamorarse de ella, lo que termina siendo para el protagonista un momento que ilustra la inutilidad de sus esfuerzos por sentirse normal; y Sonoko pasa entonces a ser solo un tibio y efímero acercamiento a una intimidad o una verdad que no es la suya.

Sin embargo, la relación con Sonoko también lleva a Koo-chan a enfrentarse a la pregunta de qué es el amor y todo lo que tiene que ver con el deseo del otro, situación que rehúye pues remite a su propia castración. Su lógica lo encausa a querer escindir al otro para renegar su propia falta, como si gozara en cierto modo al señalar la división subjetiva en el otro, y no en él. Esto se evidencia cuando Koo-chan se regocija al saber que al menos pudo seducir a una mujer, hacerle creer que estaba enamorado de ella, aun cuando su amor fuese completamente ficticio y artificial.

### *La perversión en Confesiones de una máscara*

La lectura del signo “perversión” dentro del texto de *Confesiones de una máscara* presenta la refinada forma que exhibe Mishima para escribir sobre y desde la perversión. Su estilo se materializa por medio de la narración en primera persona, despliega además un impresionante manejo del lenguaje y las formas literarias, e incluye referencias a autores como Sade, Wilde, Huysmans, Proust, entre otros.

En su escritura, se hallan también ciertas características que definen su estilo de escritura como desafiante y transgresora de los límites de la literatura, y las normas sociales de su época. Por ellos hemos decidido llamar a esta forma de escritura como *escritura perversa*, la cual contempla la creación de un personaje complejo que Mishima construye a partir del protagonista Koo-chan, un joven con grandes capacidades introspectivas, pero que se percibe como alguien que está solo en un mundo que no se alinea con sus sensaciones y sentimientos.

Así pues, en ciertas ocasiones la historia que escribe Mishima parece dedicarse a la meticulosa disección de los recuerdos de infancia y adolescencia de Koo-chan, experiencias que develan el intrincado método que emplea el protagonista para mantener sus deseos ocultos tras una careta de aparente normalidad y madurez emocional. Por medio de este autoengaño, Koo-chan se las arregla para convivir con los sentimientos de inquietud, soledad y tristeza que lo atormentan.

Otro elemento que destaca de la *escritura perversa* que hace Mishima del personaje Koo-chan, es la intencionalidad implícita de trascender los límites de la novelística japonesa, y de problematizar temas escasamente tratados por los escritores de su época.

Siguiendo esta lógica, Mishima procura que su confesión capture al lector desde la primera estrofa, para integrarlo poco a poco al relato, primero como un espectador de lo que escribe, para luego hacerlo cómplice de aquello que ira sucediendo durante la trama.

En fin, la construcción del “signo visto” devela valiosas contribuciones para proceder con la elaboración de la perspectiva psicoanalítica y la dimensión conjetural de la misma, aportando a la formulación de una propuesta argumentativa que articule las tres modalidades de lectura, y que permita escuchar lo que escribe Mishima sobre la perversión en *Confesiones de una máscara*.

“¡Qué encantadores son los placeres de la imaginación! En esos momentos deliciosos, el mundo entero es nuestro; ni una sola criatura nos resiste, devastamos el mundo, lo repoblamos con nuevos objetos que, a su vez, inmolamos. Los medios para cada crimen son nuestros, y los empleamos a todos, multiplicamos el horror por cien.”

Marqués de Sade. *Juliette*.

### **III. *Escritura perversa o perversión de la escritura: Una Lectura Psicoanalítica***

El cuidadoso método de lectura aplicado a la obra *Confesiones de una máscara* comprende una articulación psicoanalítica que deviene conjetura, y que entreteje las aproximaciones preliminares realizadas en la lectura referencial y la lectura literal, con las premisas y suposiciones que caracterizaron los primeros acercamientos a la novela de Mishima, así como las hipótesis y sospechas suscitadas por la historia que narra el protagonista. Parafraseando a Barrantes (2011), la lectura psicoanalítica también contempla un distanciamiento del texto, enfatizando el rol que tiene la esperada imparcialidad del investigador o lector. Este aspecto es fundamental para el planteamiento conjetural, pues le brinda al lector una perspectiva con la cual afrontar los incesantes intentos de Mishima por boicotear su integridad.

Asimismo, la lectura psicoanalítica presenta una interpretación plausible de las palabras escritas por Mishima, sin embargo, no ostenta ser un abordaje conclusivo o rotundo sobre lo que se cuenta, y cómo se cuenta. Su finalidad es trascender la fútil empresa de la búsqueda del sentido último de la obra, para proponer una lectura al detalle, al estilo y al contenido mismo del texto. La interpretación psicoanalítica considera los principales hallazgos obtenidos luego de transitar; junto con el protagonista, por los intrincados laberintos que recorre su deseo, y que le muestran al lector las diversas vías por las que también se mueve su propia subjetividad. El argumento conjetural elaborado contempla además esa complicidad del lector como una estrategia del escritor para consumir su confesión, y que conlleva la problematización de lo que aporta el lector desde su particularidad.

De esta forma, la lectura psicoanalítica de *Confesiones de una máscara* derivó en la formulación de una conjetura que se sustenta en el texto de la novela, y que se anuda con ciertos argumentos recurrentes en la escritura de Mishima. En lo concreto, la conjetura sobre la que se desarrolla este apartado es: *Tras una doble máscara, Mishima confiesa sus secretos por medio de una escritura perversa que hace al lector cómplice de la trama.*

En cuanto a la estructura, se plantean inicialmente las consideraciones sobre el doble velo detrás del cual escribe el autor, pasando por el modo que crea para confesar su secreto, y por el papel que juega el lector dentro de la novela. Posteriormente, se abordan algunas cuestiones que no pueden quedar al margen de la investigación, como la analogía entre lo que Koo-chan llama su “máquina de fabricación de falsedades” y el mecanismo de renegación, el lugar que ocupa el cuerpo *mishimiano*, y las verdades que terminan siendo reveladas por quien escribe, y por quien lee.

### **1. Grietas en la máscara**

Una de las tantas particularidades de la novela *Confesiones de una máscara* es su carácter autobiográfico. En la obra se encuentran varias referencias históricas y eventos narrados por Koo-chan que coinciden con los datos biográficos de Mishima. Tomando esto en consideración, es pertinente acotar que, si bien la presente investigación no espera ahondar exhaustivamente en la vida de Mishima, no se aleja tampoco de la posibilidad de emplear dicho texto como ventana hacia algunos de los detalles que lo rodearon no solo como escritor, sino también como hombre y como ser humano. Aclarado lo anterior, podemos continuar indicando que la novela *Confesiones de una máscara* es un trabajo de ficción con claros paralelismos entre la vida del autor, y la vida del personaje principal.

La obra cuenta la historia de Koo-chan durante un periodo que abarca la infancia, adolescencia y temprana juventud, hasta aproximadamente los 23 años, y muestra a un joven obsesionado con la muerte y la violencia, quien decide usar una máscara (simbólica) de normalidad, al mismo tiempo que intenta denegar

sus pensamientos y sentimientos homosexuales y sadomasoquistas. Es por esto que al escuchar a Koo-chan, se está escuchando en cierto modo, a Yukio Mishima, las confesiones de uno llegan a ser las confesiones del otro.

También es preciso considerar que el relato de la novela define una línea de tiempo que va desde el nacimiento del protagonista, hasta los primeros años de su juventud. De este modo, quedan de lado referencias a otras obras significativas de Mishima, o eventos de importancia acontecidos posteriormente, a excepción del montaje fotográfico de 1968 mencionado en el apartado sobre San Sebastián. Se espera que esta aclaración resulte al mismo tiempo una oportunidad para desarrollar otras líneas investigativas, que no excluyan de la discusión sobre Mishima obras célebres como *El marino que perdió la gracia del mar*, *Nieve de primavera* o *Caballos desbocados*, o que aborden otros temas relacionados con su vida, o con su muerte.

Dicho esto, emprendemos el desarrollo de este apartado de la lectura psicoanalítica destacando un dato relevante, y es que Yukio Mishima es un alias, el verdadero nombre del autor de *Confesiones de una máscara* es Kimitake Hiraoka. El autor japonés publica su primera novela bajo este pseudónimo, y pretende darle cierto anonimato a la historia con la creación de un personaje principal ficticio. No obstante, como se mencionó anteriormente, las similitudes entre algunos acontecimientos relatados por el protagonista, y ciertos datos de la vida de Mishima confirman el matiz autobiográfico de la obra. Además, es importante recalcar que la novela narra la historia de Koo-chan, un joven acompañado por una serie de personajes secundarios cuya identidad también se mantiene en el anonimato tras nombres dados por Mishima, quien buscaba no exponer directamente a su círculo social más cercano.

Lo que resulta interesante es la doble máscara tras la cual se posiciona el autor para confesar sus secretos. Entre las líneas que escribe Mishima, se pueden atisbar algunos espacios por lo que se comienza a agrietar esa máscara, y que con el pasar del tiempo permiten ver más allá de ella, dando oportunidad de escuchar no lo que dice Koo-chan, ni Yukio, sino Kimitake. Ahora bien, el secreto que confiesa mantiene un estrecho ligamen con lo que significó el descubrimiento de su sexualidad, y la angustia causada por las

embestidas de su apetito sexual (Mishima, 2010, p. 65). La exploración de su sexualidad inicia con el recuento de un gran número de recuerdos infantiles que van quedando plasmados en las páginas de la novela, y que ponen en el centro de la escena a un Kimitake desenmascarado, desprovisto de los velos que se procurará más adelante.

Ante tal panorama surge la pregunta, ¿quién es entonces este tal Kimitake? Pues fue un niño nacido en los albores de 1925, en el seno de una familia japonesa burgués y tradicional. Su madre, una consumada ama de casa proveniente de una familia vinculada con las tradiciones samuráis, y su padre, un hombre entregado a su trabajo en el Ministerio de Agricultura, acogieron a su primogénito en un pequeño apartamento situado en un segundo piso sobre la casa principal de la abuela paterna. Antes de haber cumplido un año, la abuela reclama la tutela de Kimitake alegando que era más seguro que viviera con ella en la primera planta, esto para evitar una segunda caída por las escaleras que conectaban ambos aposentos.

Durante sus primeros años, Kimitake aqueja diversos quebrantos de salud que minan su condición física, las visitas al médico se vuelven cosa frecuente y sus familiares comienzan a describirlo como débil y enfermizo. Se le prohíbe comer ciertas comidas o hacer ciertas actividades, justificado por el hecho de que podían poner en peligro su salud. El escaso contacto con otros niños es también un aspecto que se lee en *Confesiones de una máscara* (Mishima, 2010, p. 19). A diferencia de sus hermanos o primos, a Kimitake rara vez se le permitía jugar con otros menores, su principal interacción durante esa época era con el personal de servicio de la casa o con su abuela, la cual no perdía la oportunidad de inculcarle los valores tradicionales japoneses, y que disfrutaba llevarlo en algunas ocasiones al teatro *kabuki* (Mishima, 2010, p. 8), un estilo de teatro japonés en el que la puesta en escena se caracteriza por los atuendos cargados y pesado maquillaje que usan los personajes, esta temática se abordará más adelante.

Estos primeros años de crianza revelan el singular pero asfixiante y sobreprotector trato que recibió Kimitake por parte de su abuela, quien excusaba su actitud tras el pretexto de ser la persona idónea para hacerse cargo de su cuidado. Así pasaron 12 años hasta que, en una oportunidad, el padre de Kimitake decide

mudar a su familia a una nueva casa. La tardía llamada a formar parte del núcleo familiar significa la separación entre Kimitake y su abuela; la despedida entre ambos fue catalogada por su padre como “propia de un melodrama moderno” (Mishima, 2010, p. 27). Es así como Kimitake debe acoplarse a la dinámica de su nueva composición familiar, constituida ahora por su padre, su madre y sus dos hermanos menores.

En la novela además destacan algunos personajes secundarios como su primer amor, representado por su compañero de clase Omi, un amigo de infancia llamado Kusano y Nukada, un compañero del colegio. Encontramos también a su primera novia llamada Sonoko, hermana de Kusano. Como se indicó anteriormente, el valor de estos personajes radica en el lugar que representan dentro de la historia, más que en el apego histórico o biográfico de su caracterización.

Cabe señalar que la familia paterna de Kimitake gozaba de un estatus social que le permitió acceder a una educación de calidad en escuelas y colegios prestigiosos, lo que impulsó su talento por las letras. Desde muy pequeño, Kimitake comenzó a dominar con especial destreza el lenguaje japonés, antes de cumplir 10 años ya había escrito varios poemas cortos, los cuales mostraban una sobresaliente madurez intelectual que sirvió como terreno fértil para desarrollar complejas ideas, y formas de expresión que se volverían características de su estilo de escritura.

Sin embargo, la fortaleza de su intelecto y aguda sensibilidad contrastaban con su debilidad física y emocional, que acrecentaba su confusión en cuanto al mundo de los adultos, especialmente en lo que respecta a las relaciones de pareja. Por medio de analogías, Kimitake intenta responderse la pregunta de cómo es que se ama, o cuáles son los elementos que componen el gusto de los hombres por las mujeres, y extrapola los hallazgos para tratar de entender la naturaleza de su atracción por los hombres y los deseos que emanan de su interior.

Retomando el argumento sobre la familia de Kimitake, es importante recalcar que el padre es escasamente nombrado a lo largo de la novela. Sus pocas intervenciones resultan de relevancia para la trama de la historia, y dejan a entrever una cierta intermitencia en cuanto a su rol paterno. De este modo, muchas

de las referencias sobre él subrayan su ausencia, más que sus presencias en la crianza de Kimitake. El relato de la novela muestra el lugar del padre dentro de la historia de vida de Kimitake, un padre caracterizado por su alejamiento, tanto físico como emocional, que se involucra mínimamente en su crianza, un hombre que sin mucha objeción ni titubeos lo dejó bajo el cuidado de su propia madre, que lo crió siendo la única figura de autoridad que asumió decididamente tal investidura durante su infancia.

Al arribar la adolescencia, Kimitake comienza a transitar entre la incertidumbre y el vacío generado por la pregunta sobre su sexualidad, para después aferrarse a la idealización de la muerte, entendida como ley última de la vida. Para él, una muerte honrosa en batalla significaba el acto más sublime, representaba además un sacrificio al servicio del emperador y del ideal nacionalista japonés. Kimitake contempla entonces unirse al ejército en una búsqueda por compensar su falta de orientación y disciplina. Asimismo, piensa aprovechar los tiempos de guerra en los que vive para elegir el momento de su muerte, como lo hacía de niño al imaginar el preciso instante en el que morían los héroes de los cuentos fantásticos que tanto le gustaba leer (Mishima, 2010, p. 22).

De acuerdo con Kimitake, la inquietud causada por sus tendencias y gustos sexuales recién descubiertos, aunado a la sensación de ser diferente y no tener con quien contar, hacían de su vida un interminable calvario. Como método de escape, estaba la posibilidad de enlistarse en la milicia y morir joven en la guerra, así su turbada existencia pasaría desapercibida y él acabaría desafiando a la ley de la muerte, al haber escogido el momento de su propio deceso, y no haber esperado a que la parca apareciera inesperadamente para blandir su hoz. Esta mortífera estrategia fracasaría luego de ser rechazado del ejército por su endeble condición física. La negativa del ejército a declararlo como apto para la batalla causó el debacle de esa vía de escapatoria para Kimitake, debía ahora asumir su vida y dejar de añorar su muerte, tenía que reconocer(se) y emprender el control de su existencia sin recurrir al ocultamiento de su verdadero ser.

Kimitake narra con penuria cómo debe continuar con su vida, con sus estudios, logra graduarse del colegio y comienza sus estudios en Derecho, una de las pocas cosas impuestas por su padre (Mishima, 2010, p. 83). Es así como se adentra en sus primeros años de juventud, sin abandonar la esperanza de morir de una forma u otra a causa de la guerra, lo que para él significaba un final digno al martirio que conlleva el ocultamiento de su verdadero ser.

El vaivén de su vida lo hace flotar en un optimismo vago, en donde no le prestaba atención a nada y nada le prestaba atención a él (Mishima, 2010, p. 144). Sin embargo, Kimitake sostiene su máscara, y mantiene la decisión de continuar con su máquina de autoengaño, una artimaña utilizada para embaucarse a sí mismo y hacerse pasar como un joven *normal*. Este ardid se ve desplegado cuando en una ocasión, Kimitake relata cómo accede a la invitación de un amigo de la universidad para visitar un prostíbulo. Lo que su amigo desconoce, es que Kimitake nunca ha tenido relaciones sexuales, presentando la pérdida de la virginidad con una mujer como un desafío para la máquina del autoengaño, que debería trabajar en demasía para soportar esa careta de normalidad que Kimitake buscada asegurar ante su amigo. No es casualidad que durante dicho encuentro Kimitake tuviera un episodio de impotencia eréctil que pone en evidencia lo que estaba tratando de ocultarse: que él no tenía deseos sexuales por las mujeres (Mishima, 2010, pp. 147-148).

Los diferentes escenarios en los que el deseo del Kimitake se despliega son parte de una trama que cuenta algo sobre la renegación de la castración y la desmentida del horror que implica asumirse en falta. Este mecanismo de renegación se erige como una defensa tras la cual Koo-chan se rehúsa a reconocer la realidad de una percepción angustiante; la ausencia de falo en la mujer. En un juego del “como sí”, su deseo transita los terrenos de la desmentida y la simulación, esto con la finalidad de reemplazar una realidad por otra, y de este modo hacer convivir dos verdades en franca contradicción.

Las últimas páginas de *Confesiones de una máscara* relatan una cita entre Kimitake y Sonoko. La joven; ya casada con otro hombre, se veía con Kimitake a escondidas de su esposo, pero sus encuentros

distaban de tener una connotación sexual, sino que se limitaban a hablar de temas triviales, dejando pasar el tiempo hasta pactar la fecha de la próxima cita. Es importante subrayar que para Kimitake, la emoción radicaba no en el hecho de ver a Sonoko, sino en desafiar la ley del matrimonio, y reiterar la vigencia de su máquina de autoengaño como el soporte de su aparente normalidad, esto a pesar de las incontables ocasiones en las que se había percatado de su inutilidad.

La novela culmina con una escena en la que Kimitake describe un relato acontecido en un pequeño bar durante un caluroso día de verano. La narración del entorno demuestra la intromisión de la cultura pop en Japón, con mesas llenas de botellas de Coca-Cola y melodías de swing y quickstep que ensordecían a los presentes (Mishima, 2010, p. 164). Kimitake, absorto en la contemplación de un joven sudoroso que atisbaba en uno de los rincones del establecimiento, ignoraba disimuladamente a su exnovia haciéndole creer que la estaba escuchando, cuando en su mente solo había espacio para aquel apuesto joven que admiraba a la distancia.

Las grietas en las máscaras de Kimitake abren la posibilidad de vislumbrar lo que se dice a medias en la novela, incluso lo que no se dice, por lo que su análisis amerita atribuirle al personaje central una naturaleza tanto discursiva como representativa. Es decir, que entrelaza hechos y datos reales con elementos ideados por la misma licencia artística del escritor.

Las grietas también dejan ver una cuota de influencia occidental en la visión estereotipada de sexualidad que adopta Kimitake, el cual en ocasiones se posiciona desde los argumentos de autores como Hirschfeld, un exponente de la sexualidad abordada desde un modelo médico en los albores del surgimiento de la psiquiatría. Sin embargo, la extensa y metódica aproximación de lectura emprendida durante esta investigación, revela que tras el velo de una normalidad estudiada y ensayada, se halla un innovador modo de presentar un personaje con una sexualidad diferente, por medio de una escritura que crea un concepto de lo sexual que va más allá del mero encuentro carnal entre dos personas, y que plantea un arte de lo erótico, un espíritu de las nuevas sensaciones.

En lo particular a la homosexualidad, es posible afirmar que Kimitake pretende dar espacio a una interpretación orientada más al culto de la belleza masculina, desmarcada del pesante estigma relacionado con las nociones occidentales de la época que comenzaban a categorizarla como enfermedad, desviación o trastorno sexual.

Como dato exterior a la novela, nos limitamos a mencionar que durante sus primeros años de juventud, Kimitake decide entregarse a su pasión por la literatura y acoge el pseudónimo de Yukio Mishima, dando inicio a su carrera como escritor. Será precisamente una época en la que Kimitake se empeñaría en reconstruir su imagen en torno al nombre de Yukio Mishima. Curiosamente, Yukio viene a representar todo aquello que no tiene - o que no es - Kimitake, es una especie de antítesis o incluso, de némesis. Ante la imagen de un Kimitake propenso a la enfermedad y la debilidad corporal, surge la figura de Yukio, un hombre vigoroso dotado de un cuerpo fornido y musculoso. Bajo la misma lógica, Kimitake se redefine como un guerrero rebosante de vitalidad y virilidad que estaría dispuesto a morir heroicamente al servicio de su emperador, en contraparte con aquel enclenque aspirante a soldado que fue humillantemente rechazado durante la prueba física para entrar al ejército.

Oculto tras la máscara de Yukio Mishima, Kimitake Hiraoka pasa de ser una persona introvertida y taciturna, a ser alguien conocido por su excéntrica y desafiante vida, va del anonimato a la fama, del silencio al estruendo, se transforma en un sujeto que se permite más libertades, y que encuentra en la escritura su propia forma de decir, y más importante aún, de decirse.

La escritura de *Confesiones de una máscara* le permite a Kimitake ir tramitando las preguntas que su deseo le generaba desde niño. En una comunicación epistolar con su maestro y mentor Yasunari Kawabata, se evidencia la intención de publicar su primera obra para contar sin reservas la historia de su vida, siendo tanto víctima como verdugo del minucioso escrutinio al que él mismo se expone.

Lo que expresa Mishima es querer mostrarse tal y como es ante aquellos que se las ingenian para hallarlo *entre-líneas*, que se propongan admirar la propuesta estética de su obra, de su vida y por qué no,

de su muerte, y que comprendan el giro literario que busca imponer con su estilo transgresor de escritura, adornado con rimbombantes frases y un astuto interés por reivindicar los valores tradicionales japoneses, en defensa a la adopción obligada de las ideas occidentales de los años postguerra.

Las grietas detalladamente analizadas permiten echar un vistazo al hombre detrás del popular nombre Yukio Mishima, son una forma de acercarse al autor y a su obra considerando las dos caras de la moneda, que ponen en relieve eso de Kimitake que hay en Yukio, y eso de Yukio que hay en Kimitake, aspectos que son abordados de modo brillante en la elaboración del personaje Koo-chan.

La constitución y caracterización del protagonista de *Confesiones de una máscara* muestra muchos rasgos que se harían particulares en los libros de Mishima, tales como personajes avasallados por preguntas sobre temas como el amor, la sexualidad y las relaciones humanas, personajes que a su vez fungen como lugares de creación que usa el autor para construir sus ideas sobre asuntos que le generan dudas e incertidumbres, y que reconoce también en sus lectores, a quienes invita a contemplar la belleza de sus creaciones, y a hallarse ellos mismos entre las palabras que leen.

## **2. De un ser deseante y parlante**

La escritura que hace Mishima en *Confesiones de una máscara* propone un estilo innovador de creación con respecto a la tradición de la novelística japonesa, la cual se decantaba más por lo que llamaban las “novelas del yo”, obras de estructura monótona y fragmentada que describían sucesos de la cotidianeidad. Si bien algunos autores contemporáneos a Mishima como Yasunari Kawabata, Dazai Osamu o Junichiro Tanizaki ya habían impuesto sus propias tendencias de escritura, Mishima no encontraba en ellos un claro modelo a seguir para expresar lo que quería decir.

En lo concreto, la invención de Mishima radica en instaurar una escritura que trasciende la banalidad de lo cotidiano, que acerca al yo verdadero del autor con el yo narrativo. Por ende, no es casual que su *opera prima* presente un entramado de historias que difuminan la línea entre lo personal y lo ajeno, entre

lo real y lo ficticio. Cabe además resaltar que *Confesiones de una máscara* es una novela escrita en primera persona, que plantea la idea de brindar al lector la sensación de cercanía con la historia. Por medio del personaje Koo-chan, Mishima muestra sus más profundos deseos, los confiesa uno por uno, y luego se encarga de hilarlos de forma tal que logran componer una enmarañada red de acontecimientos narrados con enorme detalle. Asimismo, busca ser específico con aquello que quiere proyectar en la imaginación del lector, esbozando una noción de lo que considera bello y hermoso, o lo que le evoca ciertas sensaciones y sentimientos.

La escritura de Mishima crea un personaje que desea y que habla, con la singularidad de que la mayoría de sus “conversaciones significativas” las establece consigo mismo. La novela está llena de soliloquios que se desarrollan en la imaginación de Koo-chan, ásperos e intrincados debates que ocurren solo en el silencio y la privacidad de su pensamiento. Estos monólogos internos son otro recurso que caracteriza la manera de escribir de Mishima, y que pueden extenderse a lo largo de tres, cuatro o más páginas, posicionando al lector como espectador de un diálogo entre Koo-chan y su otra voz (Mishima, 2010, p. 91).

A partir de esta tendencia a la introspección, Koo-chan encuentra su forma de expresar las peculiaridades de su sensibilidad, aspecto que se puede notar en la gran cantidad de referencias que se encuentran sobre los caminos que recorre su deseo. Por ejemplo, el explícito y detallado relato acerca de los pormenores de su primera eyaculación (Mishima, 2010, p. 30), o lo que sintió la primera vez que besó a una mujer (Mishima, 2010, p. 121). Estas son solo algunas de las situaciones que elige Mishima para trazar una historia repleta de relatos íntimos, que sumergen al lector en una vorágine de intriga que aumenta con el pasar de las páginas, y que revela que muchas de las inquietudes del protagonista giran en torno a su atracción por los hombres, especialmente aquellos bellos y jóvenes.

Cabe aquí resaltar que nuestro análisis no pretende en ningún momento sustentarse en un concepto bio-medicalizado de la homosexualidad, por el contrario, intenta distanciarse de éste y dar por entendido

que, a lo largo de la presente investigación, cuando se habla de homosexualidad, se habla en última instancia de homoerotismo, es decir, nuestra propuesta no se enfoca tanto en el objeto del deseo, sino en la constitución misma del deseo.

Tomando esto en consideración, podemos decir que la escritura de Mishima apunta a la reconceptualización de la noción de homosexualidad proveniente de las corrientes occidentales, principalmente de la sexología alemana de inicios de siglo XX. Para Mishima, la homosexualidad es, en esencia, un culto a la belleza del cuerpo masculino, es una idealización de sus figuras y contornos, es admirar al hombre en su perfección estética trascendiendo lo sexual. Consecuentemente, proponemos hablar de aquí en adelante de un concepto de homoerotismo que busca ir más allá de lo que se entiende por homosexualidad.

Una de las características de este homoerotismo se muestra en la fascinación que desarrolla el protagonista de la novela por la imagen de San Sebastián, mártir cristiano que encarna muchos de los signos y representaciones simbólicas que posteriormente formarían parte de sus fantasías preferidas, en las que hombres jóvenes padecían muertes sangrientas, y en donde él era, nada más y nada menos, que el ejecutor de dichas masacres. De este modo, Mishima escribe la historia de un personaje deslumbrado ante las cualidades estéticas del hombre, pero que contradictoriamente, fantasea de forma recurrente con destruir tal belleza en rituales imaginarios que combinan la vida y la muerte (Mishima, 2010, p. 59).

Otro aspecto interesante es que Mishima, al escribir su primera novela como una confesión, no pretendía revelar un secreto cualquiera, sino que quería desenmascarar su propia verdad, y la treta que había puesto en marcha para mantener seguro su secreto. De acuerdo con el autor, lo cuestionable de su verdad no estaba en el gusto por los hombres en sí, sino en los sangrientos escenarios que imaginaba con ellos, y que recurrentemente desencadenaban su *mal hábito*, eufemismo utilizado para referirse a la masturbación (Mishima, 2010, p. 27).

Ahora bien, lo que Mishima escribe no sería confesión ni secreto si estuviera describiendo una sexualidad “normal”, es decir, si la novela relatara la vida de un joven heterosexual en el Japón de entreguerras, tal vez no tendría ese atractivo morboso que se relaciona con una obra que trate sobre confesiones y secretos revelados. Toda persona, en algún momento de su vida, ha guardado un secreto, o se ha enterado de algo que hubiese preferido no saber. Mishima aprovecha esta experiencia humana en común para generar interés en el lector, e introducir las agudas reflexiones de Koo-chan como una confesión, una narración que dice algo de lo perverso, de aquello que queda al margen de la norma. Sin este componente, no habría un gran secreto por confesar.

Las primeras páginas de *Confesiones de una máscara* invitan al lector a observar la integración de la constitución psíquica del protagonista, desde los recuerdos de su niñez hasta las experiencias vividas como adolescente y como hombre joven. Con su escritura, Mishima despliega un abanico de significantes que cuentan cómo Koo-chan llega a tomar ciertas determinaciones en torno a sus inclinaciones sexuales, sus pretensiones estéticas y su filosofía de vida.

El lector comienza su lectura ocupando el lugar de espectador de una historia colmada de muerte, fantasías violentas, cultos sangrientos a la belleza masculina y un amplio arsenal de artimañas diseñadas para desmentir la realidad. Posteriormente, el autor da un giro a su escritura para generar un cambio posicional en el lector, quien en un cierto punto no será más un observador pasivo de lo que lee, sino que ahora se sentirá implicado en la trama, pues solo él conoce el secreto del protagonista y esto sella su complicidad.

De este modo surge una interrelación entre el autor, el protagonista y el lector. Mishima busca ser escuchado a través de un personaje enmascarado, confiesa su secreto a un lector que se vuelve testigo de los eventos por venir. Los giros y recursos literarios de Mishima portan al lector a la dimensión de la novela, lo insertan en ella si se quiere. En un momento dado, el lector queda entre la espada y la pared, entre *lo*

*escrito y lo leído*, pues sabe muchas cosas sobre el protagonista y se le presentan escenas donde el secreto que comparte con Koo-chan parece quedar al descubierto.

También resulta importante destacar que en ciertos pasajes de la novela, la sobrecargada escritura y los densos soliloquios pueden hacer la lectura tediosa, sin embargo, no hay que perder de vista que su valor reside en el desafío que implica para el lector continuar leyendo, aceptar la invitación a dejarse llevar por el texto. Es así como a través de sus confesiones, Mishima va declarando sus verdades ante los lectores, y en un acto reflejo, los más suspicaces lectores irán descubriendo a lo largo de la novela sus propias verdades, y sus propios modos de posicionarse ante la falta.

Las consideraciones que hemos venido detallando también indican que Mishima partía de la idea de que una confesión busca, en principio, exponer un secreto, a sabiendas de que la naturaleza de dicho secreto recae precisamente en la intención de esconder una verdad. Asimismo, su noción de confesión contempla el hecho de que hay verdades que, en ocasiones, a muchos les resulta difícil asumir. Para Mishima, su verdad se hallaba en la noción de ser poseedor de una sensibilidad y una sexualidad diferente (Mishima, 2010, p. 54), de un corazón deseoso de embarcarse con “rumbo hacia la muerte, la noche y la sangre” (Mishima, 2010, p. 17).

Con este contenido y estilo de argumentación, Mishima apuesta por establecer desde su primera publicación oficial una característica fundamental de su forma de escribir, una escritura que llamamos *perversa*, pues no solo sirve de andamiaje para dar cuentas de algo de la perversión como estructura psicoanalítica, sino que también logra trastocar las bases del concepto occidental de perversión entendido como aberración, enfermedad o trastorno, y se mueve hacia un plano donde la perversión representa en esencia el lugar de una pregunta. En otras palabras, Mishima interpreta lo perverso como posibilidad heurística y creadora, posibilidad artística, posibilidad de conocer y entender, dejando al margen cualquier atisbo de juzgar, menospreciar o psicopatologizar lo perverso.

La publicación de *Confesiones de una máscara* será solo el preludio de un periodo en el que Mishima se dedicaría por completo a la producción artística y literaria, donde autor y obra se creaban y se destruían recíprocamente. Como puntada final se tiene que mucho del atractivo generado por su primera novela se debe al valor intrínseco que se asocia comúnmente a la palabra “confesión”, elemento considerado por Mishima a la hora de idear un modo sutil para atraer la atención de la comunidad literaria... algunos caerán en la trampa de la curiosidad. Sumado al sugestivo título, tenemos una escritura perversa que expone una narrativa que incita sagazmente al lector a recorrer, junto con el protagonista, un camino de descubrimiento a través de un texto que más que tener un sentido, es un texto *sentido*, que se siente. Así pues, los secretos develados terminarán diciendo una verdad que atañe no solo a quien escribe, sino también a quien lee.

### **3. *El cuerpo y la sangre***

De acuerdo con la perspectiva del autor japonés, la premisa de un cuerpo que se sustenta en la carne no es algo que resulte inherente al ser humano, sino que se construye, tal y como lo muestra el personaje Koo-chan. En las líneas que escribe Mishima, es posible distinguir esta idea de que el lenguaje antecede al sujeto, para él, primero estuvo la palabra y posteriormente vino la carne, una carne entendida como corroída por las palabras (Mishima, 2010, p. 29).

Al inicio de la novela, Mishima describe la percepción que tenían los demás sobre Koo-chan, detalla lo que decían sobre su cuerpo, al que describían como enclenque y frágil. De este modo, Koo-chan narra cómo lo percibe el otro a partir de su endeble condición física (Mishima, 2010, p. 52). La imagen que el protagonista configura de sí mismo propicia el devenir de un cuerpo sobre el cual pesa el estigma de la enfermedad y la debilidad. Paralelamente, se consolida la idealización de lo contrario, es decir, los cuerpos fuertes y vigorosos, rebosantes de energía y virilidad.

De esta forma, Mishima dota a Koo-chan de un cuerpo que se caracteriza por una debilidad atribuida por el otro, su salida ante tal realidad es perseguir un ideal de belleza encarnado en un cuerpo fuerte y masculino, principal objeto de su deseo. La definición que hace Koo-chan de su cuerpo como frágil y raquíptico lo lleva a idealizar los cuerpos de esos viriles jóvenes que tanto le gustaba admirar, esto se expresa en los dominios de la fantasía, donde Koo-chan se permite imaginar esos otros cuerpos siendo sometidos a una serie de torturas y rituales mortíferos, en una relación de creación y destrucción, en donde todo lo bello está inevitablemente destinado a ser destruido.

Para Mishima, el cuerpo expone lo que no se dice, lo que no se puede representar, remite a eso de real que hay en él. Su concepción del cuerpo se ve expuesta en los párrafos de la novela (Mishima, 2010, p. 114), donde el cuerpo del protagonista se presenta como un lienzo para su escritura perversa, un cuerpo que se rehúsa a cargar con las etiquetas de aberración o degeneración importadas de la psicopatología.

En este punto, el modo de escribir de Mishima resulta ser particularmente disruptivo, en tanto aspira una cierta forma de crear sobre y desde la perversión, a la vez que destaca su potencial heurístico y epistémico, al revelar que el lugar en el que ponemos a la perversión dice más de nosotros, que de la misma perversión. Al escribir *Confesiones de una máscara*, Mishima pretende librarse de perpetuar los modelos tradicionales de sexualidad que toman al cuerpo como un santuario sagrado, y lo trae a la realidad, lo despelleja y lo muestra en su esencia, tal y como es, logrando exhibir la grotesca belleza de lo abyecto.

Eso que podemos entonces llamar el “corpus mishimiano” viene a ser un cuerpo que se inscribe en el registro de lo simbólico luego de haber sido confirmado por la mirada del otro. Es también un cuerpo que sufre las acometidas de la carne que demanda incesantemente la satisfacción de las pulsiones. Asimismo, de este cuerpo emana una fuerte fascinación por la sangre y la muerte (Mishima, 2010, p. 26), aunada a un homoerotismo orientado hacia los hombres jóvenes y atractivos. En reiteradas ocasiones el protagonista de la novela manifiesta el martirio que representa no poder domeñar ciertos deseos carnales que usualmente sobrepasan sus defensas, y lo hacen recurrir a sus fantasías sádicas y al onanismo (Mishima,

2010, p. 59). A consecuencia de esto, Koo-chan relata la culpa que experimenta ante dichas formas de satisfacción, y que lo inclinan a sentir que en algún momento podría ser castigado por ello.

Para Koo-chan, el castigo máximo sobre el cuerpo viene al momento de la muerte, tal y como se muestra cuando menciona su tendencia a cavilar por horas sobre las diversas formas en las que podía morir, aprovechando los aires de guerra que rondaban su ciudad. Imaginaba una muerte en el campo de batalla, o contemplaba el posible escenario de un suicidio (Mishima, 2010, p. 90), finales que consideraba heroicos, pues ponían un término elegante a su sufrida existencia. No obstante, Koo-chan luego descubre que dicho plan de escape no es plausible, y se ve embargado nuevamente por sentimientos de culpa y demandas de castigo que lo posicionan tanto en el lugar de la víctima, como del verdugo. Así pues, el protagonista se implica en sus propias fantasías violentas, jugando a ser quien mata en unas ocasiones, o quien muere en otras.

Se puede entonces afirmar que la propia muerte, y la muerte del otro, son temas recurrentes en la novela *Confesiones de una máscara*. La forma de escribir de Mishima enfatiza la relación que establece Koo-chan con su cuerpo, la cual parte de la mirada del otro que lo percibe carente de vitalidad, lo que él resignifica haciendo de la estética del cuerpo del hombre una de sus principales fascinaciones. Los contornos, las figuras, las formas en las que la piel se tensa para exhibir sutilmente los músculos subyacentes, todo esto erotiza a Koo-chan y lo hace buscar incesantemente una respuesta a lo que considera sus singulares gustos (Mishima, 2010, p. 65).

En cuanto a las fantasías, se ha indicado anteriormente que giran en torno a escenas sangrientas donde mueren hombres jóvenes (Mishima, 2010, p. 157), generalmente asesinados con algún tipo de arma blanca que garantice el derramamiento de sangre. En este caso, la sangre viene a jugar un rol fundamental en la construcción que hace Koo-chan de su sexualidad. Durante sus primeros años de secundaria, fue diagnosticado con anemia (Mishima, 2010, p. 61), una afección en la cual el cuerpo no produce suficientes glóbulos rojos para transportar adecuadamente el oxígeno a los tejidos, causando entre otras cosas,

debilidad y sensación de cansancio. Esta falta de vitalidad en la sangre enfrenta a Koo-chan con la pulsión de muerte, la carencia de vigor asociada a la anemia se transforma en una atracción por el derramamiento de sangre (Mishima, 2010, p. 61). Para el protagonista, la fascinación con la sangre comenzó a ser una forma de esconder parte del sufrimiento originado por esa etiqueta de enfermizo y anémico que pesaba sobre sus hombros. Como resultado, Koo-chan elabora una noción de la sangre como líquido de la vida y de la muerte, y se maravilla ante su cualidad de unir ambos mundos.

Lo anterior se ilustra cuando Koo-chan relata el deleite que le causaba imaginar la sangre correr por fuera del contorneado torso de un efebo (Mishima, 2010, p. 114), admite que se extasiaba al admirar el intenso color rojo calándose entre las hendiduras que se forman al tensar los músculos, este panorama le parecía sencillamente bello, hermoso, digno de ser contemplado como si fuese una obra de arte. Así pues, Koo-chan confiesa que su ideal de belleza resulta ser totalmente contrario a la débil imagen corporal que le ha sido atribuida. Además, señala que el encuentro con la imagen de San Sebastián marcó definitivamente el comienzo de su atracción por los cuerpos de hombres jóvenes (Mishima, 2010, p. 28), determinando a su vez algunas características que luego perseguiría en los objetos de deseo que encontrará a lo largo de la historia que cuenta en la novela.

El desarrollo de su sexualidad presenta otro anclaje esencial en torno a la sangre, y tiene que ver con la capacidad de esta para generar intempestivas, y a veces inesperadas, erecciones. Para Koo-chan, esa sangre caliente que erecta el pene es diferente a la sangre derramada en sus fantasías violentas. Esta es una sangre de vida, que arde rebotante de vitalidad y que pone una demanda sobre el cuerpo, una demanda de satisfacción que quema la carne (Mishima, 2010, p. 114).

Cabe mencionar que Koo-chan recurre frecuentemente al onanismo para sosegar las arremetidas de sus pulsiones, práctica que esconde estratégicamente para que nadie se entere de ello, sin embargo, reconoce el inmenso placer que obtiene cuando se refugia en las fantasías y la masturbación (Mishima, 2010, p. 113). En ciertos pasajes de la novela, Koo-chan revela algunos momentos en los que se entregaba frenéticamente

a su mal hábito, los cuales estaban relacionados con esos bellos jóvenes que despertaban sus deseos y pasiones.

El “corpus mishimiamo” es una conjunción de carne y palabra, donde convergen la vida y la muerte, donde se crea y se destruye, un cuerpo que tiene que soportar los embates de las pulsiones, y al mismo tiempo sostener una aparente normalidad. Para Mishima, el cuerpo de Koo-chan es el andamio sobre el cual se estructura la historia de *Confesiones de una máscara*, es el terreno en el que se sustentan todas las palabras que componen la obra, con el peso e importancia que conllevan palabras como débil, enfermizo o invertido, que marcan su cuerpo y dejan huella, que se cicatrizan o enquistan a modo de una serie de artimañas que solo logran aplacar temporalmente las demandas de su deseo.

#### **4. Las confesiones de Koo-chan**

Otro de los aspectos que es relevante destacar es la producción de significados inesperados que generó la lectura de la obra de Mishima, la cual encara al lector con las verdades que confiesa el autor por medio del personaje principal, y que llevan al lector a problematizar sus propias verdades, encausándolo a la lectura de su propio deseo, y su posición ante la falta. De este modo, Mishima logra que el lector integre algo de su subjetividad a la lectura de la novela, que de cierta forma halle esos puntos transferenciales que lo sujetan al texto, pieza clave para emprender la labor de “resolver tanto su conjetura, como su relación con el texto” (Barrantes, 2011, p. 273).

La complicidad con el lector se organiza poco a poco a lo largo de la lectura de la novela y se sostiene mediante las confesiones que surgen conforme se avanza en el texto, como por ejemplo cuando se expone el ideal estético de Koo-chan, que plasma la verdad de sus particulares gustos por “la muerte, la noche y la sangre” (Mishima, 2010, p. 17). Lo esclarecedor de esta cita es que resume lo que consideramos una de las principales confesiones que hace el autor, su tendencia a apreciar la belleza en todo aquello que

usualmente no se considera hermoso, y que enfrenta al lector con su propia definición de lo que es bello, y lo que no lo es.

Para el autor, la novela *Confesiones de una máscara* es también una forma de decir una verdad que lo atormentaba desde niño, y que fue descubriendo de la mano de una atracción sexual por los cuerpos masculinos y vigorosos. Asimismo, elementos como el sudor y la sangre le suscitaban una excitación inexplicable que se fue consolidando en la fetichización de las axilas y en fantasías sádicas homoeróticas, siendo estas últimas de gran importancia pues representan la vía por excelencia que toman sus pulsiones en búsqueda de un cierto grado de satisfacción.

Además, es posible encontrar en el texto una vasta serie de referencias que hace el autor a esas sangrientas fantasías, donde presenta un ideal de belleza ligado con el homoerotismo y la muerte. La escritura perversa que crea Mishima muestra al lector que los más íntimos secretos de Koo-chan se relacionan con sus fantasías, y ratifica su naturaleza trasgresora en clara contraposición al contexto literario del Japón de su época.

Vale mencionar que Mishima escribe su primera novela detrás de una doble careta (la máscara de su pseudónimo, y la máscara del protagonista de la novela) con la que espera no exponer su historia de vida directamente. Sin embargo, el método de lectura aplicado permitió dismantelar ese doble velo y captar, en la medida de lo posible, algo de las propias palabras de Mishima, de su verdad como autor y como figura mediática, sin perder de vista sus rasgos como hombre y como ser humano. Se puede decir que Mishima emprende un análisis sin reservas de su vida e introduce ingeniosamente al lector en la historia de un joven agobiado por su desarrollo psicosexual, a la vez que exhibe de forma minuciosa a un sujeto que juega el rol de víctima y verdugo de sí mismo.

Por otra parte, las confesiones que hace Mishima dejan ver una existencia solitaria, vivida tras una máscara de normalidad y sensatez. En las líneas de la novela se puede hallar el efecto que tuvo esta sensación de ser diferente, evidenciada no solo en los descubrimientos de una sexualidad que el protagonista

consideraba anormal, sino también en esa mirada del otro constituida sobre la base de la diferencia y la soledad. Recordemos que la infancia que narra Koo-chan estuvo marcada por una serie de problemas de salud que lo mantuvieron parcialmente aislado de otros niños, y que durante sus primeros años de vida fue criado por su abuela, una anciana controladora y manipuladora, empeñada en protegerlo y limitar su interacción con otras personas, tal y como se expresa en la siguiente cita: “si por casualidad había invitados ajenos al círculo familiar más íntimo, mi abuela, temerosa de que me tomaran por tonto, me ordenaba callar con una voz aguda y me pedía que me fuera a jugar por ahí” (Mishima, 2010, p. 5).

Esta sensación de profundo aislamiento continuaría estando presente en la adolescencia, y se reflejaría en los escasos momentos en los que Koo-chan siente haber establecido un cierto grado de confianza con otra persona, momentos que además son efímeros o fugaces. Tomemos como ejemplo a Omi, su compañero de clase y primer objeto de deseo. Koo-chan oculta sistemáticamente sus sentimientos por él, pues considera que es un amor prohibido, imposible e inalcanzable, sin olvidar que es un amor no correspondido, por lo que se limita solo a admirar a Omi con prudencia y desde la distancia. No obstante, en la privacidad de sus pensamientos, Koo-chan se permite imaginar todo aquello que le gustaría hacer con Omi. Cuando encuentra la oportunidad, Koo-chan da rienda suelta a sus fantasías y recuerda con gran placer los agraciados contornos de sus musculosos brazos, o la insolencia presuntuosa de su fornido pecho.

Más tarde en la novela, Koo-chan relata la angustia que sufre al no querer reconocer que Omi no era perfecto. Un día, después de un irracional ataque de celos, decidió que era mejor acabar con su admiración y renunciar a él, “tiré mi amor por Omi al cubo de la basura de los enigmas sin solución; y ni siquiera intenté preguntarme a mí mismo por su significado” (Mishima, 2010, p. 55).

Consideremos ahora a Sonoko, su primera novia y prácticamente el único personaje femenino de importancia en la adolescencia de Koo-chan. Desde que se conocieron, la intención de Koo-chan fue averiguar qué tanto podía llegar a engañar a Sonoko, y hacerle creer que él era un hombre con “gustos normales”. En un punto de la historia, el protagonista admite haber usado a Sonoko para comprobar su nulo

interés por las mujeres, un aspecto crucial de su sexualidad evidenciado a partir del momento en el que besa a Sonoko por primera vez: “Cubrí sus labios con los míos. Pasó un segundo. No sentí la más leve sensación de placer. Pasaron dos segundos. Yo seguía igual. Pasaron tres segundos. Y comprendí todo” (Mishima, 2010, p. 128). Es aquí donde Koo-chan logra corroborar que su deseo estaba totalmente volcado hacia los hombres, eran ellos, y no las mujeres, quienes despertaban sus pasiones ocultas, y hacían arder su sangre y su cuerpo.

En definitiva, es posible argumentar que una de las propuestas de la novela *Confesiones de una máscara* es articular los secretos que revela el autor, con la exploración de la sexualidad humana y los estragos que causa la soledad. Su planteamiento se elabora mediante un estilo y una forma de escritura que desafía los límites del estrecho ambiente social y literario de su época. Asimismo, la obra de Mishima apunta a generar un efecto en la subjetividad del lector, que lo impacta y lo acerca al reconocimiento de su falta, es como si lo arrojara a la angustia de problematizar sus verdades, a dismantelar su propia máquina de autoengaño, a encargarse de su devenir.

### **5. *La complicidad del lector***

Ya nos hemos referido a los lugares en los que se ubica al lector a lo largo de la novela, lugares que dan una cierta coherencia a un argumento central del texto: el secreto. Es necesario acotar que un secreto presupone dos partes esenciales, una que sabe una verdad, y otra que la desconoce. La parte que guarda el secreto, procura reservarlo audazmente manteniendo a la otra parte en la ignorancia, hasta que se da una confesión (o revelación), que a su vez implica que quien se acaba de enterar del secreto, ahora tenga que guardarlo ante quienes lo ignoran. En esta dinámica, el lector se convierte en un tercero cómplice que se posiciona como una especie de mediador entre el que acaba de revelar su verdad, y los que aún la desconocen.

Este aspecto en particular se puede observar desde el título de su obra, *Confesiones de una máscara*. Mishima intenta introducir al lector en la lógica de una confesión, y lo atrae con la pretensión de hacerlo un aliado que acompañe al protagonista por los senderos de su deseo. Un giro de gran relevancia surge cuando Mishima procede a inducir sutilmente al lector en el relato, buscando hacerlo partícipe poco a poco de lo que lee. De este modo, el lector termina siendo interpelado por la misma historia que lee, que escarba en los escondites de su psique, y le hacen preguntarse sobre su lugar en la trama.

Así comienza la mediación del cómplice, un tercero que se une a la dinámica del secreto desplegada por la escritura perversa de Mishima, y que describe la maniobra que pone en marcha el protagonista de la novela frente a la castración, estrategia que implica un cómplice, un testigo que puede ser real, o imaginario. La entrada en escena de este testigo viene a sostener el goce perverso que subyace al texto. Cuando el tercero cómplice es intercalado en el relato, el goce del escritor pasa a ser también el goce del lector, es un goce que ahora integra dos elementos indispensables, la presencia y la mirada. Por definición, un testigo tiene que haber estado presente en el momento de los hechos, y tiene que haber observado atentamente lo ocurrido, solo así su función como testigo podrá ser considerada válida.

Resulta consecuente hilar una consideración sobre el lugar de la madre que resuena en esa idea de una presencia que contenga con la mirada. Recordemos que la madre juega un rol fundamental en el desarrollo psicosexual del infante, pues provee una primera experiencia de conexión afectiva, de encuentro con el Otro. La función de su mirada es hacer de espejo para el niño, para que luego éste reconozca su reflejo, lo que sienta las bases fundantes del sujeto.

La particularidad de esa mirada del tercero cómplice está presente en la escritura perversa de Mishima, donde el lector se hace portador de una mirada que primero acompaña, a modo de espectador, para luego ser inscrito como parte de la trama, lo que descarga sobre él algo de la angustia que expresa el protagonista al compartir su secreto (Mishima, 2010, p. 61). Asimismo, la verdad que esconde tras el velo

del secretismo se articula con la ley de su deseo, ley única que debe prevalecer ante todo, y que rehúye osadamente al reconocimiento del deseo del otro como instancia que mediatiza el deseo humano.

Por medio del secreto y su esencia desafiante, Mishima logra desplegar su escritura perversa cuya naturaleza también recae en la transgresión. La manipulación que hace del secreto corrobora que conoce acerca de dicha esencia, y sabe que sobre ella pesa una prohibición del decir y del hacer. Por ello Mishima está dispuesto a revelar su secreto solo bajo algunas condiciones, contemplando la posibilidad de transgredir el espíritu de sus tiempos desde una obra literaria enmascarada, que reconoce que existe otro a quien le gustaría conocer el secreto que revela su escritura, una escritura perversa elaborada tras un doble velo intencionalmente dispuesto para postergar aún más la revelación de la verdad que oculta el secreto.

En todo caso, la estrategia del escritor consiste en establecer una relación de confianza implícita con el lector, para así poder descubrir el secreto en el momento oportuno, obligando al lector a ser reservado. Cuando se arriba a este punto, se puede decir que la intención de su escritura perversa fue completada. Como consecuencia, lo que sella la complicidad es tanto la confianza, como la culpabilidad. Con su escritura perversa, Mishima consigue que el lector sostenga una verdad desde la angustia, el tercero cómplice se encuentra entonces con un dilema: guardar el secreto y sobrellevar parte de la culpa de una verdad depositada en él, o por el contrario romper el silencio y compartir a su vez su secreto con los demás.

La escritura perversa de Mishima hace al lector prisionero de una verdad, un saber que algunos prefieren no conocer o no reconocer. El lector, considerado al inicio como observador pasivo de una trama, está ahora capturado por una verdad que no se quiere divulgar. El goce de la escritura perversa de Mishima está garantizada al movilizar el peso del secreto del autor al lector, en organizar un encuentro con el otro, y arrojarlo alevosamente a la angustia (Mishima, 2010, p. 146).

## 6. *Sobre una farsa perversa*

La farsa perversa que confecciona Mishima lleva al lector a enfrentarse a dos posiciones contradictorias, tal y como sucede con el protagonista de la novela. En primera instancia, el autor pretende que el lector esconda el secreto que es revelado por el personaje principal. Al hacerlo, lo inserta en eso que llama “la fábrica de autoengaño” (Mishima, 2010, p. 71), de manera que el lector pasa a formar parte de sus engranajes y se le designa un nuevo puesto que demanda ser parte del espectáculo, y que lo implica en todo lo que ahí se atestigüe.

Anteriormente habíamos mencionado esta artimaña que diseña el protagonista Koo-chan, y que en ocasiones nombra como la fábrica de las falsedades o la máquina del autoengaño. El ardid que se ingenia Mishima para proveer al personaje principal de un modo para sobrellevar su existencia, comparte muchos de los principios del mecanismo de renegación propuesto por Freud y sus teorizaciones sobre la perversión. Esta fábrica de falsedades de Mishima se lee entre los párrafos que componen su confesión (Mishima, 2010, p. 72), le permiten acceder a una condición de “como si”, un juego en el que se hace un simulacro ante la ley, se crea toda una farsa perversa que desmiente el deseo del otro que no se quiere reconocer. En su lugar, se busca aniquilar al otro e imponer su propia ley como única ley válida, uno de los rasgos característicos de la perversión entendida como estructura. La pantomima resulta difícil de sostener a través de los años, no obstante, el protagonista se reinventa y se mueve por otros caminos sin cambiar su estrategia, que es la de aplicar exclusivamente su ley y la de nadie más (Mishima, 2010, p. 131).

En la medida en la que Mishima escribe sobre Koo-chan, arma toda una red de recuerdos de su infancia, adolescencia y juventud, destacando eventos que considera fundamentales para la construcción de su subjetividad. Se plantea entonces que parte del devenir del personaje central de *Confesiones de una máscara* ilustra ciertas puntualizaciones acerca del mecanismo de la renegación o *Verleugnung*. Recordemos que el mecanismo de renegación es un proceso que se desarrolla en relación con la castración. En los inicios de su implementación como concepto psicoanalítico, Freud lo definía como la manera en la

que los niños reniegan la ausencia de pene en las niñas, y creen ver un miembro a pesar de todo. La evolución del término ampliaría su significado al ser entendido como contraparte del mecanismo de represión, en tanto la represión busca reprimir las exigencias del *ello*, mientras que el mecanismo de renegación se decanta por renegar la realidad.

Dicho esto, es notable hallar similitudes entre la máquina de autoengaño que describe Mishima, y el mecanismo de renegación acuñado desde el psicoanálisis. Es importante señalar que la formación y educación de Mishima no lo hicieron ajeno a las corrientes de pensamiento occidental de la época, marcadas por la fuerte influencia de la medicina, la sexología, la psiquiatría y las mismas teorías psicoanalíticas. Sin embargo, Mishima era crítico con el psicoanálisis y estaba en desacuerdo con muchas de sus premisas básicas, lo que resalta aún más el interés por examinar las coincidencias halladas entre la fábrica de falsedades y la *Verleugnung* freudiana.

Es relevante mencionar que lo que aquí llamamos la *escritura perversa* de Mishima, no es en ningún sentido la copia de un discurso hegemónico sobre la sexualidad importada de Occidente, que reproduce un modelo de sexualidad en estrecha relación con un concepto de normalidad. Sucede pues que lo que Mishima escribe no es ni verdad, ni mentira, no se basa solo en lo que sabía de la historia de la antigua Grecia (Mishima, 2010, p. 17), o de la sexología alemana de principios de siglo XX (Mishima, 2010, p. 30), sino que añade referencias de sus raíces japonesas y de la historia de sus tradiciones (Mishima, 2010, p. 8). Fiel a su naturaleza, la escritura perversa de Mishima es engañosa por cualquier lado por donde se le mire, tiene que ser leída con suspicacia pues a la vuelta de cada página puede haber una nueva treta, pero al mismo tiempo pone de manifiesto que esta farsa es fundamental para el desarrollo de la trama. Es más, cabe considerar que uno de los recursos que emplea Mishima para crear un nuevo modo de escribir es esa particularidad de jugar con el lector, de engañarlo y contarle una verdad a medias, dejando que el lector llene los espacios vacíos con sus propios recuerdos, pensamientos y sensaciones.

En fin, parece que la fábrica de falsedades cumple su objetivo y logra hacer coexistir dos posiciones inconciliables, la máquina logra renegar la percepción simbólica de falta de pene en la mujer, a la vez que reniega esa carencia y la consecuente angustia que implicaría asumir dicha falta, sustituyéndola con una representación que no da cuentas de la castración. De este modo, ambas representaciones pueden convivir por largo tiempo sin excluirse recíprocamente, tal y como lo ejemplifica la *Spaltung* o escisión del yo, mecanismo que puede leerse en las palabras de Koo-chan, cuando indica que lo que él llama su capacidad de introspección asemejaba a un “círculo formado con una tira de papel a cuyos dos extremos se les da un giro antes de pegarlos” (Mishima, 2010, p. 115).

La relación que establece el personaje principal de la novela con la castración también se puede observar cuando relata un episodio en el que se disfraza de mujer para simular ser la Tenkatsu, una famosa maga japonesa. En su juego perverso, Koo-chan narra una ocasión en la que hace “como si” fuera una mujer no castrada, es decir una mujer con pene, escena que lo pone cara a cara con la castración y su desmentida. Otros rastros que evidencian la constitución de este mecanismo se hallan en el horror que experimentó al enterarse que la imagen del caballero que tanto admiraba, era en realidad una representación de la doncella de Orleans, Juana de Arco (Mishima, 2010, p. 11). Al verse avasallado por la realidad de que él era ella, Koo-chan admite su aturdimiento y reconoce dicha situación como una percepción irreconciliable que remite a la presencia y la ausencia del falo.

El horror de castración que muestra el personaje de la novela resulta un antecedente de la artimaña que posteriormente pondría al servicio de la renegación, buscando a todo costo que la castración nunca sea reconocida como tal. La diferencia de los sexos y la amenaza de castración simbólica constituyen un elemento fundante de la máquina de autoengaño que diseña Koo-chan, y que le permite renegar las afirmaciones que irá descubriendo sobre su homoerotismo.

## 7. *Últimas consideraciones conjeturales*

Los hallazgos de la lectura psicoanalítica han provisto un marco de referencia que sustenta lo propuesto en la conjetura, la cual decía que: tras una doble máscara, Mishima confiesa sus secretos por medio de una escritura perversa que hace al lector cómplice de la trama.

Ahora bien, luego de explorar la escritura de *Confesiones de una máscara*, es posible establecer un hilo conductor entre la historia que narra el protagonista Koo-chan, y algunos eventos de la vida del autor, Kimitake Hiraoka, mejor conocido como Yukio Mishima. Las similitudes entre el relato de Koo-chan y la biografía de Mishima confirman que el autor trató de entrelazar lo ficticio con lo real, para poder exponer ciertos hechos significativos de su historia de vida tras una careta de misterio y pseudoanonimato.

Es necesario mencionar además que la escritura de *Confesiones de una máscara* describe, en muchos de sus pasajes, el despertar sexual de un joven en una sociedad japonesa convulsionada por los efectos de la guerra. La novela también habla sobre la decadencia de los valores tradicionales de Japón, así como de la imposición del gobierno estadounidense luego de la rendición nipona tras el bombardeo nuclear de Hiroshima y Nagasaki. En dicho contexto, la censura se permeaba incluso en el ámbito de las letras, por lo que muchas novelas japonesas de la época se alejaban de temas como la sexualidad y el nacionalismo.

La doble máscara sirve entonces como velo detrás del cual el autor puede enunciar algo diferente, algo en el orden de lo que no se puede – o no se debe – decir. El estilo de escritura que crea Mishima se construye a partir de dos personajes, Koo-chan, y el mismo Mishima. El personaje de Koo-chan está inscrito en el dominio de lo ficticio y habita solo dentro de las líneas de la novela, mientras que Mishima es un personaje *real*, un nombre artístico que representa la posibilidad de un nuevo *ser*, en este caso, muy diferente de quien es Kimitake Hiraoka.

Cabe recordar que Kimitake se caracterizaba por ser enfermizo y enclenque, de hecho, fue rechazado del servicio militar por su débil condición física. Por su parte, Yukio, una especie de *alter ego*, es todo lo contrario de Kimitake, es atlético y posee una presencia dominante como la de un guerrero, es

un personaje que construye Kimitake y que simboliza una suerte de venganza ante algunos de los obstáculos que había encontrado en la vida.

Otro aspecto curioso es el planteamiento que elige Kimitake para desarrollar su primera obra, concebida como una especie de autobiografía codificada, en la que el autor se esmera por hacer un cuidadoso escrutinio de su subjetividad. También resalta el título, *Confesiones de una máscara*, obra con la que Kimitake inaugura la adopción del nombre Yukio Mishima, y que trata precisamente de las confesiones de Koo-chan, de los secretos y verdades sobre su sexualidad. Estas confesiones transfieren cierta angustia al lector, pues lo hacen parte de la historia, lo involucran en ella. En este punto, una de las intenciones del autor pareciera completada, pues ha logrado hacer al lector portador de su angustia, convirtiéndolo de espectador a cómplice.

Pero ¿qué es lo que confiesa Kimitake? ¿De qué tratan estos secretos tan cuidadosamente develados? Pues no es nada más que la aceptación de una sexualidad diferente que encarna el espíritu de las nuevas sensaciones, de un nuevo *sensorialismo* si se quiere. Por medio del relato de Koo-chan, Kimitake logra confesar sus deseos por someter y torturar con fines sexuales a los que él llama *efebos*, jóvenes atractivos y con buen físico que son el común denominador de sus fantasías homoeróticas. Si bien los discursos sobre la homosexualidad y el sadomasoquismo han cambiado a lo largo de la historia, estas revelaciones podían resultar realmente escandalosas durante las primeras décadas del siglo XX, motivo por el cual la novela se escribe tras un pseudónimo, y es relatada a través de un personaje aparentemente ficticio.

Es plausible afirmar entonces que la escritura de *Confesiones de una máscara* remite al supuesto psicoanalítico que dice que el perverso goza al evocar la división subjetiva en el Otro. No obstante, si el perverso ya sabe dónde encontrar su goce, ¿no lo haría esto instrumento del goce del Otro? Además, ¿en su intento por tapan el agujero en el Otro, no es que el perverso ansia verdaderamente cubrir su propia falta? La teoría psicoanalítica y el texto de la novela presentan varios paralelismos que sirven para sostener que la perversión puede ser entendida como una posición subjetiva, que busca la vía para encontrar nuevas formas para denegar la falta, formas que Mishima realza al dar un valor heurístico, epistémico y artístico a

su escritura sobre la perversión, lo que a su vez le atribuye a lo perverso una característica diversa que no enfatiza su “lado oscuro”, sino que presenta la perversión como el lugar de un saber desde el que se puede crear una nueva organización de lo sensible.

De acuerdo con lo anterior, la novela viene a representar una innovadora propuesta literaria disruptiva que transgrede los límites, una escritura que desafía el orden fálico, que deslegitima la ley, o que al menos intenta desmentirla en un juego del “como si”, como si lo que se escribe realmente pasó o no, como si lo que se dice es verdad, o es mentira.

El estilo de escritura de Mishima se posiciona como intermediario entre los clásicos literarios de Japón y los lectores modernos, logrando impregnar sus obras con palabras que transmitían sus más intensos e íntimos deseos, algo que muchos escritores de la época se negaban a hacer con tal libertad y sagacidad. Consecuentemente, es posible encontrar en su escritura un marcado interés por descubrir nuevas formas de expresión y de representación, en una tentativa por resaltar la virtud de la creación y la novedad que definiría tanto su obra, como su vida.

Para finalizar, es necesario insistir en que la manera en la que Mishima presenta la perversión en la historia de vida de Koo-chan es realmente singular, pues crea una nueva forma de escribir sobre el pensar y el sentir. Asimismo, es importante resaltar el elemento artístico e intelectual de *Confesiones de una máscara*, novela que desafía el lugar común en el que se solía encasillar a los autores japoneses, y cuyo estilo de escritura puede hallarse claramente expresado en algunos de los relatos más significativos de Koo-chan, los cuales suelen estar adornados con modos de decir rebuscados y sobrecargados, pero que son el germen de un autor que se destacaría del resto precisamente por sentirse, desde niño, alguien diferente que hacía y sentía de forma diferente.

“Este es mi gusto, no un buen gusto, no un mal gusto, pero sí mi gusto, del cual no me avergüenzo ni oculto. Este es mi camino, ¿dónde está el suyo.”

Nietzsche. *Así habló Zaratustra*.

## IV. *Discusión*

### 1. *Desafiando lo prohibido*

A lo largo de la historia, innumerables obras literarias han demostrado como la escritura suele ser una vía a través de la cual la voz de los marginados puede ser escuchada. De igual manera, parece ser un modo con el que algunos aspiran desafiar las contradicciones de las normas de su época. Esto es lo que sucede con la novela *Confesiones de una máscara*, que literalmente se publica desde los escombros de una sociedad nipona devastada por la Segunda Guerra Mundial, y que marca el comienzo de una nueva era en la literatura japonesa moderna que buscaba subvertir las reglas sociales por medio de las letras y del lenguaje (Terao, 2003).

De esta forma, la escritura de Mishima se presenta como portadora de un discurso transgresor que no encaja ni en su contexto sociocultural, ni en su realidad geopolítica. Tenemos entonces a un personaje que asevera que: “en este país no tenía oportunidad de satisfacer mis *deseos anormales*, ni siquiera de la manera más moderada” [destacado propio] (Mishima, 2010, p. 151). Estas palabras de Koo-chan reflejan su clara divergencia ante el orden político y social que afloraba en el Japón de la postguerra, mostrando así una posición transgresora que, sin bien más tarde tendrá que esconderse tras una máscara de normalidad y madurez, mantendrá siempre al desafío como rasgo característico de eso que entendemos como estructura perversa, la cual encuentra “en este llamado a la burla su ardor más esencial” (Dor, 1995, p. 104).

También es interesante retomar el argumento de McDonald (2015) sobre el hecho de que Mishima halla en el registro de lo imaginario un espacio para que el protagonista pueda dar rienda suelta a sus pasiones, donde cualquier ley puede ser violentada, y cualquier límite puede ser traspasado, el mismo Koo-chan lo relata de esta manera:

Soldados griegos, esclavos blancos de Arabia, príncipes de tribus salvajes, ascensoristas de hotel, camareros, golfos, oficiales del ejército, jóvenes artistas del circo, etc., todos eran sacrificados y pasados a cuchillo por el filo de mi fantasía. Me asemejaba a un bruto de alguna tribu salvaje que, incapaz de amar, mata por yerro a las personas que aman. Y besaba en la boca a mis víctimas ya caídas en el suelo y todavía moviéndose en medio de convulsiones espasmódicas. (Mishima, 2010, p. 62).

Las fantasías de Koo-chan se establecen entonces como el escenario propicio para manifestar todo el furor de sus pulsiones, resultan ser tierra fértil para el descubrimiento de su atracción por los hombres, y permiten que Koo-chan se deleite imaginado cómo los tortura, somete y acuchilla hasta que mueran en un charco de sangre. De acuerdo con su lógica, al hacerlos víctimas de sus sádicas fantasías, Koo-chan lograba satisfacer parte de su apetito sexual, al mismo tiempo que podía mantener oculto su secreto ante los demás, a excepción del lector puesto como testigo de lo que acontecía en la imaginación del protagonista.

Lo anterior se relaciona con lo mencionado por Dor (1995), que sostiene que el secreto es uno de los dominios predilectos para el despliegue de lo perverso. El secreto representa además un polo de atracción fascinante para la transgresión, y su esencia radica precisamente en el peso de una prohibición del decir, y del hacer. Asimismo, esto se articula con lo que señala Pardo (2006) sobre la perversión, cuando complementa aludiendo que “al esforzarse por mantener continuamente la apuesta de una posibilidad de goce que se liberaría de esta causa significativa, el perverso no tiene otra salida que la de suscribir al desafío de la ley y a su transgresión” (p. 192).

Ahora bien, es importante aclarar que las fantasías de Koo-chan no son el mero producto de una frustración vengativa, tampoco pueden entenderse como una reducida explicación psicológica que las concibe únicamente como el resultado de unos anhelos homosexuales en conflicto con una sociedad que reprime su expresión, sino que son el medio elegido por Mishima para expresar de modo poético el despertar sexual de Koo-chan, sentando además un importante precedente de oposición al contexto

homofóbico de sus tiempos, el que limitaba la posibilidad de hablar sobre temas controversiales que muchos autores japoneses ni siquiera se atrevían a discutir (Rankin, 2018).

La novela *Confesiones de una máscara* muestra además un nivel de detalle característico de los relatos de Koo-chan, cuya naturaleza explícita podría resultar irreverente incluso para algunos curtidos lectores (Terao, 2003). Las palabras que emplea el autor son cuidadosamente escogidas para generar en el lector un cóctel de emociones que logran captar lo mejor del momento, mostrado que no solo escribía sobre cuestiones polémicas desde una particular óptica, sino que se buscaba ir más allá al generar preguntas que desafiaban el orden de su época. Ejemplo de ello es este fragmento que cuenta las circunstancias que rodearon la primera eyaculación de Koo-chan, luego de masturbarse mientras observaba una ilustración que recién había encontrado del mártir cristiano San Sebastián:

Tan pronto puse los ojos en este cuadro, todo mi ser se estremeció bajo el impacto de una suerte de gozo pagano. Sentí arder la sangre y mi órgano mostró un impulso rebosante de ira. Esta parte de mi cuerpo, repentinamente agigantada y a punto de estallar, esperaba con una violencia inusitada a que la utilizara de una vez, y jadeaba maldiciendo mi ignorancia. Inconscientemente, mis manos empezaron a moverse de una manera que nadie les había enseñado. Sentí señales de algo sombrío y refulgente que subía y subía atacándome desde dentro... Y, acto seguido, una corriente impetuosa acompañada de una embriaguez llena de luz (Mishima, 2010, p. 29).

Considerando lo anterior, salta a la vista que los temas que Mishima trabajó en su primera novela disidían en gran medida de la línea de creación y producción literaria de sus tiempos, lo que permite afirmar que su innovación, tanto en forma como en contenido, sentó un precedente vanguardista cuyo rasgo principal era su esencia atrevida y disruptiva.

Por otra parte, la escritura de *Confesiones de una máscara* se asegura de sostener la permanencia de los placeres prohibidos y la vigencia de las transgresiones, pues realmente ¿qué haríamos sin autores como Mishima, Genet, Bataille o Sade? ¿Cuál sería nuestro chivo expiatorio, si no existiese la posibilidad de designar lo perverso a partir de lo que otros han osado hacer, decir, o escribir?

Aunque los perversos resulten sublimes cuando se vuelven hacia el arte, la creación o la mística, o abyectos cuando se entregan a sus pulsiones asesinas, constituyen una parte de nosotros mismos, una parte de nuestra humanidad, pues exhiben lo que nosotros no dejamos de ocultar: nuestra propia negatividad, nuestro lado oscuro (Roudinesco, 2009, p. 15).

Con esto, queremos concluir el apartado destacando que el modo de crear y escribir de Mishima es intrínsecamente transgresor, pero al mismo tiempo es sublime y poético, son como las dos caras de una moneda. Este doble discurso le facilita el poder transgredir el orden fálico sin exponerse directamente, ya que la transgresión se efectúa desde un escondite dispuesto estratégicamente por el autor para evitar que se le señale, o que se le cuestione personalmente, pues Roudinesco (2009) también nos recuerda que “en simetría inversa con las vidas ejemplares de los hombres ilustres [...] las de los perversos son innombrables: infames, minúsculas, anónimas, miserables” (p. 9).

## **2. Sobre una estética de la muerte**

“Es terrible que la belleza no sólo sea algo espantoso, sino, además, un misterio” (Mishima, 2010, p. 4). El autor japonés inicia la novela *Confesiones de una máscara* citando un párrafo extraído de la obra *Los hermanos Karamázov* de Dostoievski, el cual hemos podido discutir a lo largo de ciertos hallazgos recabados durante las lecturas referencial y literal. Como ya se ha mencionado, Mishima introduce el tema de lo estético desde las primeras páginas de su novela, concepto que irrumpe de inmediato en la escritura y establece algunas expectativas sobre aquello que se narra a continuación.

Más adelante en el texto, el protagonista reafirma que desde niño percibía la belleza como algo aterrador, espantoso, rodeado de un espeso halo de misterios y enigmas. Para Koo-chan, encontrar su propia definición de lo bello, de lo hermoso, de lo atrayente, implicará circular por ominosos caminos que se irían dirigiendo hacia los cuerpos masculinos, la sangre, la violencia, la muerte y el sadismo. De acuerdo con

Koo-chan, su atracción por lo abyecto empezó el día que observó a un joven hombre bajar por una colina cargando unos baldes llenos de excremento:

Tenía la mirada brillante y con los pies controlaba el peso de los cubos mientras bajaba la cuesta. Su trabajo consistía en vaciar de excrementos los retretes de las casas. Iba calzado con unas zapatillas de lona y vestido con «unos pantalones de algodón muy ceñidos de color azul oscuro». A mis cinco años de edad, yo lo observaba con una atención anormal. Sin entender el significado de la visión, fue mi primera revelación de que estaba ante cierto poder, de que algo o alguien, con voz potente y sombría, me llamaba (Mishima, 2010, p. 9).

Posteriormente, Koo-chan encuentra la representación de San Sebastián, un momento que ya hemos señalado como de vital importancia en el desarrollo psicosexual del protagonista, en tanto sienta las bases del ideal de belleza que establece Koo-chan. El culto a la belleza del cuerpo del hombre se estructura precisamente a partir de la fascinación de Koo-chan por el mártir cristiano, el cual encarna la estética de las esculturas griegas y los misterios de la belleza masculina. Asimismo, su atracción por los cuerpos jóvenes y vigorosos se relaciona con un concepto de belleza que el protagonista reconoce como decadente, inmoral y sádico, (Chaves, 2013).

Los cánones de belleza del protagonista asemejan un peculiar filtro con la cual logra seleccionar solo aquellos cuerpos que cumplan con sus estándares. Esto se evidencia al entrar en la adolescencia, cuando Koo-chan conoce a Omi, un joven que reúne casi todas las cualidades que él adora; es bello, esbelto, pícaro, rebosante de vida, pero también tiene sus aires de rebeldía e ignorancia. Koo-chan se embelesa ante su presencia, pero la imposibilidad de llegar a tener una relación con Omi lo lleva a descubrir que del sufrimiento se puede extraer un cierto goce, y que eso es bello por sí mismo. Su percepción de la belleza se articula entonces con el dolor, la destrucción y la muerte. Sobre esto, Mishima escribe: No era exactamente

inquietud, sino, más bien, una especie de convicción masoquista, una creencia parecida a un oráculo que me repetía: «Jamás podrás ser como Omi» (2010, p. 56).

A esto se puede agregar que la obra de Mishima desentraña la verdadera naturaleza de la belleza, aquello que no se puede definir, que no se puede decir, y que se identifica con una visión de muerte y vacío. Asimismo, la novela *Confesiones de una máscara* presenta una visión erotizada de la muerte que se entrelaza con su noción de estética, todo esto a partir de una historia repleta de relatos sobre fantasías cargadas de agresividad y violencia, tal y como lo señala Schmidt (2015), quien indica que es partir de estos elementos que Koo-chan va construyendo un concepto de belleza que exalta lo abyecto, y que puede transformar lo más hermoso del mundo en lo más horrible o, por el contrario, hacer del horror algo digno de contemplación y admiración.

De igual manera, Page (2003) afirma que la atracción de Koo-chan hacia los hombres pasa a ocupar un lugar prioritario en la explicación de su sexualidad y de su vida, generando además una “necesidad de atormentarse, de sufrir dolores propios y gozar además con los ajenos” (p. 42). La erotización de la belleza de la muerte explora los dominios del dolor y el sufrimiento desde el placer, y la pérdida desde una alegría llena de goce. Por medio de su experiencia con la belleza, Mishima expone una visión de la realidad humana que se distancia de las reglas de su época, por tal razón acude al disfraz de un personaje común y corriente al que hace portavoz de un ideal estético cuidadosamente elaborado.

De este modo, el vínculo entre belleza y abyección remite a la dinámica interminable de la vida y la muerte; creación y destrucción son entendidos como fenómenos interrelacionados que se potencian mutuamente, no puede haber uno sin el otro, para que algo sea creado, algo tiene que ser destruido. Para Koo-chan, la esencia de la belleza se sitúa justamente en esa encrucijada, la destrucción de lo hermoso abre la posibilidad de nuevas formas de sentir la propia subjetividad.

Mi mirada fue atraída por el otro joven. Tendría unos veintiuno o veintidós años (...) En la superficie de su pecho desnudo destacaba el relieve de unos músculos vigorosos y firmes, con un profundo surco que descendía desde el centro hasta perderse en el abdomen. Los tendones musculosos de su tronco, como nudos de una soga, corrían por varias direcciones de sus costados (...) Al reparar en todo esto y, especialmente, al fijarme en el tatuaje de peonías dibujado en su brazo membrudo, sentí el asalto del deseo. Mi mirada ferviente se concentró en ese cuerpo rudo y salvaje, pero incomparablemente bello (...) Sólo pensaba en una cosa: que saliera a la calle en pleno verano así como estaba, medio desnudo, y se pusiera a luchar con una banda de golfos callejeros; que una daga muy afilada se le clavara en el torso atravesándole la faja; que la tela sucia de la faja fuera coloreada bellamente por la flor de un borbotón de sangre; que su cadáver ensangrentado fuera devuelto al lugar donde yo estaba y depositado sobre unas tablas a modo de improvisada camilla... (Mishima, 2010, pp. 164-165).

### **3. *Hacia una nueva organización de lo sensible***

Otro de los aspectos fundamentales de la novela es la sensibilidad con la que Mishima describe las imágenes y fantasías sexuales que componen el mundo de Koo-chan, lo cual no solo llama la atención por la curiosidad que pueda despertar en algunos lectores, sino que además camufla sutilmente una innovadora forma de pensar, vivir, sentir y experimentar una belleza entrelazada con la sangre y la muerte. Esto se articula con lo que expone Chasseguet-Smirgel (1984), quien indica que la naturaleza del ser humano siempre lo ha conducido a ir más allá de los límites de su condición, lo que a su vez permite entender la perversión como “una de las vías y medios esenciales que aplica para hacer avanzar las fronteras de lo posible y desestabilizar la realidad” (p. 1).

Ahora bien, al rastrear los acercamientos del protagonista a eso que se convertiría en su nueva forma de organizar lo sensible, hallamos en los primeros años de infancia las pistas de la relación que establecería

entre lo bello y lo erótico, encarnada literalmente en el cuerpo de los hombres jóvenes y viriles que hacían que su sangre hirviera al desplazarse a su pene, causándole erecciones consideradas como imprevistas o embarazosas.

“Pero también mi juguete levantaba la cabeza hacia la muerte, la sangre y los cuerpos musculosos. Las escenas sangrientas de un duelo en la portada de una revista de aventuras prestada a escondidas por el estudiante que trabajaba en nuestra casa, los dibujos de samuráis jóvenes abriéndose el vientre o de soldados heridos de bala apretando los dientes y dejando escapar la sangre entre los dedos de una mano crispada contra el uniforme militar, las fotografías de luchadores de sumo de fuerte musculatura pertenecientes a los rangos inferiores en que todavía no estaban tan gordos... Viendo todas esas imágenes, el juguete alzaba su cabecita con curiosidad. Si la palabra «curiosidad» no es la adecuada, la puedo cambiar por la de «erotismo» o, incluso, la de «lascivia»” (Mishima, 2010, pp. 26-27).

Anteriormente se ha mencionado el término *efebo* como una palabra que Mishima utiliza con frecuencia para referirse a esos hombres jóvenes y atractivos que asemejan, en mayor o menor medida, la imagen de San Sebastián que el protagonista atesora en su memoria desde el día que contempló la pureza y exquisitez de su belleza. Para Koo-chan, su noción de estética y erotismo se anudan indisolublemente a partir del encuentro con la ilustración del mártir cristiano, y lo llevan a estructurar una vivencia de lo sensual y lo sexual que persigue a toda costa la satisfacción de los deseos que descubrió en aquel momento.

Ya durante su adolescencia, Koo-chan relata cómo llegó a proyectar en Omi algunas de las características que le fascinaban de San Sebastián, como su juvenil rostro o su escultural cuerpo. Sin embargo, cabe notar que la representación que tiene el protagonista de San Sebastián se basa en una imagen inanimada vista en un libro, mientras que Omi era una persona de carne y hueso que contaba con una buena cuota de fallas y carencias que sorprenden al protagonista, y lo hacen bajar poco a poco al idealizado Omi del pedestal en el que lo había colocado, para luego desdeñarlo y hacerlo víctima de sus críticas y censuras, al percatarse que no nunca podría llegar a ser tan perfecto como su adorado San Sebastián. Sobre esto el

mismo Koo-chan nos dice: “me resultaba penoso estar viendo a Omi hacer payasadas, ver cómo sin darse cuenta destruía su propia belleza” (p. 48).

El modo en el que Mishima escribe sobre la organización de la vida psicosexual de Koo-chan le permite desplegar un planteamiento disruptivo y transgresor, que trae consigo una nueva manera de percibir la belleza que se esconde detrás de lo que muchos considerarían horrible, espantoso o aterrador. Asimismo, es a través de las palabras de *Confesiones de una máscara* que el autor transmite parte de la visión del mundo que vive y que siente, y que le es tan difícil de aceptar dentro de un contexto de guerra y convulsión sociopolítica, en donde existía poco, o quizás nulo espacio para una sensibilidad como la suya, adelantada a sus tiempos.

Por otra parte, la propuesta de Mishima hacia una nueva organización de lo sensible resalta además el significativo rol que tiene de la relación dolor/erotismo. De acuerdo con el escritor nipón, si es posible relacionar la vida con la muerte, y la creación con la destrucción, ¿por qué no relacionar lo erótico con el dolor y el sufrimiento? Según esta lógica, la sangre puede entonces representar la potencia viril de un hombre vivo, pero también puede relacionarse con el éxtasis sexual provocado al imaginar una hemorragia que anteceda la muerte de un efebo. Para Koo-chan, el derramamiento de sangre es fuente inequívoca de excitación, tornándose uno de los pernos centrales de sus fantasías. En una de ellas, destaca una historia que relata el gran goce que experimentó el protagonista al imaginar una escena en la que un ávido cocinero le preparaba una exótica cena, cuyo plato principal era el cuerpo ensangrentado de uno de los jóvenes con los que asistía al colegio.

“Mis estímulos imaginativos se desbordaban progresivamente hasta llegar a concebir una fantasía en particular, probablemente la más vil que es capaz de imaginar un ser humano. La víctima esta vez era uno de mis compañeros de clase, un chico notablemente corpulento y excelente nadador. La escena tenía lugar en un sótano. Allí se celebraba un banquete clandestino (...) Un borbotón de sangre me golpeó directamente en la cara. Con el cuchillo en la mano derecha, empecé a trincar lentamente la carne del pecho cortando delicados trozos...” (Mishima, 2010, pp. 64-65).

Es así como Mishima elabora un personaje con placeres y deseos que atentan contra la moral y los principios tradicionales del Japón de inicios del siglo XX, y que dirige la mirada del público lector hacia una mezcla entre relatos y fantasías con matices sádicos homoeróticos, que fruncieron el ceño de algunos sectores literarios más conservadores. No obstante, el tiempo se encargaría de hacer eco de las palabras de Mishima, y llevarlas más allá de los límites de su tierra natal, donde su propuesta literaria encontraría una comunidad de lectores dispuestos a leer sus obras sin la censura y los prejuicios que caracterizaban a la cultura japonesa de su época.

De tal modo, es meritorio afirmar que a poco más de 70 años de su publicación, *Confesiones de una máscara* sigue siendo un texto de vanguardia que ha perpetuado la sensibilidad de un ser humano que desafió el espíritu de sus tiempos, e hizo de la escritura un medio para soportar los dilemas de su infancia y adolescencia, tornando su sufrimiento en una forma de crear magistral y metódica, empleada para expresar una particular manera de sentir, que allana el camino hacia nuevos reinos de factibilidad sensorial, sensual y sexual.

#### **4. ¿Lo perverso como lugar de un saber?**

Como ya hemos mencionado, la perversión en la obra de Mishima no se construye a partir de un concepto psicopatologizado extraído del modelo psiquiátrico, sino que es planteada como una forma de resistencia a la heteronorma, a través de una escritura que transgrede las reglas bio-médicas y desafía al discurso de la ley. Es así como en las palabras de Koo-chan puede leerse una especie de denuncia que hace Mishima hacia esa ley heteronormativa que monopoliza el modo de configurar el mundo de los encuentros y las relaciones humanas, y que obliga a muchos; como a su personaje principal, a existir bajo una máscara que se posiciona ahí donde no hay lugar para nombrar lo que se siente.

En la novela *Confesiones de una máscara*, el personaje principal nos lleva a recorrer el inquietante descubrimiento de su propia sexualidad, una sexualidad que siente que no es *normal*, sino que se esboza en

el territorio de lo desconocido, y que va tomando forma con el pasar de los eventos vitales que se describen en la obra.

La perversión sobre la que escribe Mishima no es la perversión de lo psicopático, es otra cosa, lo que nos cuenta el joven Koo-chan no podría entonces ser simplemente etiquetado como el relato de un perverso, o las desaventuras de un delincuente sexual o un enfermo mental, es solo un joven que libra una agotadora batalla en contra de sus pulsiones, y que sufre por la incertidumbre de no saber qué pasa con él, que sufre por no entenderse, y por no saber cómo encajar con los demás. Lo anterior se ejemplifica en la novela cuando Koo-chan se sumerge en la lectura de autores como Hirschfeld, Zweig y Proust, en su desesperación halla ciertas respuestas que sacian hasta cierto punto sus ansias de autoconocimiento, pero que luego daban pie a nueva serie de dudas aún más intensas sobre su deseo sexual:

La llegada del verano me asaltó con más brutalidad que la primavera. El pleno verano espoleaba el caballo salvaje de mi apetito carnal. Mi carne me abrasaba y me atormentaba. Para soportarla, alguna vez tuve que recurrir a mi mal hábito hasta cinco veces al día. Mi ignorancia fue despejada por la lectura de las teorías de Hirschfeld, que explica la inversión sexual como un simple fenómeno perfectamente biológico (Mishima, 2010, p. 157).

Por su parte, la entrada a la adolescencia causa en Koo-chan un esperado desbordamiento de aquellas emociones y sensaciones que lo abrumaron en la infancia. En esta etapa de su vida, el protagonista comienza a enfrentarse al cuestionamiento de qué es el amor. Ante tal pregunta, Koo-chan reacciona con una gran preocupación y se dedica a tratar de entender eso que llaman amor según el encargo social de sus tiempos. El posterior desencuentro con ese ideal de lo que ha de ser el amor, encausa al personaje a portar una máscara de falsedad, tras la que oculta su dolor por saber que la promesa de amor que vende la heteronorma, no es para él. El protagonista comprende que ese tipo de amor no le funciona, tal como se había reflejado en su incomodidad íntima con Sonoko, y en la escena del episodio de impotencia acontecido

durante un fallido encuentro sexual con una prostituta. En ambas ocasiones, Koo-chan se muestra a sí mismo que el romanticismo y la sexualidad que impone la heteronorma no satisface sus pulsiones, por lo que se siente forzado a vivir en un mundo en donde su definición de amor, es un amor fracasado, un amor no logrado.

La implementación de esa máscara de normalidad cumple un rol de gran importancia en la economía libidinal de Koo-chan, pues es detrás de esta que el personaje se permite sentir todo aquello que no puede expresar ante sus pares, sus amigos y menos ante su novia Sonoko. La máscara de Koo-chan lo hace verse como otro más de los jóvenes de su edad, lo camufla entre sus compañeros de colegio y le permite establecer amistad con Kusano o Nukada, a quienes en cierta forma Koo-chan emula para hacerse pasar como un muchacho más de su época.

Sin embargo, no todo podía quedar oculto o velado tras la máscara. Con el paso del tiempo, lo que una vez fueron pequeñas grietas superficiales, fueron abriendo paso al despliegue de ciertos rasgos del ser que hay detrás de ella, y de la denuncia tácita que hace ante las arbitrarias imposiciones del discurso tradicional o conservador del Japón de inicios del siglo XX, un discurso que no daba espacio a la diversidad o la diferencia, sino que más bien pretendía homogenizar a ese sector joven de la población que podía servir en batalla, pues entre todo aquello que destruye y anula la guerra, están también las subjetividades de esas personas que tuvieron que dejar de ser quienes eran, para convertirse en soldados cargados de una ideología que aplasta la singularidad, y borra toda posibilidad de diferenciación.

En aquellos años, el espíritu educativo castrense destinado a formar soldados se había infiltrado ya en nuestra escuela. La consigna pronunciada por el general Egi, en su lecho de muerte: «Sed austeros y resistentes», había calado en el reglamento escolar. Así, iba contra el reglamento llevar pañuelos al cuello y calcetines de colores o diseños llamativos. Al final, incluso se prohibió llevar pañuelos (Mishima, 2010, p. 37).

Dado este panorama, se puede argumentar que la obra de Mishima plantea una propuesta para repensar la perversión desde la escritura, un espacio donde se puede escapar del voraz alcance de la guerra, un espacio desde el cual se puede hablar no de una sexualidad normalizante, sino desde una invitación a la desestabilización del monopolio del discurso conservador sobre el amor, la identidad sexual, las pasiones y los deseos. La novela *Confesiones de una máscara* abre la posibilidad de acercarse a la perversión sin el estigma, sin esa connotación que todavía arrastra el término de lo perverso-pervertido, de lo perverso-invertido, de lo perverso-desviado (de la norma).

La escritura de la perversión que hace el autor japonés nos lleva a concebir una novedosa forma de organizar la sexualidad y la sensualidad fuera de las coordenadas erógenas del discurso heteronormativo, su propuesta contempla una reivindicación de lo diferente y una estética de lo abyecto, mediante la exposición del sufrimiento que vive Koo-chan por el drama de la guerra, y el tradicionalismo nipón que impone un cierto tipo de deseo e identidad sexual que no deja lugar para lo que él siente y experimenta. El mundo heteronormado que lo rodea le causa una sensación de extrañeza, pues no parece haber cabida para alguien como él en la dictadura de la normalidad.

El saber que nos presenta Mishima se permea en su escritura y conlleva una innovadora conceptualización de lo perverso, que si bien es transgresora, se desliga de lo patológico y se acerca más a lo artístico, a lo estético, a lo sensual y sensorial. En la obra de Mishima, la perversión es escrita desde el lugar de un saber acallado, que ha sido abordado desde diversas áreas del conocimiento como la psiquiatría, la sexología, el psicoanálisis, la psicología, e incluso desde el ámbito legal, pero que rara vez se le atribuye ese componente de creatividad y belleza que resalta Mishima. Con este nuevo modo de contar una historia, Mishima elabora un personaje que se esfuerza por ir más allá de los límites de su condición, haciendo de lo perverso una vía esencial para traspasar las fronteras de lo que se cree posible. Su obra desestabiliza parte de ese acaparador discurso heteronormativo a través de una solución (perversa) a los dilemas de la

sexualidad, lo cual puede considerarse un acto creativo en sí mismo, ¿pues qué es la creatividad, en todas sus formas y esencias, sino que una invitación a nuevos reinos de facticidad?

El saber sobre la perversión que se despliega en *Confesiones de una máscara* alude principalmente a ese inusual y poco considerado potencial creador que puede llegar a tener lo perverso, y que puede canalizarse mediante un tipo de escritura que contempla la posibilidad de innovar otras formas de sentir y explorar el mundo de la sexualidad. Las preguntas sobre la perversión que se encuentran en la obra de Mishima desafían el orden fálico, produciendo un saber que posibilita un nuevo modo de contar una historia, la propia historia de vida.

La novela también hace una revalorización frente a la verdad y el saber que subyace tras esa otra cara de la perversión, esa cara que no goza de tan mala prensa, y que produce por sí misma una verdad, un saber de lo perverso que no podría ser hallado en ningún tratado sobre medicina o sexología, ni en ningún inventario de trastornos psiquiátricos o test psicológicos ¿Basta esto para aseverar que la obra Mishima logra desmarcar a la perversión del campo de la desviación? Pues ciertamente una sola obra no es un punto de referencia lo suficientemente robusto como para atribuirle semejante hazaña, pero es importante reconocer que el escribir una novela como *Confesiones de una máscara*, es sin duda una atrevida pero sutil forma de expresar algo distinto sobre la perversión. En la novela lo perverso se entiende fuera de lo que establece la lógica psicopatologizante, la perversión cobra entonces un valor creativo del cual no se suele hablar, no se suele escuchar, ni se suele escribir.

Por ello *Confesiones de una máscara* no solo allana el camino para que otros autores se animen a escribir sobre y desde una perversión sin estigmas ni prejuicios, sino que también exhorta al desmantelamiento de la carga moral que pesa aún sobre el término “perverso”, a través de una magistral elaboración que exhibe su potencial heurístico, epistémico e incluso artístico y estético, y bajo la cual encontramos la propuesta de una perversión que impulsa a la creatividad, a la innovación y a la transgresión

de las reglas del deseo, y de los cánones del amor establecidos por aquellos campos del saber que a lo largo de la historia se han adjudicado la complicada labor de definir qué es lo perverso.

### 5. *La perversión y la escritura en Mishima*

La fascinante articulación entre perversión y escritura que hallamos en la obra *Confesiones de una máscara*, muestra que es posible la circulación de lo perverso a través de las palabras, pero también hace de la letra y su escritura, un huésped donde yace parte del legado de la perversión. Las aproximaciones psicoanalíticas expuestas en el apartado teórico-conceptual cobran ahora mayor valor, en tanto permiten problematizar algunas de las características de lo perverso encontradas en la lectura, y principalmente en el personaje Koo-chan.

Uno de estos hallazgos es la caracterización que hace Mishima sobre lo que el protagonista denomina su “máquina de autoengaño”, que no es más que la estrategia subjetiva por excelencia adoptada por Koo-chan para lidiar con la falta estructural, esa “que produce la castración, en términos freudianos” (Cabral, Yesuron y Rostagnotto, 2016, p. 51). Esta máquina de autoengaño, tal y como es descrita por el autor japonés, guarda interesantes paralelismos con el mecanismo de renegación planteado por el psicoanálisis, y que permite elucidar el funcionamiento de esta fábrica de falsedades que le consiente al personaje principal la ilusión de sostener una máscara que le permite sortear la castración.

¡Había conseguido, en fin, hipnotizarme a mí mismo! A partir de esa época de mi vida, este autoembaucamiento llegó a gobernar un noventa por ciento de mi vida, y eso a pesar de que era algo absurdo, estúpido, fingido, algo que hasta yo mismo sabía que era un puro engaño. ¿Había en el mundo alguien más crédulo que yo? (Mishima, 2010, pp. 70-71).

Ahora bien, la teoría psicoanalítica define la renegación como un mecanismo de defensa en el que el sujeto se rehúsa a reconocer una realidad en el orden de la castración, algo que es posible escuchar en el

relato de Koo-chan acerca de los orígenes de su máquina de autoengaño, los cuales se han establecido previamente a partir del horror que experimentó el protagonista al enterarse de que la persona que aparecía en la ilustración que tanto admiraba, no era un viril caballero, sino una mujer, Juana de Arco. El protagonista define esta percepción como traumática, la cual se relaciona con otros conceptos psicoanalíticos como la angustia de castración y la pregunta sobre la diferencia de los sexos, aspectos que Mishima logra presentar con gran lucidez y claridad, esto a pesar de no contar con una formación académica, o un bagaje profesional en psicoanálisis (Rankin, 2018). A continuación, se añade un extracto de ese momento que Koo-chan narra con cierta amargura, pues detalla el inicio de su propensión por la no aceptación de la ausencia, de la pérdida, de la falta:

La ilustración mostraba un jinete alzando en su mano una espada (...) Yo estaba convencido de que el jinete iba a morir en el instante siguiente: «Si paso rápido la página, seguro que veo el dibujo de su muerte. O, a lo mejor, el dibujo se transformó de improviso y sin yo darme cuenta en ese instante siguiente».

Pero un día la enfermera abrió el libro casualmente por esa página. Yo miré la ilustración de reojo y la enfermera me dijo:

–Señorito, ¿conoce la historia de esta ilustración?

–No, no la sé –repuse.

–Este jinete parece un hombre, ¿verdad? Pero, en realidad, se trata de una mujer. Es la historia de una mujer que va a la guerra vestida de hombre para servir a la patria.

–¿Una mujer?

Sentí que se me partía el alma. El personaje que yo creía que era él resultó que era ella. No tenía sentido que este hermoso caballero no fuera hombre.

¡Era una mujer! (Todavía hoy las mujeres vestidas de hombre me causan una profunda repugnancia que no encuentro modo de explicar.) 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 (Mishima, 2010, pp. 11-12).

Este desencuentro con su deseo marcó el devenir de esta compleja maquinaria que luego se encargaría de desmentir otra realidad que lo acechaba desde hace un largo tiempo, y que le atemorizaba tanto como el miedo a la castración. Esta realidad era su atracción por los hombres jóvenes, y su fascinación por imaginar escenas sadomasoquistas que involucraban la sangre y la muerte. De esta forma, Koo-chan se procura una existencia que advierte de la castración, pero que hace finta de poder denegarla en el escenario de la fantasía (Lombardi, 2013). Estas fantasías buscan *reparar* la falta, son el método con el que Koo-chan se defiende del horror de castración, son su respuesta a la división fundamental del lenguaje que instaurará su subjetividad tras una máscara empleada para aparentar ser “normal” ante los demás, pero que en realidad es un ardid para ocultarse a sí mismo sus miedos más terribles y sus deseos más íntimos, de ahí que su finalidad última no es solo timar al otro, sino timar al propio Koo-chan.

Asimismo, este complejo sistema de falsedades puede ligarse también con la posición del protagonista ante la ley, y al juego que hace de los límites y las normas detrás de un velo de engaño y falsedad. En ciertos pasajes de su relato, Koo-chan deja caer su máscara y confiesa parte de aquello que oculta, mostrando una forma de circular por fuera de la ley mediante el juego del “como si”, me presento como si fuese una persona “normal”, actuó como si me fuese a casar con Sonoko, vivo como si fuese a morir joven.

Esta tristeza me reveló la falsedad de cada palabra pronunciada y de cada acto realizado por mí ese día. Me dolía menos el hecho de concluir tajantemente que mis palabras y actos habían sido una completa falacia que la penosa duda de saber qué parte de falsedad había en unas y otros. Sin darme cuenta, esta manera de desenmascarar ante mí mismo mis propias falsedades había llegado poco a poco a resultarme más cómoda. Así y todo, mi inquietud persistente por la condición básica del ser humano, por la psicología positiva del hombre, no hacía otra cosa que llevarme a dar una vuelta y

otra al mismo tema absurdo sin alcanzar ninguna conclusión. ¿Qué sentiría en mi lugar otro joven u otra persona normal? Esta pregunta obsesiva me atormentaba, y llegaba a destruir hasta hacerla añicos la pizca de felicidad que creía firmemente haber alcanzado (Mishima, 2010, pp. 98-99).

El juego de Koo-chan con ley se presenta como una desmentida de las figuras de autoridad, de niño ya había encontrado formas de desafiar a su abuela y al honor familiar que ella personificaba, logró burlarse del ejército al hacerse pasar por enfermo durante la revisión de reclutamiento, traspasó las reglas del matrimonio tradicional japonés al verse a escondidas con Sonoko luego de que ella contrajera nupcias con otro hombre, y hasta se había dedicado a meditar sobre su suicidio durante los tiempos de guerra, manifestando parte de ese deseo por violentar incluso la ley última de la muerte, es decir, la que determina cuando alguien muere.

Aquella noche, cuando me acomodé en la casa de las afueras, por primera vez me puse a pensar seriamente en la idea de suicidarme. Pero mientras le daba vueltas, el pensamiento me suscitaba pereza y finalmente llegué a la conclusión de que sería algo ridículo. Sentía una antipatía natural por la aceptación de la derrota. Además, habiendo esos días a mi alrededor tal abundancia de muertes –como una rica cosecha de otoño–, y de muertes en tan variadas circunstancias –muerte por bombardeos, en el lugar de trabajo, en el campo de batalla, por atropello de vehículos, por enfermedad–, no existía razón para pensar que mi nombre no apareciera inscrito ya en alguna de esas listas. En resumen, pensaba yo, un condenado a muerte no se suicida (Mishima, 2010, p. 135).

Por otra parte, la obsesión del protagonista por imaginar funestas fantasías cargadas de sangre alude a ese movimiento zigzagueante que hace sobre el delgado límite de la vida y la muerte, y de cómo es posible evitar que la muerte venga por uno, si uno va por ella y la toma desprevenida. En sus años de juventud, Koo-chan también fantaseaba con su propia muerte, tendencia exacerbada por el ambiente de destrucción y desesperanza que asoló la nación japonesa durante la Segunda Guerra Mundial. No obstante, en lugar de

lamentar esa imposición de no conocer si era merecedor de un futuro, Koo-chan se abraza con la muerte y logra describirla a través de un vasto número de fantasías que involucran hombres a punto de morir, y lo excitante que le resultaba el hecho de ver correr la sangre por fuera de sus cuerpos.

Si bien sabemos que el estudio de la muerte de Mishima trasciende los linderos de la presente investigación, consideramos relevante señalar puntualmente que el autor nipón hizo de este desafío a la ley de la muerte la filosofía de su vida, la cual acabó él mismo mediante el *seppuku*, un ritual suicida de los antiguos samuráis, en donde el guerrero toma un arma filosa y procede a cortarse el vientre de izquierda a derecha. El suicidio de Mishima se dio luego de un ataque paramilitar al cuartel del Comando Oriental de las Fuerzas de Autodefensa en Tokio (Rankin, 2018). Antes de suicidarse, Mishima había exclamado un discurso con el cual pretendía inspirar a los soldados presentes en la base a alzarse en armas contra el Estado gobernado por la ocupación norteamericana, en búsqueda de la restitución del poder del emperador. Luego de su fallido intento por incitar la rebelión de las tropas, volvió al cuartel donde completó su acto suicida. Por si no fuese suficiente, Mishima había encargado a uno de sus colaboradores que lo decapitara luego de su muerte, acción que fue completada con la misma arma utilizada minutos antes para eviscerarse. En dado caso, se puede decir que su violento suicidio fue una última puesta en escena bien elaborada, con la que el autor buscaba trascender con un acto final cuya esencia era imponer su propia ley, y la de nadie más.

De igual forma, es importante destacar el rol que Mishima le adjudica al lector dentro de la escritura perversa de *Confesiones de una máscara*, pues de entrada el título de la novela advierte que algo ha de ser confesado, es decir, parte del hecho de que hay un secreto que va a ser contado, y cuya relevación llevaría a una cierta descarga del peso que siente sobre sus hombros. La escritura perversa de Mishima atrae al lector, lo conduce a través de un laberinto de letras, formas literarias y modos de combinar las palabras que logran poner vívidas imágenes en su imaginación, y lo cautiva con escenas que se presentan en forma de analogías gráficas cuidadosamente detalladas para confrontar al lector con su propia falta.

Una vez que el lector ha sido atraído por la novela, el autor despliega un relato que poco a poco involucra a quien lee, lo hace su cómplice, en tanto solo el lector y el protagonista de la novela saben algo que los demás no saben, tal y como sucede con algunas historias del suspenso de Hitchcock. Al intentar mantener este secreto oculto, el lector experimenta una angustia que no es casual, sino que es parte del ardid del autor para hacer que otro asuma la falta. La novela expone una confesión que interpela al lector, lo hace espectador, luego lo involucra en la trama y finalmente, lo hace un cómplice arrojado a la angustia de tener que hacerse cargo de la castración.

—No puedo más. Os lo juro. Es la pura verdad: ya no sé cómo controlarme

—dijo el mujeriego mirándome fijamente. Y añadió—: Si entre mis amigos hubiera alguno impotente, lo envidiaría. O, más bien, lo admiraría.

Mi amigo, al darse cuenta de que mi cara había mudado de color, cambió de tema:

—¿No me dijiste que ibas a prestarme un libro de Marcel Proust? ¿Es interesante?

—Sí que lo es —respondió el mujeriego—. Proust era sodomita. Se lo tenía montado con un criado.

—¿Qué es un sodomita? —pregunté.

Tuve conciencia de que estaba forcejeando con todas mis fuerzas para tener una prueba de que mis amigos no habían advertido mi desgracia. Fingiendo ignorancia, había puesto todas mis esperanzas en esta pregunta baladí.

—Un sodomita es un sodomita. ¿No lo sabías? Un homo.

—Ahora me entero de que Proust era eso —repuse yo.

Me di cuenta de que la voz me temblaba. Si me hubiera mostrado ofendido, habría ofrecido una prueba evidente a mis amigos. Me horroricé de mí mismo por ser capaz de mantener esa sangre fría, esa calma externa tan vergonzosa. Era evidente que mi amigo se había oído mi secreto. Tuve la impresión de que evitaba mirarme a la cara.

Cuando por fin a las once de la noche aquellos visitantes malditos se fueron, pasé el resto de la noche encerrado en mi dormitorio y sin conciliar el sueño. Lloré entre sollozos. Al final, aquellas

visiones sangrientas más vinieron a mi mente y me confortaron. Me entregué a ellas, a esas visiones crueles, inhumanas, pero siempre íntimas y entrañables (Mishima, 2010, p. 149).

Ahora bien, las particularidades de la creación literaria de Mishima, y los giros literarios a los que recurre para re-crear esta otra cara de la perversión a través del personaje de Koo-chan, muestran las bases del estilo introspectivo que posteriormente caracterizaría sus obras como reflexivas y críticas, cargadas de una sensibilidad distinta ante las transformaciones de la vida, y la perplejidad causada por una existencia en un mundo hostil a sus deseos e intereses. *Confesiones de una máscara* es el cínico diario de un joven solitario, en el cual la perversión logra circular, dando espacio a la posibilidad de hallar goce donde hubo sufrimiento, pero más importante aún, abriendo el camino hacia la plenitud allí donde antes había falta.

“En el momento en el que un león cautivo se escapa de la jaula, posee un mundo más amplio que el león que solo ha conocido la selva”

Yukio Mishima. *Sed de amor*.

## V. Conclusiones

Partiendo de los inicios de la historia de la perversión ampliamente descritos por Roudinesco (2009), hasta los tiempos modernos en donde la perversión transita incluso por el ciberespacio (Eiguer, 2012), es notorio que algo de eso que designamos como perverso continúa siendo inaprensible. La psicología, y particularmente el psicoanálisis, no es ajeno al estudio de la perversión tanto como estructura clínica, como posición subjetiva ante la falta, sin embargo, lo que intentó resaltar nuestra investigación fue precisamente la posibilidad de discutir acerca de la perversión no desde su faceta más grotesca, sino desde una arista que la considera como posible punto de partida para el acto creativo y artístico.

De este modo, una de las principales argumentaciones que surgieron luego de la lectura de la novela *Confesiones de una máscara*, es quizás la que gira en torno a la propuesta de entender ese lado menos visto de lo perverso, ese que se relaciona con una nueva forma de pensar, de sentir, y en el caso de Mishima, de escribir. Asimismo, en la investigación se articuló la perversión y la escritura desde las particularidades del texto de *Confesiones de una máscara*, manteniendo como eje central a la psicología y al psicoanálisis.

Aunado a lo anterior, la investigación logró dilucidar que el texto de Mishima es una valiosa referencia literaria a la perversión que no se estructura a partir de un sustento teórico o clínico estrictamente psicoanalítico, sino que emana tal cual de la escritura que hace un joven autor japonés de algunos de los eventos más relevantes de su historia de vida, distanciándose en cierta forma de los incipientes parámetros definidos en su época por los descubrimientos de la psiquiatría y la sexología sobre eso que comenzaban a tipificar como perversión.

En lo que respecta a los hallazgos más importantes de esta investigación, podemos señalar que trajo a la luz un tema que, haciendo un juego de palabras, suele asociarse a la oscuridad. Resulta plausible afirmar que la perversión generalmente se conceptualiza desde ese lugar del perverso-pervertido, asociándose comúnmente con otros términos que acarrear por sí mismos un cierto estigma, tales como desviación o trastorno sexual. No obstante, por nuestra parte intentamos trascender estos lugares comunes desde los cuales se suele entender la perversión, para adentrarnos en la exploración de la perversión como forma de conocer y comprender una realidad, la descrita por el protagonista de *Confesiones de una máscara*.

Consideramos además que el presente trabajo investigativo constituye un precedente cuyos aportes fundamentales brindan una visión diferente de la perversión, la cual reconoce primordialmente que en *Confesiones de una máscara* el autor nos habla sobre una perversión que cuenta con un valor heurístico, epistémico y artístico, una perversión que permite descubrir nuevas formas de representación, nuevas maneras de crear y de sentir, así como nuevos horizontes para redefinir la belleza y la estética.

Ahora bien, cabe recalcar que la minuciosa lectura de *Confesiones de una máscara* implicó la exploración del contexto sociocultural del Japón de la Segunda Guerra Mundial. Por ello es necesario mencionar que los hallazgos del primer momento de lectura referencial indudablemente ofrecieron una plataforma de gran utilidad para lograr un cierto acercamiento al mundo de este joven japonés que cuenta los acontecimientos más importantes de su vida, destacando el descubrimiento de su sexualidad, su fascinación con la sangre y la muerte, y sus recurrentes fantasías cargadas de contenido sexual. De este modo, hallamos que la novela *Confesiones de una máscara* resultó ser una derivación del fascinante ligamen entre la vida del autor, y el relato del protagonista, una obra que entrelaza sucesos autobiográficos con eventos ficticios que reflejan la subjetividad de un escritor con una sensibilidad vanguardista.

Por su parte, la perspectiva literal contribuyó a establecer los trazos más significativos de lo perverso en la escritura de *Confesiones de una máscara*, esos momentos en los que la máscara del protagonista

exhibe una pequeña grieta, y por la cual es posible observar las articulaciones que hace Mishima sobre la perversión, entendida de acuerdo con la combinación significativa “muerte-erotismo-belleza-ley”. A nuestro parecer, la novela del autor nipón presenta a la perversión como un modo de decir, un modo de contar y de sentir, pero sobre todo, presenta a la perversión como un modo de escribir.

Otro aspecto esencial que se rescata de la lectura literal, es el hecho de haber permitido realizar un amplio recorrido por la letra del texto, lo que reveló la singular forma de escribir de Mishima, un autor con un potencial creativo capaz de captar con sus palabras la belleza de lo abyecto. Para Mishima, su primera novela debía ser una autodisección, una exposición abierta de sus pensamientos más íntimos y privados, y para ello estaba comprometido a contar sus secretos desde el personaje de Koo-chan, un joven asediado por las dudas sobre su sexualidad, y los embates de sus pulsiones que despertaban ante los cuerpos masculinos y musculosos, ante la sangre y la muerte.

En cuanto a los hallazgos de la lectura psicoanalítica, es necesario indicar que permitieron un acercamiento fundamentado en conceptos teóricos de relevancia como el Complejo de Edipo, la renegación, la escisión yoica y la transgresión de la ley, lo cual posteriormente facilitó una relectura integral de la novela que puso en evidencia cómo Mishima hizo de la creatividad una solución perversa frente a los dilemas de su niñez, adolescencia y juventud temprana.

Esta solución perversa muestra la manera que halló Mishima para transmitir por medio del personaje de Koo-chan su forma de resistir el embate de sus pulsiones, y se relaciona además con la resolución del conflicto edípico acontecida durante sus primeros años de vida, caracterizados por un distanciamiento entre él y sus progenitores a causa de la intromisión de la abuela, quien es al mismo tiempo una figura materna, y una figura de autoridad. Cabe destacar que parte de la originalidad de Mishima reside precisamente en el despliegue que hace ante la dinámica edípica, pues si bien deposita en su abuela el lugar del falo, asume a

su vez la noción de una mujer castrante, lo que instaura las bases del mecanismo de renegación (*Verleugnung*) mediante el cual el protagonista desmiente la falta.

De este modo, Koo-chan se procura una salida al Complejo de Edipo, escapando de la voracidad de la angustia de castración, rodeando el agujero de la falta por fuera, renegándola, en un intento por hacer del sufrimiento goce, y de la carencia plenitud, aspecto que se puede articular con otro de los conceptos centrales de la perversión entendida como estructura psicoanalítica, la escisión del yo o *Spaltung*. Este mecanismo de defensa tiene como objetivo dividir, separar las cualidades contradictorias de dos realidades para permitir su convivencia dentro del aparato psíquico. Así pues, Koo-chan llama a este intrincado entramado de mecanismos su “máquina del autoengaño”, que no es otra cosa que un dispositivo creado para hacer coexistir dos realidades antagónicas, de ahí que una de sus principales funciones sea esencialmente la renegación de la castración, condición fundante del sujeto y de su organización libidinal.

Es así como el personaje que crea Mishima presenta esta fábrica de autofalsedades como una innovadora manera de contar un relato; *su* relato, el cual se elabora en torno a tres elementos recurrentes en la escritura de *Confesiones de una máscara*; dos de ellos se anuncian anticipadamente ya desde el título; la máscara y la confesión, el tercero es el secreto, aquello que se esconde tras la máscara, y que se revela con la confesión.

De acuerdo con esta triada máscara-confesión-secreto, el protagonista se muestra como alguien con un secreto oculto tras una careta de normalidad, y que en determinado momento decide confesar lo que significaba para él vivir prisionero de su máscara, de su pasado, de su identidad oculta. Es por medio de la escritura de *Confesiones de una máscara*, que el autor logra expresar eso que ha reservado para sí a lo largo de los años. Se puede afirmar entonces que esta máquina de autoengaño guarda una fascinante similitud con los mecanismos de renegación y escisión del yo característicos de la posición perversa según describe el psicoanálisis. Sin embargo, es pertinente aclarar que ello no indica que el autor japonés basara su escritura

en estos conceptos psicoanalíticos, pero si permite establecer algunas sugestivas relaciones entre lo que dice la obra de Mishima sobre lo perverso, y lo que propone la teoría psicoanalítica con respecto a la perversión.

Asimismo, sobresale de la investigación la variedad de ejemplos o citas textuales extraídas de la novela en las que Mishima hace de su escritura una vía para desafiar el orden fálico de los placeres y los amores. Si bien nuestro trabajo no tuvo nunca como objetivo determinar con certeza las intenciones de Mishima a la hora de escribir su primera novela, se puede decir que el contenido y estilo narrativo que emplea el autor nipón es subversivo y transgresor, en tanto deja abierta la posibilidad de instaurar una nueva organización de lo sensible, una nueva forma de pensar los placeres humanos desprovista de los usuales prejuicios culturales, que llama a una organización sensual atemporal que trascienda los límites de las épocas y las sociedades, bajo la cual yace la esencia de su concepto de belleza.

La escritura perversa de Mishima posibilitó la exploración de un lado de la sexualidad humana que desafía los límites de las leyes y las normas sociales. En lo particular, se demostró que el libro *Confesiones de una máscara* contiene una serie de relatos por los cuales circula una noción de perversión despojada de la mala reputación que se le suele atribuir, que no se rige por los estatutos del modelo bio-médico, una perversión desde la cual se puede desmentir una lógica que aspire a ser universal y normalizante. Por medio de esta desmentida, Mishima escribe sobre la vida de un joven homosexual que, si bien no muestra a los demás sus gustos y deseos, goza de fantasear las ya mencionadas escenas en las que somete, tortura, apuñala y mata a hombres jóvenes en su imaginación, fantasías que regularmente desencadenan el onanismo.

Sumado a esto, se puede decir que Mishima impregnó su escritura de sutiles actos transgresores que sobrepasaron los límites de su tiempo, tanto en lo que respecta a las reglas de la novelística japonesa, como a los parámetros de la sexualidad de la sociedad nipona de inicios del siglo XX, especialmente durante un periodo de guerras mundiales. Por consiguiente, consideramos que en la obra de Mishima no solo se logra

ampliar el concepto de perversión al entenderlo como un espacio discursivo por donde es posible transitar por fuera de las leyes de la literatura y de la psicopatología, sino que también se replantea lo perverso como una peculiar forma de hacer arte, cuyo lienzo es precisamente la sexualidad, el erotismo y los cuerpos humanos.

Por otra parte, resulta válido mencionar que algunos de los recursos técnicos que empleó Mishima como escritor parecen estar diseñados para involucrar al lector en la historia. Por ejemplo, el uso que hace de relatos en primera persona, los cuales estructura como autocríticos monólogos consigo mismo que pueden desconcertar o confundir al lector, y que lo arrojan a una angustia por verse envuelto en los dramas que narra la novela. De igual manera, es pertinente acotar que esta escritura que hemos llamado perversa hace del lector un elemento más de la historia, en lugar de asignarle un rol de observador pasivo y desapasionado. Esta singularidad de la escritura de Mishima no debe ser tomada a la ligera, pues le permite al autor articular artísticamente al personaje principal con cada una de las personas que leen su historia, llevando al lector a encontrarse dentro de la novela, a identificarse con algunas de las situaciones que experimenta Koo-chan, a ver y sentir el mundo desde su perspectiva.

Cabe también señalar que durante la elaboración de la presente investigación se pudo evidenciar una cierta evolución de los términos perversión y escritura, la cual va desde aquellas nociones que se establecen desde el título y la estructuración de los objetivos, y que va cambiando conforme se avanza en el proceso investigativo. Es así como las marcas de este recorrido se plasman en la textualidad misma de la investigación, registrando la movilidad de un concepto de perversión y escritura que no se ajusta estrictamente a la definición inaugural.

En conclusión, esta investigación se plantea ulteriormente como un capítulo más en la despatologización de la perversión, un alejamiento cauteloso y metódico del carácter peyorativo de lo perverso que voltea la mirada hacia aquello de la perversión que goza de un cierto valor heurístico, epistémico y artístico, y que transita dentro de la textualidad de una innovadora novela que se apropia de

ese “otro lado” de lo perverso, y que emprende una desafiante exploración de los placeres prohibidos desde una posición visionaria y diferente de la sexualidad y el cuerpo humano, la cual interpela a la realidad establecida en nombre del principio de placer, en un ostentoso desplante al orden represivo de su época, y de la nuestra.

## VI. Referencias

- Abad, J. (2017). Mishima Yukio y El Martirio de San Sebastián. *Revista Estudios de Asia Oriental*. Recuperado de <https://julioesarabadvidal.wordpress.com/2017/05/01/mishima-yukio-y-el-martirio-de-san-sebastian/>
- Allouch, J. (1988). Perturbación en Pernepsi. *Revista Littoral*, Vol. 26, pp. 45-196
- Arias, A. y Alvarado, S. (2015). Investigación narrativa: apuesta metodológica para la construcción social de conocimientos científicos. *Revista CES Psicología*, Vol. 8, pp. 171-181
- Auré, M. (2018). *Père-version: la orientación clínica de lo singular*. Recuperado de <http://deseo.jornadaselp.com/pere-version-la-orientacion-clinica-de-lo-singular/>
- Baños-Orellana, J. (1999). *El escritorio de Lacan*. Buenos Aires: Oficio Analítico.
- Barrantes, G. (2011). *Escándalo secreto. La estrategia de nominación de Sidonie Csillag, de "joven homosexual de Freud" a lesbiana en el siglo XX*. Tesis para optar por el grado de maestría académica en psicología. Universidad de Costa Rica. Sistema de Estudios de Posgrado.
- Bataille, G. (1983). *El verdadero Barba Azul. La tragedia de Gilles de Rais*. Barcelona: Tusquets.
- Caamaño, V. y Cochia, S. (2013). La père-version como una versión para el amor. *V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XX Jornadas de Investigación Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina.
- Cabral, M., Yesuron, M. y Rostagnotto, A. (2016). La división subjetiva como indicador diagnóstico en psicoanálisis lacaniano. *VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIII Jornadas de Investigación XII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina.
- Carandell, J. (1998). El destello en el borde del agua. *Revista La Palabra y el Hombre*, Vol. 106, pp. 7-18
- Castelo, J. (2016). La sexualidad en Confesiones de una máscara de Mishima Yukio. Una visión foucaultiana. *Revista Universitaria de Estudios sobre Asia Oriental*, Vol. 8, pp. 177-199

- Castoradis – Aulagnier, P, Clavreul, J, Valabrega, J y otros. (1978). *La perversión*. Buenos Aires: Trieb.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1984). *Creativity and Perversion*. Londres: Free Association Books.
- Chasseguet-Smirgel, J. (2007). *Ética y estética de la perversión: Las desviaciones de la conducta sexual como reescritura del universo*. México D.F.: Editorial Fontamara.
- Chaves, J. (2013). Mishima, homosexualidad y esteticismo. *Revista Acta Poética*, Vol. 34, pp. 157-169
- Correa, M. (2009). El acto según Mishima. Entre la escritura y el cuerpo. *Revista Desde el jardín de Freud*, Vol. 9, pp. 209-221
- Deal, W. (2007). *Handbook to Life in Medieval and Early Modern Japan*. New York: Oxford University Press.
- Dor, J. (1995). *Estructura y perversiones*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Dor, J. (1995). *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como un lenguaje*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Dor, J. (2000). *Estructuras Clínicas y Psicoanálisis*. Madrid: Amorrortu Editores.
- Eiguer, A. (2012). La perversión en la actualidad. Clínica y terapéutica. *Jornadas sobre perversiones organizadas en el curso 2011-2012 por ACIPPIA, AMPP Y AECPNA*. Madrid, España.
- Fernández, M. (2015). *Lectura psicoanalítica de la escritura de Lo Real Maravilloso Carpenteriano: reflexiones desde la perspectiva de La Letra de Jacques Lacan*. Tesis para optar por el grado de maestría académica en Literatura. Universidad de Costa Rica. Sistema de Estudios de Posgrado.
- Foucault, M. (1976). *La voluntad de saber*. París, Francia: Éditions Gallimard.
- Franco, G. (2012). Grietas en los espejos. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, Vol. 115, pp. 64-74
- Freud, S. (1905). Tres ensayos de teoría sexual. En *Obras Completas*, vol. VII. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, S. (1915). Lo Inconsciente. En *Obras Completas*, vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, S. (1919). Pegan a un niño. Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales. En *Obras Completas*, vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu editores.

- Freud, S. (1927). Fetichismo. En *Obras Completas*, vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, S. (1938). La escisión del yo en el proceso defensivo. En *Obras Completas*, vol. XXIII. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Giffney, N. and Watson, E. (2017). *Clinical encounters in sexuality: Psychoanalytic Practice and Queer Theory*. California: Punctum Books.
- Gordon, A. (2003). *A Modern History of Japan*. New York: Oxford.
- Hillary, S. y Kisler, M. (2009). Auckland's St Sebastian by Guido Reni. *Revista Journal of the Institute of Conservation, Vol. 32*, pp. 205-218
- Ito, G. (2013). El goce supremo de la vida: Masura Oburi. *Revista Tema y Variaciones de Literatura, Vol. 40*, pp. 131-157
- Karothy, R. (2011). Seppuku. *Revista Escuela Freudiana de Buenos Aires, Vol. 1*, pp. 1-11
- Laborde, A. (2011). Japón: una revisión histórica de su origen para comprender sus retos actuales en el contexto internacional. *Revista En-claves del pensamiento, Vol. 5*, pp. 111-130
- Lacan, J. (1957-1968). Las formaciones del inconsciente. En *El Seminario. Libro 5*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1959-1969). La ética del psicoanálisis. En *El Seminario. Libro 7*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1966 [62]). Kant con Sade. En *Escritos II*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1975-1976). El sinthome. En *El Seminario. Libro 23*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Laplanche, J. y Pontalis, J. (2004). *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Leitón, D. (2016). *Una aproximación a la estructura perversa desde la novela "Confesiones de una máscara" de Yukio Mishima*. Recuperado de <http://www.sicologiasinp.com/author/dario-leiton/>
- Liepa, V. (2009). The image of Saint Sebastian in Art. *Revista Acta humanitarica universitatis Saulensis, Vol. 8*, pp. 455-462
- Lin-Ku, A. (2015). *Erotismo y perversión: Filosofía, psicoanálisis y literatura*. Tesis para optar por el grado de maestría en Filosofía Teórica y Práctica. Universidad Nacional de Educación a Distancia.

- Lin-Ku, A. (2016). *La perversión sexual: Psicoanálisis y filosofía*. Tesis para optar por el grado de doctorado en Psicología. Universidad de Salamanca.
- Lombardi, G. (2013). *Prólogo de "Tres ensayos sobre la perversión" de Tomás Otero*. Buenos Aires: Editorial Letra Viva.
- Lutereau, L. (2013). La concepción lacaniana de la perversión en el Seminario 10. *V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XX Jornadas de Investigación Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología – Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina.
- Marín, N. (2021). Encuentros entre psicoanálisis lacaniano y teoría queer. *Revista Sociológica de México*, vol. 35, pp. 81-102.
- Marín, R. (2013). *El método paranoico-crítico: Creación y locura en Diario de un genio de Salvador Dalí*. Tesis para optar por el grado en licenciatura en psicología. Universidad de Costa Rica.
- Masís, M. J. (2014). *Análisis de la narrativa de mujeres que escriben acerca de su padecimiento por celos en un blog: aproximación a una lectura psicoanalítica*. Tesis para optar por el grado de licenciatura en psicología. Universidad de Costa Rica.
- McDonald, R. (2015). *An exploration of the implicit political themes in Yukio Mishima's: 'Confessions of a Mask'*. Recuperado de <http://richardrobinmcdonald.blogspot.com/2015/01/explore-implicit-political-themes-in.html>
- Mendiburu, M. y Fallatti, M. (2014). *La perversión en la obra de Freud*. Tesis para optar por el grado de licenciatura en Psicología. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Miranda, M. (2012). *L'identità nazionale nel XXI secolo in Cina, Giappone, Corea, Tibet e Taiwan*. Roma: Libreria Editrice Orientalia.
- Mishima, Y. (2010). *Confesiones de una Máscara*. Madrid: Alianza Editorial.
- Murillo, M. (2010). *La efectucción del estrago materno en la constitución de la feminidad, de lo psicósomático a la escritura: una lectura psicoanalítica de la novela Las Palabras para decirlo de*

- Marie Cardinal*. Tesis para optar por el grado de maestría académica en psicología. Universidad de Costa Rica. Sistema de Estudios de Posgrado.
- Nathan, J. (2000). *Mishima: A biography*. Massachusetts: Da Capo Press.
- Nava, R. (2009). Historia de los perversos: Una parte de nosotros mismos. Reseña de “Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos” de Élisabeth Roudinesco. *Revista Historia y Grafía*. No 33, pp. 223-229
- Nietzsche, F. (2011). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial.
- Otero, T. (2016). Acerca del “Kant con Sade” de Lacan. *Revista Psicoanálisis*, Vol. 38, pp. 369-392
- Pacheco, H. (2015). *El Objeto Fetiche en Confesiones de una Máscara de Yukio Mishima*. México D.F.: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Page, J. (2003). Iluminaciones desde la orilla. Muerte y Belleza en la obra de Yukio Mishima. *Revista Anthropía*, Vol. 2, pp. 37-43
- Página negra: Yukio Mishima, las confesiones de una máscara. (25 de junio de 2016). *Periódico La Nación*, p. 28. Recuperado de <https://www.nacion.com/viva/television/pagina-negra-yukio-mishima-las-confesiones-de-una-mascara/2GJPYXQY5FFWTEMAAJM5K62TOI/story/>
- Pardo, M. (2006). La perversión como estructura. *Revista Límite*, Vol. 1, pp. 169-193
- Pettersson, A. (2005). El erotismo y lo perverso. Sobre Inés Arredondo, Margo Glantz y Angelina Muñiz-Huberman. *Revista de la Universidad de México*. Vol. 15, pp. 40-48
- Piven, J. S. (2004). *The Madness And Perversion Of Yukio Mishima*. Westport, CT, US: Praeger Publishers/Greenwood Publishing Group.
- Pizarnik, A. (1994). *La Comtesse Sanglante, Tratado sobre la condesa Gabriella Erzsébet (o Alžbeta o Elizabeth) Báthory o Batory*. Recuperado de [apocatastasis.com/alejandra-pizarnik-condesa-sangrienta.php](http://apocatastasis.com/alejandra-pizarnik-condesa-sangrienta.php)
- Ponce, L. (2004). *Correspondencia (1945-1970). Yasunari Kawabata - Yukio Mishima*. Barcelona: Editorial Emecé.
- Prahlow, J. y Byard, R. (2012). *Atlas of forensic pathology*. New Jersey: Humana Press.

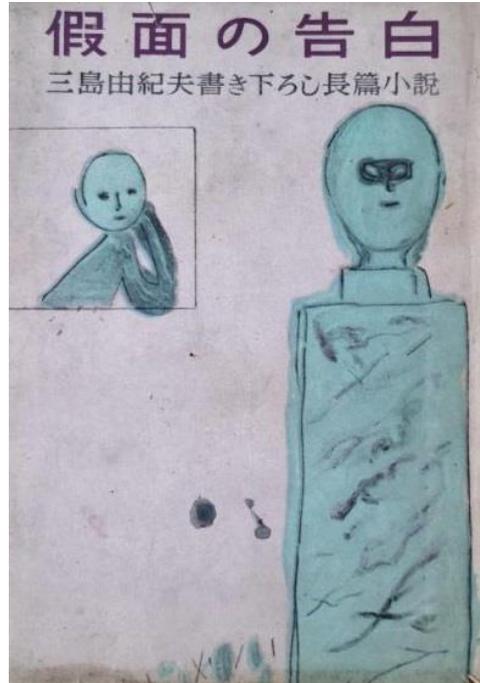
- Quesada, C. (2015). *Las voces de despersonalización y la escena de suicidio en “Anna Karenina” de Leo Tolstoy. Un análisis psicoanalítico con el método de “Las Tres Lecturas”*. Tesis para optar por el grado en licenciatura en psicología. Universidad de Costa Rica.
- Rankin, A. (2018). *Mishima, Aesthetic Terrorist: An Intellectual Portrait*. Hawaii, US: University of Hawaii Press.
- Reyes, P. (2015). *La constitución psíquica y su relación con la elección de objeto homosexual masculino. Estudio desde la Teoría Psicoanalítica a partir de la novela Confesiones de una Máscara de Yukio Mishima*. Tesis para optar por el grado en licenciatura en Psicología. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Roudinesco, E. (2009). *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Sáenz, J. (2004). Teoría Queer y Psicoanálisis. *Revista Athenea Digital de Pensamiento e Investigación Social*, vol. 7, pp. 1-12.
- Sánchez, A. (2019). *Confessions of a Mask: an analysis of Yukio Mishima’s masquerade*. Tesis para optar por el grado de bachillerato en Artes y Estudios del Este Asiático. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Schmidt, C. (2001). Una estética de lo perverso: Gide, Genet y Mishima. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 99, pp. 109-119
- Schmidt, C. (2015). El esteticismo ético de Mishima desde el subjetivismo moral de Vattimo. La destrucción como belleza. *Revista Escritos*, Vol. 25, pp. 135-155
- Scott-Stokes, H. (1985). *Vida y obra de Yukio Mishima*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Serrano, J. (2012). La construcción del personaje dramático en la obra de Mishima. *Revista Universitaria de Estudios sobre Asia Oriental*, Vol. 1, pp. 32-42
- Shibatani, M. (1990). *The languages of Japan*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Soto, M. (2013). *Entre lo trans y lo tra(n)stornado: un análisis de la resignificación del diagnóstico recibido sobre la identidad de género en dos estudios de caso*. Tesis para optar por el grado de licenciatura en psicología. Universidad de Costa Rica.

- Sutton, R. (1992). *Pornography and Persuasion on Attic Pottery*. En *Pornography and Representation in Greece and Rome* by Amy Richlin. Nueva York: Oxford University Press.
- Terao, R. (2003). Confesiones de una máscara: Mishima y la novela japonesa moderna. La perversión como estructura. *Revista Literaturas al margen*, Vol. 1, pp. 31-45
- Vallejo-Nájera, J. (1978). *Mishima o el placer de morir*. Barcelona: Editorial Planeta.

## VII. Anexos

### Anexo 1. Contexto: Ficha literaria

#### Portada original



**Título completo:** Original en japonés: 假面の告白 o Kamen no Kokuhaku, traducido al español como “Confesiones de una máscara”.

**Autor:** Yukio Mishima, pseudónimo de Kimitake Hiraoka.

**Género:** Narrativa, subgénero novela autobiográfica o *Bildungsroman*.

**Fecha de la primera publicación:** 1949.

**Idioma original:** japonés.

#### Traducciones al español:

- Andrés Bosch, Editorial Seix Barral (1985), edición traducida del inglés al español.
- Rumi Sato y Carlos Rubio, Alianza Editorial (2010), edición traducida directamente del japonés al español.

**Fecha y lugar:** el escenario de la novela es el Japón de entre 1920 y finales de 1940, asediado por la amenaza de las guerras y las invasiones extranjeras.

**Estructura:** la novela se compone de 4 capítulos, los cuales van abarcando en forma lineal diversas etapas de la vida del protagonista llamado Koo-chan. El primer capítulo inicia en la infancia y se extiende hasta los 11 años, el segundo capítulo comprende de los 12 a los 15 años aproximadamente. Por su parte, el tercer capítulo describe de los 15 a cerca de los 20 años, mientras que el capítulo final corresponde a un periodo entre los 20 y los 24 años.

**Tipo de narrador:** la historia es narrada por el protagonista en primera persona, mismo que en ocasiones hace uso del monólogo interior para reflexionar sobre sus propias acciones, pensamientos, sensaciones y sentimientos.

**Recursos estilísticos:**

- escrita en prosa prolija
- gran atención a los detalles
- el relato termina involucrando al lector en los laberintos del deseo del protagonista, llevándolo a ser un espectador/cómplice de sus confesiones, y a ver lo que hay detrás de la máscara

**Breve reseña:** La novela relata los conflictos internos que afronta un joven por aceptar su sexualidad. Asimismo, la obra está ambientada en el Japón de entreguerras y muestra principalmente los soliloquios que se crean en el pensamiento del personaje principal. La historia está cargada de diálogos que el protagonista tiene consigo mismo, y narra el devenir de una sexualidad intempestiva que es enmascarada bajo un velo de normalidad y sensatez.

**Temas:**

- Sexualidad y homoerotismo
- Belleza y estética
- Muerte y guerra
- Decadencia de los valores tradicionales japoneses
- Occidentalización de Japón durante la Segunda Guerra Mundial

**Personajes principales:**

- Koo-chan (protagonista)
- Abuela (nombre no mencionado en la obra)
- Madre (nombre no mencionado)
- Tatsuo (padre)
- Omi (compañero de colegio, fue el primer amor de Koo-chan)
- Kusano (amigo de infancia de Koo-chan y hermano de Sonoko)
- Sonoko (primera novia de Koo-chan)
- Nukada (amigo del colegio de Koo-chan)
- Chako (hija de un pariente lejano, fue el primer beso de Koo-chan)

**Anexo 2. Intertexto: Listado de personajes referidos por el autor**

Personaje	Página(s)	Personaje	Página(s)
Emperador Taishō	7	Endymion	32
<b>Juana de Arco</b>	12	General Egi	37
Gilles de Rais	12	Genroku	56
Carlos VII	12	<b>Hércules</b>	65, 81
<b>Tenkatsu</b>	14,15,16,17	<b>Hebe</b>	81
<b>Cleopatra</b>	16,17	Zeus	81
Yaegaki	16	Hera	81
<b>Heliogábalo</b>	17	Jacinto	82
Emperador Meiji	26, 85	Emperador Shōwa	83, 99, 109
<b>San Sebastián</b>	28, 29, 30, 31, 32, 33, 59, 61	Copérnico	87
Guido Reni	28	Áyax	90
Diocleciano	30, 32	Sansón	132
Maximiano	30	Miguel Ángel	157
Adriano	32	André Salomon	163

**Anexo 3. Intertexto: Listado de otras obras encontradas en la novela**

Obra	Autor	Página
<i>Los hermanos Karamazov</i>	Dostoievski	4
<i>El lamento de la hija del rey</i>	Wilde	12
<i>Là-Bas</i>	Huysmans	12
<i>La isla del tesoro</i>	Stevenson	15
<i>El duende de la rosa</i>	Andersen	17
<i>El pescador y su alma</i>	Wilde	17
<i>El ruiseñor</i>	Andersen	17
<i>Quo vadis</i>	Sienkiewicz	62

<i>Undine (La historia del espíritu del agua)</i>	Reinecke	98
<i>Don Quijote</i>	Cervantes	124
<i>Hay quien prefiere las ortigas</i>	Tanizaki	153

#### **Anexo 4. Intertexto: Listado de autores mencionados**

<b>Autor</b>	<b>Página(s)</b>
<b>Oscar Wilde</b>	12, 17
<b>Magnus Hirschfeld</b>	30, 81, 157
<b>Marqués de Sade</b>	62
<b>Stefan Zweig</b>	69
Walt Whitman	83
<b>Marcel Proust</b>	149
August von Platen	157
John Joachim Wincklemann	157

#### **Anexo 5. Paratexto: Poema a San Sebastián**

##### San Sebastián (un poema en prosa)

«Una vez, desde la ventana de la clase, descubrí un árbol no muy alto mecido por la brisa.

Al contemplarlo, mi corazón empezó a latir con fuerza. Era un árbol de una belleza asombrosa. Desde el césped se erguía formando un triángulo perfecto, levemente redondeado en los ángulos, con sus múltiples ramas extendidas simétricamente, como un candelabro, sosteniendo el pesado follaje de sus ramas. Bajo esta verde espesura de hojas se vislumbraba un tronco firme y oscuro, como un pedestal de ébano. Aunque de una perfección exquisita, poseía ese aire de descuidada elegancia que hay en la “naturaleza”. El árbol estaba ahí manteniendo un silencio radiante y sosegado, seguro de ser su propio creador. Al mismo tiempo, sin embargo, era indudable que se trataba de una “obra”. Tal vez una obra musical. Una obra compuesta por un compositor alemán para un repertorio de música de cámara. Sus notas transmitían un deleite sereno y religioso, tanto que podría decirse que era una pieza de música sagrada rebotante de solemne dignidad y nostalgia, como el diseño de un tapiz real...

Por todo eso, la afinidad entre la forma del árbol y la música no dejaba de poseer cierto significado para mí. No fue nada extraño, por tanto, que cuando las dos cosas me atacaron con todas sus fuerzas unidas, la emoción indescriptible y misteriosa que sentí estuviera próxima, no al lirismo, sino a esa suerte de lúgubre embriaguez que produce la conjunción de la religión y la música.

Y, de repente, le pregunté a mi corazón: “¿No sería este árbol el mismo al que fue atado con las manos atrás aquel joven santo, y su tronco el mismo por el que resbalaba su sangre sagrada como un reguero de agua después de la lluvia? ¿El árbol romano a cuyo lado él se retorció de dolor frotando violentamente su carne joven contra la corteza y abrasado en una agonía postrera (testimonio, tal vez, del fin de todos los placeres y sufrimientos de este mundo)?”.

Según el martirologio cristiano, en los años en que Diocleciano soñaba con un poder tan ilimitado como el vuelo libre de las aves, un joven capitán de la guardia pretoriana fue detenido y acusado de adorar a un dios prohibido. Su cuerpo era tan ágil y hermoso que recordaba a aquel famoso esclavo oriental amado por el emperador Adriano. Sus ojos de rebelde eran bellos y despiadados como el mar. Su altivez cautivaba. En el casco llevaba un lirio blanco que las doncellas de la ciudad le ofrecían cada mañana. Mientras el capitán descansaba después de los fatigosos entrenamientos militares, el lirio, lánguidamente cabizbajo en línea con su viril cabello, era idéntico al cuello de un cisne.

Nadie sabía dónde había nacido ni de dónde había llegado. La gente, sin embargo, presentía que ese joven de cuerpo de esclavo y faz de príncipe se había presentado como quien no tarda mucho en irse. Ese Endymion era un pastor con su rebaño de ovejas. Por eso él y no otro había sido elegido como pastor del prado más verde y lozano de todos.

Había, además, unas doncellas que abrigaban la convicción de que este joven había venido del mar. ¿Por qué, si no, podía oírse el rumor de las olas en su pecho? ¿Por qué, si no, sus ojos reflejaban el horizonte infinito y misterioso que el mar deja como recuerdo en el fondo de las pupilas de cuantos nacen en sus orillas y después tienen que irse? ¿Por qué, si no, sus suspiros poseían la calidez de la brisa del mar de agosto y la fragancia de las algas arrojadas en la playa?

Sí, éste era Sebastián, el joven capitán de la guardia pretoriana cuya belleza ¿acaso no iba a estar destinada a la muerte? Las romanas saludables, con los cinco sentidos cultivados por el gusto del buen vino que les estremecía los huesos y por el sabor de la carne goteando sangre, comprendieron de inmediato el destino desgraciado que acechaba al joven sin él saberlo. ¿No sería por eso por lo que lo amaron? En el interior de sus blancos músculos, la sangre del joven circulaba con más vigor que nunca, esperando borbotar profusamente en el instante en que sus carnes fueran desgarradas. Es imposible que las mujeres desoyeran los deseos tempestuosos de una sangre así.

Su destino no era un infortunio. Jamás pudo ser un infortunio. Más bien, era soberbio y trágico, un destino que podría calificarse de fulgurante.

Es probable, incluso, que en algunas ocasiones, en medio de la dulzura de un beso, su ceño se hubiera contraído al sentir la sombra fugaz de la agonía de la muerte.

También pudo prever vagamente que el destino que lo aguardaba era, ni más ni menos, el del martirio. Y que aquello que lo diferenciaba de los demás era precisamente el sello del destino trágico que llevaba impreso en la frente.

Aquella mañana Sebastián se levantó resueltamente antes de rayar el día bajo el apremio de los deberes militares. Poco antes del alba había tenido un sueño que todavía le rondaba la cabeza: unas urracas de mal agüero habían acudido en bandada hasta posarse en su pecho y cubrir su boca con batientes alas. Pero el humilde lecho donde extendía cada noche su cuerpo despedía aroma de algas arrojadas a la arena de la playa, el aroma que seguramente lo llevaba todas las noches a soñar con el mar. Se acercó a la ventana y tomó la armadura, que chirrió al ponérsela. Vio que la constelación Mazzaroth se hundía en el cielo, sobre el bosque que rodeaba el lejano templo. Al contemplar el magnífico templo pagano, frunció las cejas en un gesto de desdén casi doliente que embelleció su rostro. Sus labios musitaron el nombre de Dios, el único Dios, y unas aterradoras frases de las Sagradas Escrituras. De repente, llegó a sus oídos, cual si fuera el eco agigantado y majestuoso de sus murmullos, el clamor de unas voces que procedían, sin duda, del templo, de las hileras de columnas que cortaban el cielo todavía estrellado. Era un sonido semejante al de una extraña aglomeración que se derrumbara haciendo temblar el firmamento estrellado. Sonrió. Bajó la vista y vio un grupo de doncellas subiendo furtivamente hacia sus aposentos para realizar las oraciones matutinas, fieles a su costumbre, a la

misma hora de esas tinieblas que preceden la alborada. Y en sus manos cada doncella portaba un lirio aún durmiente...» (pp. 31-33).

### Anexo 6. Paratexto: Notas de los traductores

Nota	Citas y comentarios	Página
1. <i>Los hermanos Karamázov</i> , de Fiódor Dostoievski (Libro 3, cap. 3), ed. de Natalia Ujanova (Cátedra, 2008, pp. 214-215).	La novela inicia con un extracto del libro de Dostoievski que hace referencia a la belleza. “¡La belleza es una cosa terrible y espantosa! Es terrible porque es indeterminable, y no hay modo de determinarla porque Dios no ha planteado más que enigmas. Aquí las orillas se tocan, aquí viven juntas todas las contradicciones (...) Es terrible que la belleza no sólo sea algo espantoso, sino, además, un misterio.”	4
2. El gran terremoto de Tokio de 1923.	“Nací dos años después de la gran catástrofe”. El sismo se dio el 1 de septiembre de 1923 y tuvo una magnitud de 7,8 en la escala Richter. Destruyó las ciudades de Yokohama, Chiba, Kanagawa, Shizuoka y Tokio. Murieron un poco más de 105.000 personas y otras 37.000 quedaron desaparecidas. Mishima nace el 14 de enero de 1925.	6
3. El abuelo paterno del escritor fue gobernador de Karafuto, en las islas Sajalín, en el extremo noreste del archipiélago japonés, actualmente ocupadas por Rusia. Más tarde fue declarado inocente.	“Nací (...) diez años después de que mi abuelo dimitiera al asumir la responsabilidad por la falta de un subordinado implicado en un caso de soborno. Eso sucedió cuando él era gobernador provincial de una colonia”. El abuelo paterno es poco mencionado a lo largo de la novela, se le describe como una persona confiada, de quien usualmente se aprovechan.	6
4. Corresponde al año 1925 de nuestra era. La era Taishō, por el nombre del emperador reinante, va de 1912 a 1926.	“La mañana del 14 de enero del año 14 de la era Taishō, a mi madre le arreciaron los dolores del parto”. Reinó como Emperador luego de la era Meiji, y antes de la Era Shōwa.	7
5. Altar familiar situado en el salón de una vivienda japonesa.	“En la tarde de ese día, mi abuelo escribió mi nombre en un papel ceremonial y solemnemente lo depositó en una bandejita que colocó en el <i>tokonoma</i> .”	7
6. Tren adornado de flores ( <i>hana densha</i> ) que se utilizaba en fiestas o celebraciones.	“Puede que haya sido así, pues unos sentimientos similares me despertaban los conductores del tren de las flores”. Descripción de lo que siente Koo-chan por aquellos hombres a quienes atribuye una <i>vida trágica</i> , como el recolector de excrementos.	10
7. Una célebre y bella maga de Tokio que conoció gran popularidad en la segunda y tercera década del siglo XX.	“Después vi que la noche subía el telón ante mis ojos dejando ver el escenario sobre el cual Shokyokusai Tenkatsu realizaba sus juegos de magia”. La impresión que causaría esta artista durante la niñez de Koo-	14

	chan lo llevaría a trasvertirse y mostrarse por primera vez, hecho reprobado por la mirada de su madre.	
8. A base de soja fermentada, forma parte del desayuno tradicional japonés.	“Sin duda la sopa de miso estaba envenenada”. En una ocasión, Koo-chan fantasea que la sirvienta lo quiere envenenar por un episodio pasado de malacrianza.	19
9. Este término figura en el original japonés como <i>ejaculatio</i> .	“Ésa fue mi primera <b>eyaculación</b> y también el comienzo, torpe e imprevisto, de ese «mal hábito». Koo-chan confiesa como su primera eyaculación sobreviene luego de masturbarse mientras observaba la imagen de San Sebastián.	30
10. Se refiere al sufijo “san” que se pospone a los apellidos japoneses en el registro formal del habla.	“Por entonces nos habíamos acostumbrado a llevar pantalones largos, y a llamarnos por el apellido a secas. (En la escuela primaria, en cambio, todavía podíamos posponer al apellido el apelativo de cortesía)”.	34
11. Kazuyuki Egi (1853-1932), político y militar japonés.	“En aquellos años, el espíritu educativo castrense destinado a formar soldados se había infiltrado ya en nuestra escuela. La consigna pronunciada por el general Egi en su lecho de muerte «Sed austeros y resistentes», había calado en el reglamento escolar”.	37
12. Este término figura en el original japonés como <i>erectio</i> .	“Por mi parte, sentía lo mismo que los demás. Pero había alguna diferencia. Tan pronto vi la abundancia de su vello en las axilas, tuve una <b>erección</b> (lo cual bastó para hacerme ruborizar de vergüenza)”. Relato que hace Koo-chan de lo que experimentó cuando contemplaba a Omi, su compañero de clase.	53
13. Entre 1688 y 1704. En estos años de prosperidad económica y de esplendor de las artes surgen las pinturas y xilografías <i>ukiyo-e</i> («imágenes del mundo transitorio»).	“En las xilografías de la era Genroku los rasgos físicos de los dos amantes están representados con una similitud sorprendente”. Koo-chan se pregunta sobre las características físicas de hombres y mujeres, resaltando más las semejanzas que encuentra, que las diferencias.	56
14. Así en el original.	“Mi inestabilidad encajaba bien en la definición que ofrece Stefan Zweig cuando afirma: «Lo que llamamos “personalidad diabólica” no es más que la inquietud ( <i>Unruhe</i> ) inherente al ser humano que lo impulsa fuera de sí hacia algo infinito». Palabra alemana que significa preocupación, agitación, inquietud. Recordemos que Mishima era un ávido lector de autores germanos, entre los que destaca Nietzsche.	69
15. Así en el original.	“El objetivo de haber detallado en el capítulo anterior cada uno de los casos en que tuve <b>erectio penis</b> era facilitar ahora la comprensión de mi ignorancia sobre este tema”. Para Koo-chan, es difícil entender por qué sufría de erecciones repentinas en momentos que consideraba poco oportunos.	73

16. La llamada, en Japón, guerra sino-japonesa y del Pacífico, de 1937 a 1945.	“En los inicios de la <b>guerra</b> , una ola de estoicismo farisaico barrió todo el país”. La segunda guerra sino-japonesa fue un conflicto militar entre China y Japón que se libró entre julio de 1937 y septiembre de 1945, en el marco de la Segunda Guerra Mundial.	77
17. Según una ley del año 1925, el Ejército japonés asignó oficiales en todos los colegios e institutos de Japón para la divulgación de la disciplina y entrenamiento militar.	“El coronel que llegó destinado al colegio pertenecía al Ejército de Tierra y era un hombre de carácter abierto”.	77
18. 1944.	“En septiembre del año 19 de la era Shōwa, es decir, un año antes del final de la <b>guerra</b> , me gradué en el colegio-instituto donde había estudiado desde mi infancia e ingresé en cierta universidad”. El reinado del emperador Shōwa (Hirohito) abarca desde diciembre de 1926 hasta enero de 1989.	83
19. En inglés en el original.	“Lo dices porque no conoces esa vida. Pero bueno, ya ha pasado la fecha de presentarte como voluntario, así que no hay remedio. Ha sido tu <i>destiny</i> ”. Opinión de un anciano acerca de la endeble condición física de Koo-chan.	85
20. La era Meiji va de 1868 a 1912.	“El viejo militar pronunció bastante mal el término inglés tal como solía pronunciarse en la era Meiji”. El período duró 45 años, época durante la cual Japón comenzó su modernización y occidentalización erigiéndose como potencia mundial.	85
21. Especie de falda pantalón que se estrecha por el tobillo, usada por muchas mujeres japonesas en los años cuarenta.	“El caso es que, tal vez por falta de costumbre de ver piernas femeninas debido a la moda del pantalón o del <i>monpe</i> , que dominaba por aquellos tiempos, la belleza de sus piernas me fascinó”. Referencia que hace Koo-chan sobre las piernas de Sonoko, quien luego se convertiría en su novia.	86
22. En el original japonés, <i>okaasama</i> («señora madre») y <i>obaasama</i> («señora abuela»).	“- ¿Le hemos hecho esperar? Es que mi señora madre y mi señora abuela... - al referirse a estos miembros de su familia, Sonoko había usado las formas honoríficas”.	95
23. Se asemejaba a un verdadero uniforme militar y era comúnmente utilizado por los civiles japoneses varones a partir de 1940 y en los cinco años siguientes como gesto de solidaridad con el ejército combatiente durante ese período.	“Cuando me muera, quiero estar vestido como voy ahora. No me moriría a gusto con el uniforme nacional y esas polainas”. Frase del señor Oba, un banquero amigo de la familia de Sonoko.	97

24. Año 1945. La guerra acabaría en el verano de ese año.	“Una vez solos, el banquero se puso a hablar abiertamente en contra de la guerra. Estábamos en la primavera del año 20 de la era Shōwa y era ya tan frecuente que la gente manifestara en voz baja estas opiniones contrarias a la <b>guerra</b> que daba cansancio escucharlas”. La Segunda Guerra Mundial se desarrolló entre 1939 y 1945 y culminó con los bombardeos a Hiroshima y Nagasaki.	99
25. Faja ancha del quimono.	“La abuela sacó de los pliegues de su <i>obi</i> una libreta y un lápiz de plata antiguo del tamaño de un palillo y escribió algo cuidadosamente.”	104
26. Juego chino de fichas semejante al dominó.	“En plena época de ataques aéreos, este profesor, ajeno por completo al mundo que lo rodeaba, disertaba interminablemente sobre la Liga de Naciones. Tenía la impresión de estar escuchando una clase de <i>mah-jong</i> ”.	116
27. Especie de sandalias con la suela de madera.	“El desconocido también se sorprendió de nuestra presencia. Era un hombre joven con ropa de trabajo ligeramente manchada y calzado con <i>geta</i> ”.	117
28. Literalmente, «colorada como un alquequenje».	“Era una joven rolliza y colorada como un tomate que, para disimular su turbación, comenzó a engatusar a su madre”.	135
29. Por efecto de la caída de la primera bomba atómica, el día 6 de agosto de 1945, que acabó con la vida de unas 200.000 personas.	“Cuando por fin pude levantarme, me enteré de la noticia de la aniquilación de Hiroshima. El momento final había llegado. Se rumoreaba que la siguiente <b>bomba atómica</b> caería sobre Tokio”. La segunda bomba atómica caería sobre Nagasaki el 9 de agosto de 1945, murieron alrededor de 35.000 personas.	141
30. Un cuarto de apenas cinco metros cuadrados.	“Con una sonrisa que dejó desnudas sus encías y sus dientes de oro, una mujer con acento de provincia me raptó a una diminuta estancia de tres <i>tatami</i> ”.	148
31. En el original, <i>danshokuka</i> .	“Un sodomita es un sodomita. ¿No lo sabías? Un <b>homo</b> ”. Extracto de una conversación entre Koo-chan y un compañero de la facultad sobre la homosexualidad de Marcel Proust.	149
32. Es un dato revelador de la sociedad japonesa, vigente no sólo en 1949, que Sonoko siempre se dirige a su amigo y antiguo novio con expresiones propias del registro honorífico, un tratamiento no correspondido por él.	“Has adelgazado un poco, ¿verdad?”. Luego de la ruptura de su relación, Sonoko se casó. Posteriormente, ella y Koo-chan se reencontraron y se siguieron viendo, a escondidas, durante un breve período de tiempo.	153
33. Novela de Junichiro Tanizaki (Barcelona, Seix Barral, 1997).	“Le pregunté: - ¿Qué lees ahora? - ¿Te refieres a novelas? Estoy leyendo <i>Hay quien prefiere las ortigas</i> ”. Obra sobre un conflicto cultural, una especie de confesión autobiográfica que describe el naufragio de un matrimonio entre dos personas que han dejado de interesarse	153

	físicamente, pero que se respetan y estiman demasiado para decidirse a romper y vivir cada una su vida.	
34. Masa gelatinosa comestible a base de tubérculo y baja en calorías.	“Me dolió la despedida y desvié la vista hasta el cubo. Dentro, estaba apretujado el <i>konnyaku</i> que bañaba los rayos de sol como si fuera la piel bronceada de una mujer en la playa”.	153
35. En el original, <i>pedicatio</i> .	“Mis fantasías libidinosas por los efebos, aunque nunca me arrastraron al ejercicio de la <b>pederastia</b> , habían adquirido una forma determinada cuyo grado de universalidad había sido demostrado por los investigadores del tema”. Koo-chan se refiere a Hirschfeld y su teoría sobre la inversión sexual, entendida como un simple fenómeno biológico.	157

*Anexo 7: Categorización del signo en campos semánticos (versión completa)*

<b>Signo: EROTISMO</b>	
<b>Palabra</b>	<b>Conteo</b>
<b>amor</b>	<b>96</b>
cuerpo	78
deseo	75
corazón	53
desnudo/a	48
inquietud	29
placer	28
impulso	24
sexual	24
<b>fantasía</b>	<b>23</b>
besar	22
pasión	22
gustar	19
gozar	18
naturaleza	18
apetito	15
axila	14
curiosidad	14
carnal	13
mal hábito	11
satisfacer	11
sudor	11
erección	10
experiencia	9
<b>inversión</b>	<b>7</b>
sensual	7
vello	4

disfrutar	4
sodomita	4
sexo	3
libido	3
lascivo/a	3
masturbación	3
<i>erotismo</i>	2

<b>Signo: BELLEZA</b>	
<b>Palabra</b>	<b>Conteo</b>
mirar	61
<b>joven</b>	<b>58</b>
<b>sangre</b>	<b>36</b>
puro/a	33
perfecto/a	21
<b>belleza</b>	<b>20</b>
músculo	18
víctima	17
violencia	14
hermoso/a	12
bello/a	11
encanto	11
fascinación	8
feo/a	7
efebo	7
guapo/a	5
limpio/a	5
atractivo	3

<b>Signo: MUERTE</b>	
<b>Palabra</b>	<b>Conteo</b>
<b>muerte</b>	<b>63</b>
<b>morir</b>	<b>34</b>
<b>guerra</b>	<b>28</b>
agonía	8
asesinar	8
martirio	7
destruir	6
suicidio	5
ejecución	4
perecer	3
aniquilación	3
mortal	2

<b>Signo: LEY</b>	
madre	64
familia	55
<b>abuela</b>	<b>52</b>
<b>padre</b>	<b>38</b>
normal	36
militar	31
orden	24
convencer	23
<b>engaño</b>	<b>20</b>

secreto	20
falso/a	19
médico	19
<b>contradicción</b>	<b>18</b>
moral	15
fingir	15
obligar	14
dios	13
ejército	11
prohibición	10
pecado	9
superioridad	8
negar	8
máscara	8
oposición	6
<b>perversión</b>	<b>6</b>
matrimonio	5
confesión	5
disfraz	5
regla	5
emperador	5
rebeldía	5
mentira	5
ley	4
autoridad	2
violar	2
estafa	1
desafiar	1

*Anexo 8. Categorización del signo en campos semánticos (versión resumida)*

<b>Signo: MUERTE</b>	
<b>Palabra</b>	<b>Conteo</b>
muerte	63
morir	34
guerra	28

<b>Signo: EROTISMO</b>	
<b>Palabra</b>	<b>Conteo</b>
amor	96
fantasía	23
inversión	7

<b>Signo: BELLEZA</b>	
<b>Palabra</b>	<b>Conteo</b>
joven	58
sangre	36
belleza	20

<b>Signo: LEY</b>	
<b>Palabra</b>	<b>Conteo</b>
abuela/padre	90
engaño/contradicción	38
perversión	6

## **Anexo 9: Listado de citas textuales del signo halladas en *Confesiones de una máscara***

1. “¡La **belleza** es una cosa terrible y espantosa! Es terrible porque es indeterminable, y no hay modo de determinarla porque Dios no ha planteado más que enigmas. Aquí las orillas se tocan, aquí viven juntas todas las **contradicciones**” (p. 4).

2. “No, el alma humana es vasta, hasta demasiado vasta; yo la reduciría. Sólo el diablo sabe lo que toda ella significa, ¡ésta es la cuestión! Lo que a la mente se ofrece como oprobio, al corazón le parece hermosura y nada más. ¿Está en Sodoma la **belleza**? Créeme que para la mayoría de las personas en Sodoma se encuentra, ¿conocías este secreto? Es terrible que la **belleza** no sólo sea algo espantoso, sino, además, un misterio” (p. 4).

3. “La prueba más seria que **contradecía**, sin embargo, aquel recuerdo era el hecho de que yo no nací de día, sino de noche. Exactamente a las nueve, por lo cual, como era invierno, no debía de haber luz natural. Entonces ¿había sido todo obra de la luz de la lámpara? Mas a pesar de las burlas que esta **contradicción** podía provocar en la gente, yo podía refugiarme sin demasiados problemas en mi propia **contradicción** y alegar que, incluso naciendo a medianoche, la iluminación no tenía por qué provenir del sol. Así, los bordes del balde, débilmente iluminados, flotaban una y otra vez en mi memoria tal y como los había visto realmente durante mi primer baño” (p. 6).

4. “La casa contenía numerosas habitaciones, todas sombrías, y teníamos seis criadas. Nuestra familia se componía de mi abuelo, mi **abuela**, mi **padre**, mi madre y yo. En total, once personas desgranando su rutina diaria en una casa que chirriaba como un armario viejo” (p. 7).

5. “Mis **padres** vivían en el piso de arriba. Con la excusa de que era peligroso criar a un bebé en el piso de arriba, mi **abuela** me separó de mi madre a los cuarenta y nueve días de nacer. Me crié, así, al lado del lecho de una enferma dentro de un cuarto permanentemente cerrado e impregnado de olores a enfermedad y vejez” (p. 7).

6. “Acababa de cumplir un año cuando me caí del tercer peldaño de la escalera y me hice una herida en la frente. Mi **abuela** se había ido al teatro mientras que mi madre y los primos de mi padre se entretenían relajadamente. Ocurrió cuando mi madre, de repente, subió por la escalera a buscar algo y yo la seguí. Los pies se me enredaron con los bajos que siempre me arrastraban del quimono y yo caí rodando. Enseguida llamaron por teléfono a mi **abuela**, que estaba en el teatro *kabuki*. Cuando volvió, se quedó en el recibidor y, apoyada en el bastón que llevaba en su mano derecha, dijo clavando su mirada en mi padre, que había salido a recibirla, y con un tono tranquilo, como si grabara una a una las letras en una tabla: —¿Ya está **muerto**? —No. Y, subiendo a la casa tras descalzarse, echó a caminar con el paso firme de una sacerdotisa” (pp. 7-8).

7. “El año en que cumplí cinco, por la mañana del Año Nuevo, vomité un líquido parecido a café pero de tono rojizo. Cuando vino el médico de familia, declaró que no podría prometer que iba a curarme. Me pusieron inyecciones de alcanfor y glucosa hasta dejarme hecho un acerico. Pasaron dos horas sin que fuera perceptible el pulso de la muñeca y del brazo. Me daban por **muerto**. Me prepararon el sudario, reunieron mis juguetes favoritos para meterlos en el ataúd y acudieron todos mis familiares. Pasó una hora más y solté un poco de orina. El hermano mayor de mi madre, que era médico, exclamó: —¡Vivirá! Según él, era una prueba de que mi corazón latía. Poco después oriné otra vez. Paulatinamente mis mejillas fueron animándose con una vaga luz, la luz de la vida. Esta enfermedad, una autointoxicación, habría de convertirse en un mal crónico durante toda mi vida, un mal que, con regularidad, se presentaba todos los meses y que me afectaba a veces ligeramente, a veces con gravedad. En algunas ocasiones, incluso, me puso en un estado crítico. En tales casos, mi conciencia distinguía, por el ruido de los pasos que se acercaban, si la **muerte** estaba cerca o lejos” (p. 8).

8. “Quien bajaba por la cuesta era **joven**. Cargaba sobre el hombro un palo del cual colgaban cubos de «tierra nocturna». Alrededor de la cabeza llevaba una cinta sucia para absorber el sudor de su frente. Sus mejillas estaban encendidas y eran hermosas. Tenía la mirada brillante y con los pies controlaba el peso de los cubos mientras bajaba la cuesta. Su trabajo consistía en vaciar de excrementos los retretes de las casas. Iba calzado con unas zapatillas de lona y vestido con «unos pantalones de algodón muy ceñidos de color azul oscuro». A mis cinco años de edad, yo lo observaba con una atención anormal. Sin entender el significado de la visión, fue mi primera revelación de que estaba ante cierto poder, de que algo o alguien, con voz potente y sombría, me llamaba. Me parece alegórico que esta llamada viniera de un porteador de excrementos, porque el excremento es símbolo de la tierra. Sin duda se trataba del **amor** malevolente de la Madre Tierra que me reclamaba. Tuve el presentimiento de que en este mundo habitaba una especie de deseo punzante. Observada desde abajo la figura de este sucio **joven** que bajaba por la cuesta, me invadió el anhelo de un «quiero ser como él». Este deseo tenía dos focos de atención. Uno era su pantalón ceñido azul oscuro; el otro, su oficio. «El pantalón ceñido de color azul» marcaba claramente la parte inferior de su cuerpo, un cuerpo que se cimbreaba libre como un junco y que parecía dirigirse hacia mí. Sentí en mi interior una adoración inexplicable por esos pantalones. No sabía por qué. En cuanto a su oficio... Sí, el deseo de «querer ser porteador de excrementos» nació en mí con la naturalidad con que otros niños sueñan con ser generales tan pronto empiezan a tener recuerdos. Podría precisar que la causa de tal deseo se debía a los pantalones ceñidos y azules; pero no, no era sólo eso. Con el tiempo, ese anhelo se haría más fuerte y crecería hasta trazar dentro de mí su propio camino (...) Tuve la sensación de que su ocupación poseía un elemento *trágico* en el sentido más voluptuoso del término. Era una sensación de *abnegación*, de decadencia, de intimidad con el peligro, una mezcla espléndida, en fin, de la nada y de la vida. Todas esas sensaciones fueron las que me inspiró el oficio de aquel **joven**, unas sensaciones que me cautivaron a la edad de cinco años.” (pp. 9-10).

9. “La ilustración mostraba un jinete alzando en su mano una espada. El caballo tenía los ollares dilatados, y con sus vigorosas patas delanteras apezuñaba el suelo con fuerza levantando polvo. En la armadura de plata que llevaba el caballero se veía un bonito escudo de armas. Por la visera del yelmo asomaba un **bello** rostro dirigido hacia la «**muerte**» o, al menos, hacia un objeto volador de aspecto sombrío. Yo estaba convencido de que el jinete iba a **morir** en el instante siguiente: «Si paso rápido la página, seguro que veo el dibujo de su

**muerte**. O, a lo mejor, el dibujo se transformó de improviso y sin yo darme cuenta en ese instante siguiente»” (p. 11).

10. “Sentí que se me partía el alma. El personaje que yo creía que era él resultó que era ella. No tenía sentido que este hermoso caballero no fuera hombre. ¡Era una mujer! (Todavía hoy las mujeres vestidas de hombre me causan una profunda repugnancia que no encuentro modo de explicar.) 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. Años más tarde, iba a descubrir una glorificación de la **muerte** de un **bello** caballero en estos versos de Oscar Wilde: «Gallardo yace **muerto** el caballero entre juncos y cañaverales.»” (p. 12).

11. “Me hacía ilusión recibir algunos cartuchos vacíos de la mano de algún soldado al que le gustaban los niños. Bastó que mi **abuela** me prohibiera recibirlos porque, según ella, eran peligrosos, para que al placer del regalo se añadiera la alegría del secreto. El estruendo de las pesadas botas militares sobre el suelo, los uniformes sucios, el tupido bosque de los fusiles al hombro eran razones suficientes para hechizar cualquier mente infantil. Pero no: el gozo clandestino que subyacía tras el hecho de recibir cartuchos vacíos residía, simplemente, en sentir el olor a sudor. El olor del sudor de los soldados –un olor a brisa marina, un olor a aire de playa quemada por colores de oro– me penetraba por la cavidad nasal y me embelesaba. Probablemente se tratara de mi primera experiencia olfativa. Era un olor que, aun desprovisto de toda relación con el placer sexual, iba despertando en mí poco a poco, pero profundamente, un anhelo voluptuoso por el mismo destino de aquellos soldados, por la **muerte** –azar frecuentemente trágico de su vocación–, por los países lejanos que verían, y cosas así” (pp. 12-13).

12. “El mundo no me parecía más complicado que los bloques de madera con los que juegan los niños. Tampoco podía creer que la llamada «sociedad», a la cual yo tenía que incorporarme en el futuro, se diferenciara mucho del «mundo» de un cuento de hadas. Así, sin darme cuenta, una de las limitaciones de mi vida había empezado a actuar. Y todas mis **fantasías**, desde las más tempranas, estaban teñidas de unos tonos de desesperación, de unos matices extrañamente completos y en cierto modo apasionados que se resistían contra esa limitación” (pp. 13-14).

13. “¿Qué fue lo que comprendí en ese momento o lo que me estaban pidiendo que comprendiera? ¿Estaba insinuándose ahora, por primera vez, el preludio de un tema futuro, el del «remordimiento que preludia el pecado»? ¿O bien estaba recibiendo la lección humillante de mi aislamiento al ponerme a la vista del **amor** y, al mismo tiempo, aprendiendo el lado opuesto de la lección, es decir, mi manera particular de rechazar el **amor**?” (p. 16).

14. “Esta vez, burlando la vigilancia de mi **abuela** y de mis **padres** (gozando ya suficientemente del pecado que cometía), me entregué por completo a los disfraces de Cleopatra en presencia de mi hermana y hermano pequeños” (p. 16).

15. Ya de niño me leía cualquier cuento de hadas que caía en mis manos. Sin embargo, admito que las princesas no me gustaban nada. Me gustaban sólo los príncipes. Entre éstos, mis favoritos eran aquellos comprometidos con la **muerte**. Mi **amor** se inclinaba, especialmente, por los que **morían** asesinados siendo todavía **jóvenes** (p. 17).

16. “No entendía todavía el motivo por el que, de entre los muchos cuentos de Andersen, únicamente el hermoso **joven** de *El duende de la rosa* proyectaba una densa sombra en mi corazón. Este protagonista acabó asesinado, apuñalado y decapitado por un malvado armado de un enorme cuchillo (...) Tampoco alcanzaba a comprender por qué, de todos los numerosos relatos de Oscar Wilde, me fascinaba tan sólo el cadáver del **joven** pescador de *El pescador y su alma*, que, abrazado a su sirena, es arrojado por las olas a la playa” (p. 17).

17. “Naturalmente había otros cuentos infantiles que también me gustaban. Entre los de Andersen, mi favorito era *El ruiseñor*. Además, me divertían la infinidad de cómics que gustan a todos los niños. Lo que no podía evitar, a pesar de esas y otras lecturas, era que mi corazón saliera de mi conciencia rumbo a la **muerte**, la noche y la **sangre**. Las visiones de «príncipes asesinados» me acosaban obstinadamente. ¿Quién podría explicarme la razón del placer que me producía imaginar la relación entre los cuerpos de esos príncipes marcados por sus calzas ceñidas y las **muertes** crueles que los acechaban?” (p. 17).

18. “En el semblante del príncipe se percibía su firmeza ante la **muerte**. Ahora bien, si el destino de este héroe hubiera sido salir vencedor del dragón, ¡qué poco habría estimulado mi morbosos interés! Por fortuna para mí, el destino del príncipe era la **muerte**. En cambio, era una lástima que la **muerte** no fuera perfecta. El príncipe de marras superaba siete pruebas muy difíciles con el objeto de rescatar a su hermana y también de casarse con una bella princesa. Gracias al poder mágico de un diamante que llevaba en la boca, las siete veces pudo resucitar, llegando a saborear la felicidad del triunfo. En la stampa de la página de la derecha, se representaba la escena previa a su primera **muerte**, que consistía en ser devorado por el dragón. A continuación, «una gigantesca araña lo apresaba, le emponzoñaba todo el cuerpo y lo devoraba». En otras **muertes** parecía ahogado, quemado, picado por avispas, por serpientes, arrojado a un pozo con el suelo erizado de puñales y lapidado con rocas que le caían sobre su cuerpo como «una lluvia torrencial». La escena de la «**muerte** en las fauces del dragón» estaba descrita de forma especialmente minuciosa en los siguientes términos: «Sin perder un segundo, el dragón se puso a morder al príncipe con sus dientes hasta destrozar su cuerpo. Mientras era desgarrado por la bestia, el príncipe experimentaba un dolor indescriptible, pero lo soportó con todo su coraje hasta que quedó completamente triturado. Súbitamente, sin embargo, nuestro héroe recuperó todo su cuerpo y salió volando ágilmente de las fauces del dragón. Su piel no presentaba ni el más leve arañazo. El dragón se cayó al suelo y **murió** en el acto.» Este pasaje lo leí y releí más de cien veces. Pero juzgué que contenía un defecto que no podía pasar por alto. Era la frase que decía: «Su piel no presentaba ni el más leve arañazo». Cada vez que la leía, tenía la impresión de que el autor me traicionaba o que había cometido un grave error. Para remediarlo, se me ocurrió una idea. Consistía en leer ocultando con la mano el fragmento desde «Súbitamente» hasta «El dragón». De esa manera, el cuento era ideal. Quedaba así: «Sin perder un segundo, el dragón se puso a morder al príncipe con sus dientes hasta destrozar su cuerpo. Mientras era desgarrado por

la bestia, el príncipe experimentaba un dolor indescriptible, pero lo soportó con todo su coraje hasta que quedó completamente triturado. Se cayó al suelo y **murió** en el acto»” (pp. 18-19).

19. “Por otro lado, me encantaba imaginarme **muriendo** yo mismo en una batalla o siendo asesinado. Aun así, yo tenía un miedo muy intenso a la **muerte**. Un día, maltraté de palabra a una criada hasta hacerla llorar. Pero, a la mañana siguiente, cuando vi que ella misma me estaba sirviendo el desayuno con una alegre sonrisa como si nada hubiera pasado, me puse a analizar los posibles significados de esa sonrisa. Decidí que el más plausible era que la criada estaba segura de salirse con la suya. Por eso, adoptaba una sonrisa diabólica. Incluso tal vez había tramado envenenarme como venganza. Sentí entonces que el miedo agitaba mi pecho. Sin duda la sopa de *miso* estaba envenenada” (p. 19).

20. Mi **abuela** me tenía prohibido jugar con los niños del vecindario a causa de mi mala salud y también por temor a la mala influencia de su compañía. Por lo tanto, aparte de la criada y la enfermera, mis únicos compañeros de juego eran tres niñas elegidas expresamente por mi **abuela** de entre las vecinas (...) Más tarde, cuando nacieron mi hermana y mi hermano, mi **padre** decidió que fueran criados con más libertad, como niños normales (lejos de la tutela de la **abuela**, a diferencia de lo que había pasado conmigo). Aun así, la libertad y el comportamiento alborotador de que ellos gozaban no me producían especialmente envidia” (pp. 19-20).

21. “En su casa yo estaba mucho más libre que en la mía. Como no tenía alrededor los enemigos imaginarios que me podían raptar –es decir, mis **padres**–, mi **abuela** me dejaba a mi aire, sin necesidad de controlarme con la vista para que no me saliera del redil, de modo que gozaba de una libertad que no me otorgaba en casa” (p. 21).

22. “A pesar del aburrimiento que nos causaba a los tres, seguimos con el juego de los soldados entrando y saliendo continuamente de la casa ya en penumbra. Desde detrás de un arbusto del jardín, Sugiko imitaba el ruido de una ametralladora: «¡bang, bang, bang, bang, bang!» Me pareció que era el momento de poner fin al juego. Así que entré corriendo en la casa huyendo de los disparos y de mis compañeras soldado, que me perseguían repitiendo «¡bang, bang!». Entonces me llevé la mano al pecho, puse cara de extenuación y me desplomé en medio del cuarto. –¿Qué te pasa, Koo-chan? –me preguntaron mis soldaditas acercándose a mí con la cara muy seria. Yo, sin abrir los ojos ni mover la mano, les contesté: –Estoy **muerto** en el campo de batalla. ¡Qué placer tan vivo sentí al imaginar mi cuerpo encogido y desplomado en el suelo! Fue indescriptible. Llegué a sentir que, aunque realmente estuviera caído por herida de bala en el pecho, el dolor no me habría tocado” (pp. 21-22).

23. “Sin darme cuenta, me agarré a los bajos del vestido de alguien de la casa que estaba a mi lado. Era un gesto de anticipación a una huida de ese gozo o terror. Ésa ha sido, desde entonces, la actitud con la que me he enfrentado a la vida: querer escapar de todo lo esperado con excesivas ansias, de todo lo que previamente había adornado exageradamente con mis **fantasías**” (p. 23).

24. “Era entonces cuando más me apetecía ponerme decididamente a la escucha de los deseos de mi juguete. Así descubrí que estaba dotado de unos gustos claros y bien definidos o, si se puede decir, de cierto orden interno. Tales gustos, aparte de conectados con recuerdos de infancia, estaban relacionados, por ejemplo, con chicos desnudos que yo veía los veranos en la playa, con los nadadores de la piscina del parque del santuario de Meiji, con el **joven** moreno que se había casado con mi prima, con los protagonistas valientes de muchas historias de aventuras. ¡Qué equivocado había estado hasta entonces por haber atribuido razones poéticas a mi atracción por todo eso!” (p. 26).

25. “Pero también mi juguete levantaba la cabeza hacia la **muerte**, la **sangre** y los cuerpos musculosos. Las escenas **sangrientas** de un duelo en la portada de una revista de aventuras prestada a escondidas por el estudiante que trabajaba en nuestra casa, los dibujos de samuráis **jóvenes** abriéndose el vientre o de soldados heridos de bala apretando los dientes y dejando escapar la **sangre** entre los dedos de una mano crispada contra el uniforme militar, las fotografías de luchadores de sumo de fuerte musculatura pertenecientes a los rangos inferiores en que todavía no estaban tan gordos... Viendo todas esas imágenes, el juguete alzaba su cabecita con curiosidad. Si la palabra «curiosidad» no es la adecuada, la puedo cambiar por la de «erotismo» o, incluso, la de «lascivia»” (pp. 26-27).

26. “A medida que mi placer iba comprendiendo lo que pasaba, poco a poco empezó a moverse de forma consciente e intencionada. Así, se puso a seleccionar y ordenar sus gustos. Cuando la composición de la portada de una revista no me satisfacía, me ponía a copiarla con lápices de colores modificándola a mi gusto. Por ejemplo, los dibujos podían representar a un **joven** de un circo arrodillado y agarrándose el pecho herido de un balazo, o a un equilibrista caído de su cuerda que se había partido la cabeza y tenía media cara **ensangrentada**” (p. 27).

27. “A mi alrededor iban produciéndose algunos cambios. Mi familia se había partido en dos. Habíamos dejado la casa en donde yo había nacido y nos habíamos mudado a dos casas distintas, aunque en la misma calle y separadas una de otra sólo por medio bloque de casas. Mis abuelos y yo vivíamos en una; y mis **padres** y hermanos, en la otra. En esa época, mi **padre** tuvo que viajar al extranjero por razones de trabajo. Visitó varios países de Europa antes de regresar a casa. Poco después de eso, mis **padres** y hermanos volvieron a mudarse. En esta ocasión, mi **padre** tomó la decisión tardía de acogerme a su lado, por lo cual también yo tuve que cambiarme a la casa de mis **padres**, después, eso sí, de pasarlo mal despidiéndome de mi **abuela** en una escena que mi **padre** calificó como «propia de un melodrama moderno». Ahora, entre la casa de mis **padres** y la de mis abuelos se interponían varias estaciones de tren y algunas paradas de tranvía. Mi **abuela** se quedó llorando día y noche con una foto mía apretada contra su pecho; y, si se me ocurría romper nuestro pacto de pasar con ella una noche a la semana, de inmediato sufría un ataque de nervios. Así que, a mis doce años, yo ya tenía novia: una apasionada señora de sesenta. Poco después mi **padre** se iría a Osaka, el destino asignado por su empresa” (pp. 27-28).

28. “Un día, aprovechando que no me dejaron ir a la escuela porque presentaba síntomas de resfriado, metí en mi habitación unos libros de arte que mi **padre** había traído del extranjero como recuerdo y me puse a examinarlos con toda atención. Me gustaban especialmente las guías de museos de varias ciudades italianas con fotograbados de esculturas griegas. Entre las reproducciones de obras maestras de desnudos, las que más me gustaban eran las que venían en blanco y negro; tal vez simplemente porque parecían más reales. Aquel día fue el primero en que vi esos libros. Mi **padre**, que era tacaño, por miedo a que manos infantiles tocaran y mancharan estos libros, los mantenía bien escondidos en la parte más inaccesible del aparador. (Otro motivo era su temor de que me sintiera atraído por los desnudos femeninos de sus páginas... El pobre, ¡qué equivocado estaba!)” (p. 28).

29. “En un fondo a lo Tiziano con un paisaje umbroso y distante, como un bosque melancólico, y bajo un cielo vespertino, se veía el tronco de un árbol tenebroso y ligeramente torcido que hacía las veces de cruz de ejecución. Atado al tronco estaba el cuerpo desnudo de un **joven** sumamente **bello**. Sus manos se cruzaban a lo alto, y la cuerda que unía sus muñecas estaba atada al árbol. No se veían más ligaduras. Lo único que cubría la desnudez del **joven** era una tela basta de color blanco que le caía suelta a la altura de las ingles. Era de suponer que se trataba de la representación de un martirio cristiano. Sin embargo, este cuadro, a pesar de mostrar, en efecto, el martirio de un santo cristiano, como San Sebastián, y de ser obra de un pintor de una escuela ecléctica inspirada en el último renacimiento, desprendía un fuerte sabor a cultura pagana. El cuerpo del **joven**, que se asemejaba al de Antínoo, no mostraba señales de sufrimiento ni esas huellas de decrepitud edificante habituales en los cuadros de otros santos. Antes bien, irradiaba sólo **juventud**, sólo luz, sólo **belleza**, sólo dicha” (pp. 28-29).

30. “Tan pronto puse los ojos en este cuadro, todo mi ser se estremeció bajo el impacto de una suerte de gozo pagano. Sentí arder la **sangre** y mi órgano mostró un impulso rebosante de ira. Esta parte de mi cuerpo, repentinamente agigantada y a punto de estallar, esperaba con una violencia inusitada a que la utilizara de una vez, y jadeaba maldiciendo mi ignorancia. Inconscientemente, mis manos empezaron a moverse de una manera que nadie les había enseñado. Sentí señales de algo sombrío y refulgente que subía y subía atacándome desde dentro... Y, acto seguido, una corriente impetuosa acompañada de una embriaguez llena de luz” (p. 29).

31. “Es una coincidencia interesante que Hirschfeld sitúe «los cuadros de San Sebastián» como los primeros entre las obras de arte que suelen complacer especialmente a los **invertidos**. Esta observación permite suponer que la inmensa mayoría de los casos de **inversión**, especialmente los de inversión congénita y los impulsos **invertidos** y sádicos, están inseparablemente relacionados” (p. 30).

32. “Sebastián se convirtió secretamente al cristianismo y se sirvió de su posición al frente de la guardia pretoriana para consolar a los prisioneros cristianos e incluso para convertir a otros romanos, como al mismo edil de la ciudad. Cuando fueron descubiertas estas actividades, Diocleciano lo condenó a **muerte**. Asaeteado por innumerables flechas, fue abandonado tras dársele por **muerto**. Pero una viuda piadosa, deseando dar sepultura a su cuerpo, comprobó que aún estaba tibio. Gracias a sus cuidados, Sebastián volvió a la vida. Pero

tan pronto se halló restablecido, se presentó ante el emperador, al que afeó su paganismo. Esta vez fue condenado a **morir** apaleado” (pp. 30-31).

33. “Una vez, desde la ventana de la clase, descubrí un árbol no muy alto mecido por la brisa. »Al contemplarlo, mi corazón empezó a latir con fuerza. Era un árbol de una **belleza** asombrosa. Desde el césped se erguía formando un triángulo perfecto, levemente redondeado en los ángulos, con sus múltiples ramas extendidas simétricamente, como un candelabro, sosteniendo el pesado follaje de sus ramas. Bajo esta verde espesura de hojas se vislumbraba un tronco firme y oscuro, como un pedestal de ébano. Aunque de una perfección exquisita, poseía ese aire de descuidada elegancia que hay en la “naturaleza” (p. 31).

34. “»Y, de repente, le pregunté a mi corazón: “¿No sería este árbol el mismo al que fue atado con las manos atrás aquel **joven** santo, y su tronco el mismo por el que resbalaba su **sangre** sagrada como un reguero de agua después de la lluvia? ¿El árbol romano a cuyo lado él se retorció de dolor frotando violentamente su carne **joven** contra la corteza y abrasado en una agonía postrera (testimonio, tal vez, del fin de todos los placeres y sufrimientos de este mundo)?” (p. 32).

35. “»Sí, éste era Sebastián, el **joven** capitán de la guardia pretoriana cuya **belleza** ¿acaso no iba a estar destinada a la **muerte**? Las romanas saludables, con los cinco sentidos cultivados por el gusto del buen vino que les estremecía los huesos y por el sabor de la carne goteando **sangre**, comprendieron de inmediato el destino desgraciado que acechaba al **joven** sin él saberlo. ¿No sería por eso por lo que lo amaron? En el interior de sus blancos músculos, la **sangre** del **joven** circulaba con más vigor que nunca, esperando borbotar profusamente en el instante en que sus carnes fueran desgarradas. Es imposible que las mujeres desoyeran los deseos tempestuosos de una **sangre** así. »Su destino no era un infortunio. Jamás pudo ser un infortunio. Más bien, era soberbio y trágico, un destino que podría calificarse de fulgurante. »Es probable, incluso, que en algunas ocasiones, en medio de la dulzura de un beso, su ceño se hubiera contraído al sentir la sombra fugaz de la agonía de la **muerte**. »También pudo prever vagamente que el destino que lo aguardaba era, ni más ni menos, el del martirio. Y que aquello que lo diferenciaba de los demás era precisamente el sello del destino trágico que llevaba impreso en la frente” (pp. 32-33).

36. “Yo tomé parte en todas esas diversiones excepto en la vida de la residencia porque mis **padres**, excesivamente cautos, me habían conseguido dispensa para no pernoctar en la residencia del colegio. Era obligatorio quedarse a dormir en la residencia uno o dos años durante el período de la secundaria. El pretexto aducido fue mi constitución enfermiza, pero, una vez más, su mayor preocupación era el temor a que aprendiera cosas malas en la residencia” (p. 34).

37. “La nieve caída apenas cubría los zapatos. Hasta que no salió el sol, el paisaje nevado resultaba más lúgubre que hermoso. La nieve se asemejaba a una venda levemente sucia puesta para ocultar las heridas abiertas de la ciudad. La **belleza** de la ciudad era, ni más ni menos, la **belleza** de sus heridas” (p. 38).

38. “Y diciendo eso, apretó bruscamente sus guantes de piel mojados por la nieve contra mis encendidas mejillas. Yo retrocedí. Sentí que un fuego abrasador me dejaba una marca en las mejillas. Y me di cuenta de que estaba mirándolo con los ojos límpidos. Desde ese momento supe que estaba **enamorado** de Omi. Si se me permite esta forma tan burda de expresarlo, aquél fue el primer **amor** de mi vida. Además, se trataba sin ningún género de duda de un **enamoramiento** íntimamente relacionado con el apetito carnal. Esperé el verano con impaciencia, o, por lo menos, el principio del verano. Pensaba que entonces tendría ocasión de ver su cuerpo desnudo. Además, en lo más hondo de mí anidaba un deseo aún más vergonzoso: el deseo de ver «lo grande que la tenía».” (pp. 42-43).

39. “He escrito «rudeza de sus facciones». A pesar de que he empleado estas palabras, en realidad se trataba solamente de la impresión que me producía el rostro de un **joven** normal y corriente visto entre las caras de un grupo de adolescentes. Aunque la constitución robusta de Omi superaba a la de todos los compañeros, era más bajo que el más alto. Sin embargo, el sobrio uniforme del colegio, semejante al de los oficiales de la Marina, a duras penas sentaba bien a nuestros cuerpos inmaduros. Solamente a Omi le caía bien, y producía, al llevarlo puesto, una impresión de solidez, peso y hasta de cierta sensualidad. Seguro que no era yo el único que contemplaba con envidia y **amor** esos músculos de sus hombros y pecho, unos músculos cuyos contornos resultaba fácil adivinar bajo la sarga azul oscura del uniforme” (p. 43).

40. “Teniendo todo eso como base, 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, sé que no me atrae nadie de mi mismo sexo con gafas. Por él, empecé a amar la fuerza, la sensación de **sangre** caudalosa, la ignorancia, los movimientos toscos en las manos, el habla bruta, la melancolía salvaje que posee la carne absolutamente inmune al intelecto” (p. 44).

41. “Sabía, sin embargo, que estas preferencias tan rudas contenían en su origen una imposibilidad lógica de ser satisfechas. No hay nada más lógico que el impulso carnal. En cuanto el intelecto se ponía a actuar para comprender, mis deseos por determinada persona se desvanecían de inmediato. Incluso el descubrimiento del más mínimo indicio de inteligencia en mi pareja me obligaba a un juicio racional de valores. En una relación de interacción como es la del **amor**, hay que dar lo mismo que se pide al otro. De aquí que el deseo de ignorancia en mi pareja me exigiera, aunque temporalmente, una absoluta «rebelión contra el razonamiento». De todas maneras, esto, para mí, era imposible” (p. 45).

42. “Me resultaba penoso estar viendo a Omi hacer payasadas, ver cómo sin darse cuenta destruía su propia **belleza**” (p. 48).

43. “Pero lo que supe es que Omi se dio cuenta de que yo estaba **enamorado** de él y sólo de él. Se dio cuenta por mi mirada fugaz clavada en sus ojos y por el temblor, poderoso y súbito como un relámpago, que había recorrido los dedos de los dos” (p. 48).

44. “Yo no sometía a ninguna crítica consciente, ni mucho menos a la moral, mi rendida adoración por Omi. Si, por casualidad, intentaba pensar críticamente, esa adoración se evaporaba. Si hay algo como el **enamoramiento** momentáneo y estático, ése era mi caso. Los ojos con los que lo contemplaba eran siempre los de la «primera mirada» o, mejor dicho, los de la «mirada original». Por mi parte, no hacía más que emplear una actitud inconsciente para proteger a todas horas la pureza catorceañera de cualquier proceso de erosión. ¿Es esto el **amor**? A simple vista, parecía que iba a conservar para siempre una forma pura, que habría de reproducirse una y otra vez, pero este género de amor poseía también su particular **perversión** y su buena dosis de decadencia. Una **perversión** más maligna que la **perversión** del **amor** normal; en cuanto a la pureza decadente, es la más maligna de todas las decadencias que puede haber en el mundo. Pero en este **amor** no correspondido hacia Omi, en este primer **amor** con el que me encontré en la vida, yo era realmente como un pajarito candoroso que mantiene oculto bajo las alas su apetito carnal. Lo que me tentaba no era la consumación del deseo, sino la «tentación» pura y simple como tal. Cuando estaba en el colegio, sobre todo durante una clase aburrida, no podía apartar mi vista del perfil de Omi. ¿Qué más podía hacer cuando todavía ignoraba que el **amor** es desear y también ser deseado? Para mí, entonces, el **amor** sólo era un intercambio de preguntas y respuestas en torno a un pequeño enigma sin solución. En cuanto a mi adoración, ni siquiera trataba de soñar que fuera a ser correspondida de algún modo” (pp. 49-50).

45. “De todos modos, no era posible que yo previera, ni siquiera vagamente, cómo iba a terminar este primer **amor**. Probablemente la zozobra que me causaba el presentimiento de su fin formaba la sustancia central de mi placer” (p. 51).

46. “Sí, eran celos. Unos celos tan intensos que me hicieron renunciar voluntariamente a mi **amor** por Omi (...) Estaba convencido de haber renunciado a mi **amor**, pero era una conclusión apresurada, porque no había reparado en mi **amor** a mí mismo. No había tenido en cuenta, por ejemplo, el hecho de que aquella erección era una prueba palpable de mi **amor**. A lo largo de bastante tiempo tuve erecciones no provocadas e igualmente incurrí en mi mal hábito, también inconscientemente, que hallaba tan estimulante cuando estaba solo. Aunque ya tenía los conocimientos normales sobre sexualidad, todavía no sufría por el hecho de ser diferente.” (p. 54).

47. “Lo curioso era que, debido a que estaba absorbido por la lectura de relatos románticos, todos mis sueños elegantes estaban puestos, como si fuera una doncella ignorante de la vida, en cosas tales como el **amor** y el matrimonio entre un hombre y una joven. Tiré mi **amor** por Omi al cubo de la basura de los enigmas sin solución; y ni siquiera intenté preguntarme a mí mismo por su significado. No sentía nada de lo que siento ahora cuando escribo «**amor**» o cuando escribo «**enamoramiento**». No podía ni soñar que el deseo que sentía por Omi tuviera algo que ver con la realidad de mi «vida»” (p. 55).

48. “Cada vez que veían cómo había crecido, mi familia bromeaba o simplemente se alegraba. Yo respondía con sonrisas forzadas. Pero, al imaginar que algún día llegaría a alcanzar la altura de un adulto, presentía una crisis terrible. Mi vaga intranquilidad por el futuro, por un lado, aumentaba mi tendencia a desarrollar **fantasías** divorciadas de la realidad y, por otro, me impulsaba a practicar el mal hábito que a su vez me hacía buscar refugio en esas **fantasías**. La inquietud era el pretexto para ambas cosas” (p. 55).

49. “Un día, un amigo, refiriéndose a mi constitución débil, dijo: –Seguro que te **morirás** antes de cumplir los veinte años. –¡Vaya cosas más horribles me dices! –respondí yo con una sonrisa amarga, aunque, en realidad, sentía una atracción extrañamente dulce y amable por su predicción. –¿Apostamos algo? –Bueno, no me queda más remedio que apostar por vivir, puesto que dices que me voy a **morir**. –Es verdad. ¡Ah, pobre de ti! ¡Lo que te vas a perder...! –dijo con esa crueldad propia de los adolescentes” (p. 55).

50. “En las xilografías de la era Genroku, los rasgos físicos de los dos amantes están representados con una similitud sorprendente. También en la escultura griega el ideal universal de **belleza** hace que los cuerpos del hombre y de la mujer se parezcan bastante. ¿No puede residir aquí uno de los secretos del **amor**? ¿No podría ser que en los recovecos más recónditos del **amor** existiera, tanto en el hombre como en la mujer, el ansia imposible de llegar a ser exactamente iguales? ¿No cabe la posibilidad de que el deseo **amoroso** impulse a la gente a imponerse un alejamiento trágico desde el cual marcar la imposibilidad de acceder al polo opuesto? Es decir, como el **amor** recíproco no puede lograr la perfección de una identidad de los dos seres, ¿no se producirá un proceso mental mediante el cual cada uno de los dos amantes trata de no asemejarse en lo más mínimo al otro, y emplea este alejamiento como una especie de coquetería dirigida al otro? En cualquier caso, ¡qué lástima que esta similitud acabe reducida a una ilusión momentánea! Porque, a pesar de que la joven enamorada se hace más valiente y el **joven enamorado** se vuelve más tímido, llega un momento en que los dos, yendo en direcciones opuestas, se cruzan rompiendo la similitud y encaminándose cada uno a un lugar en la distancia en la cual ya no existe un objetivo. A través de estas divagaciones sobre los secretos del **amor**, puedo decir que mis celos, tan intensos que llegaron a **convencerme** a mí mismo de que había renunciado a **amar**, eran simplemente una prueba de **amor**. Sí, acabé por **amar** «lo que se parecía a lo de Omi», por ejemplo, esos puntos oscuros que, poco a poco, iban brotando, creciendo y ennegreciéndose en mis axilas” (pp. 56-57).

51. “Es decir, quería desempeñar un doble papel, el de Omi y el mío. Para eso, debía encontrar un punto común con él, por leve que fuera. De ese modo, sería capaz de situarme en su lugar y actuar con la conciencia de quien posee a raudales y gozosamente la misma soledad que en Omi es inconsciente. Así podría consumir esa **fantasía** en la cual el placer sentido al ver a Omi se transformaba más tarde en el placer que el mismo Omi iba a sentir” (p. 59).

52. “Desde que me obsesioné con aquel cuadro de San Sebastián, había adquirido sin darme cuenta la costumbre de cruzar los brazos sobre la cabeza cada vez que estaba desnudo. Mi cuerpo era enclenque y no tenía ni el más mínimo parecido con la **belleza** opulenta del de San Sebastián. Sin querer, me puse en esa postura. Mis ojos, entonces, se dirigieron a las axilas. Y dentro de mí empezó a hervir un deseo sexual inexplicable...” (p. 59).

53. “Nadie sabía, sin embargo, que mi falta de **sangre** y mis **sanguinarios** apetitos estaban conectados por una relación de reciprocidad anormal. Mi escasez congénita de **sangre** me había empujado a soñar con derramamientos de **sangre**. Pero ese impulso era, a su vez, la causa de que mi cuerpo perdiera más **sangre** todavía aumentando mi deseo de verterla. Esa vida enervante de **fantasías** ejercitaba y aguzaba mi imaginación.

Todavía no sabía nada de la obra del marqués de Sade, pero la descripción del Coliseo romano de la novela *Quo vadis* me había producido una profunda impresión y había imaginado cómo sería un anfiteatro de asesinatos. En mi escenario imaginario, los gladiadores romanos ofrecían sus **jóvenes** vidas en aras de mi propia satisfacción. Sus **muertes** no sólo debían producirse con derramamiento de abundante **sangre**, sino además tenían que ser ceremoniosas. Me interesaban mucho las clases de pena de **muerte** y todos los instrumentos posibles de ejecución. Descarté los artilugios de tortura y la horca porque no producían **muertes** cruentas. Tampoco me gustaban las armas de fuego, como pistolas y fusiles. Prefería, a ser posible, armas primitivas y salvajes, como flechas, dagas, lanzas. Para alargar la agonía, era necesario apuntar siempre al abdomen. Las víctimas sacrificadas debían emitir gritos de dolor largos y lúgubres, capaces de infundir una desgarradora soledad en quienes los escucharan. Entonces, mi alegría de vivir estallaba en llamas desde algún lugar secreto de mis entrañas y gritaba en respuesta a esos alaridos de dolor (...) Soldados griegos, esclavos blancos de Arabia, príncipes de tribus salvajes, ascensoristas de hotel, camareros, golfos, oficiales del ejército, **jóvenes** artistas del circo, etc., todos eran sacrificados y pasados a cuchillo por el filo de mi **fantasía**. Me asemejaba a un bruto de alguna tribu salvaje que, incapaz de **amar**, mata por yerro a las personas que **aman**. Y besaba en la boca a mis víctimas ya caídas en el suelo y todavía moviéndose en medio de convulsiones espasmódicas.” (pp. 62-62).

54. “Mis estímulos imaginativos se desbordaban progresivamente hasta llegar a concebir una **fantasía** en particular, probablemente la más vil que es capaz de imaginar un ser humano. La víctima esta vez era uno de mis compañeros de clase, un chico notablemente corpulento y excelente nadador. La escena tenía lugar en un sótano. Allí se celebraba un banquete clandestino (...) Un borbotón de **sangre** me golpeó directamente en la cara. Con el cuchillo en la mano derecha, empecé a trinchar lentamente la carne del pecho cortando delicados trozos...” (pp. 64-65).

55. “Incluso después de haberme curado la anemia, mi mal hábito iba en aumento. La clase de geometría la daba el profesor más **joven** de todo el colegio. No me cansaba de contemplar su cara. Decían que había sido profesor de natación. Su tez tostada indicaba que había estado con frecuencia en la playa tomando el sol, y su voz era resonante como la de un pescador. Era un día de invierno. Con una mano copiaba lo que este profesor había escrito en la pizarra y la otra la tenía metida en el bolsillo de mi pantalón a causa del frío. Sin darme cuenta, no tardé en apartar mis ojos del cuaderno y seguir la figura del profesor. Éste, con su voz juvenil, repetía la explicación de un problema difícil mientras subía y bajaba de la tarima. La agonía por resistir las embestidas de mi apetito sexual ya había empezado a afectar a mis actividades cotidianas. Ante mis ojos, la silueta del profesor se iba transformando en la estatua de un Hércules desnudo. Cada vez que él alargaba el brazo para escribir una ecuación con una tiza en la mano derecha y movía el borrador con la izquierda, yo veía los pliegues de los músculos de *Hércules tensando el arco* en el tejido de la ropa del profesor. Finalmente sucumbí de nuevo a mi mal hábito, esta vez en plena clase...” (p. 65).

56. “A la hora del recreo salí con los demás al campo de deportes con la cabeza gacha y la mente abstraída. Se me acercó entonces un compañero del que yo andaba **enamorado**. Era de nuevo un **amor** no correspondido y dirigido también a un estudiante de suspensos” (p. 65).

57. “Pensaba con optimismo que cuando acabara la función del teatro, el telón simplemente bajaría. Era una idea reforzada por la seguridad de que **moriría joven**. Años más tarde, ese optimismo, o, mejor dicho, esa **fantasía**, sufriría una grave venganza” (p. 68).

58. “Un día me sumé a un grupo de compañeros de clase que caminaban por fuera de la tapia del colegio. Comentaban ruidosamente el rumor de que uno de nuestros amigos, en ese momento ausente, se había **enamorado** de la conductora del autobús del colegio. El rumor derivó en un debate sobre qué atractivos podría tener una conductora de autobús. Entonces yo, con un tono frío y brusco, como si escupiera las palabras, exclamé: –¡Está clarísimo! ¡Es el uniforme! Seguro que le encanta lo ceñido que lo lleva. Por supuesto que yo jamás había sentido la más mínima atracción física por una conductora de autobús. Había empleado una analogía, una pura analogía, expresada con el ímpetu propio de la edad y motivada por mi deseo de ver las cosas desde el punto de vista de un adulto impasible y lujurioso” (p. 69).

59. “A pesar de que yo no sentía atracción física alguna por la conductora del autobús, comprendí que mis palabras, pronunciadas intencionadamente tanto por pura analogía como por las consideraciones mencionadas, no sólo escandalizaran a mis amigos hasta el punto de hacerlos sonrojar de vergüenza, sino que les produjeran una leve excitación sexual al estimular esa imaginación tan impresionable de la adolescencia. Era natural que su reacción, en cualquier caso, sirviera para despertar en mí un sentimiento malévolo de superioridad. Pero mis sentimientos no se quedaron ahí. Ahora me tocaba **engañarme** a mí mismo. Mi sentimiento de superioridad se desinfló de forma desequilibrada. El proceso fue el siguiente: una parte de mi sentimiento de superioridad se transformó en engreimiento y, después, en una especie de borrachera provocada por mi convicción de que yo estaba un paso más allá de los demás. Cuando esta parte embriagada mía recuperaba la sobriedad con más rapidez que el resto, incurría en el error de juzgar todo con mi conciencia serena olvidando que otra parte de mí no estaba todavía sobria. Así pues, esa idea embriagadora de «estoy por delante de los demás» era refutada por esta más humilde de «no, señor; yo soy un ser humano como los demás». A causa de tal error de cálculo, esta última idea fue ampliada a esta otra: «claro que soy humano como los demás “en todos los aspectos”». (La parte de mí que no estaba todavía sobria había hecho posible esa amplificación, e incluso la rubricaba.) Finalmente, llegué a la siguiente y presuntuosa conclusión: «Es que todos son así». La forma de pensar que yo había definido como un medio hacia la aberración se había puesto a trabajar enérgicamente para llegar a tal conclusión. ¡Había conseguido, en fin, hipnotizarme a mí mismo! A partir de esa época de mi vida, este autoembaucamiento llegó a gobernar un noventa por ciento de mi vida, y eso a pesar de que era algo absurdo, estúpido, fingido, algo que hasta yo mismo sabía que era un puro **engaño**. ¿Había en el mundo alguien más crédulo que yo?” (p. 70-71).

60. “«... Ryotaro se incorporó al nuevo círculo de amigos sin ninguna vacilación. Creía que podría superar esa melancolía absurda o el tedio opresivo comportándose, o fingiendo que se comportaba, de modo jovial. Su credulidad, o más bien su fe ciega, lo había dejado sumido en un estado de inmovilidad candente. Cuando participaba en bromas y juegos sin importancia, se decía: “Ahora no estoy deprimido, ni tampoco aburrido”. Llamaba a este estado “el olvido de las penas”. La gente se pregunta constantemente si está feliz o si está

alegre. Es el estado natural de la felicidad, igual que la duda es aún más natural. Solamente Ryotaro se refiere a sí mismo como “feliz” y se convence de que es verdad. Por lo tanto, la gente tiene la tendencia a creer en lo que él llama “alegría indudable”. Finalmente, lo que era leve pero real queda encerrado en el seno de una poderosa máquina de fabricación de 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 los **autoengaños...**”. Sí, la máquina se ha puesto a funcionar enérgicamente...»” (p. 71).

61. “En los libros sobre sexualidad se nos advertía encarecidamente en contra de los daños de la masturbación; había, en cambio, otros escritos en los que se tranquilizaba al lector porque ese hábito no ocasionaba perjuicios serios a la salud. El resultado era que también los otros chicos de esas edades se entregaban con entusiasmo a la masturbación. En este aspecto yo era ¡exactamente igual que los demás! A pesar de la semejanza, mi **autoengaño** me llevó a ignorar una clara diferencia que había entre el objeto mental de ellos y el mío” (p. 72).

62. “No sabía que todos esos chicos se diferenciaban tanto de mí, no sólo en términos de sensibilidad interior, sino también en cuanto a signos visibles. Por ejemplo, ignoraba que a ellos el simple hecho de ver la foto de una mujer desnuda les provocaba una erección inmediata. Por el contrario, los objetos que a mí me estimulaban sexualmente (aunque tales objetos, desde el principio, habían pasado por una rigurosa selección a causa de las características de la **inversión** sexual), como la estatua de un **joven** desnudo esculpida en un molde jónico, no les suscitaban una atracción suficiente como para provocarles una erección” (p. 73).

63. “El objetivo de haber detallado en el capítulo anterior cada uno de los casos en que tuve *erectio penis* era facilitar ahora la comprensión de mi ignorancia sobre este tema. En efecto, mi ignorancia de los objetos que excitaban a los otros chicos estaba alimentada por mi **autoengaño**. Por ejemplo, en las escenas de besos leídas en las novelas no se decía nada de la erección masculina. Era tan natural, que no hacía falta describirla en la novela. Incluso en las enciclopedias de sexualidad se omitía la explicación fisiológica de una erección producida en el «simple» momento del beso. Por eso, yo creía que las erecciones surgían sólo antes del acto sexual o al ver la imagen de este acto. Pensaba que cuando se presentara el momento, y aun sin ningún deseo, la erección me llegaría así, de repente, como una inspiración caída del cielo. Un diez por ciento de mi corazón, sin embargo, me seguía susurrando en voz muy baja: «No, yo seré el único al que no le va a llegar». Y esta duda se manifestaba en todos mis sentimientos de inseguridad. ¿Acaso hubo una vez, cuando incurría en mi mal hábito, en que se me representara en la mente, aunque fuera para probar, alguna parte del cuerpo femenino? ¡No, jamás! ¡Y yo, ingenuo de mí, lo atribuía a mi simple pereza!” (p. 73).

64. “En el camino de ida y vuelta del colegio solía coincidir con una joven anémica. Sus ademanes fríos despertaron mi interés (...) Si algún día no la veía en el autobús, me parecía que faltaba algo. Y así, sin darme cuenta, cada vez que subía al autobús esperaba encontrármela. Me pasó por la cabeza la idea de que tal vez estaba **enamorado**. Yo no entendía en absoluto cómo estaban relacionados el **amor** y el apetito carnal. Por mucho que intentara pensar acerca de esa relación, no la podía comprender. Por supuesto que, por entonces, todavía no se me ocurría utilizar la palabra «**amor**» para explicar aquella fascinación diabólica que Omi me

había causado. Al mismo tiempo que me podía preguntar si aquella vaga emoción sentida hacia la muchacha del autobús era **enamoramiento**, me veía atraído por el conductor del mismo autobús, un **joven** rudo con el cabello reluciente por la abundante gomina. Mi desconocimiento del tema era tan profundo que no veía ninguna **contradicción** entre esos dos hechos. Había algo natural pero doloroso y opresivo, casi asfixiante, en las miradas que lanzaba al perfil del **joven** conductor. En cambio, en los ojos que se me iban de vez en cuando hacia la chica anémica había un elemento forzado, artificial, fatigoso. Incapaz de entender la relación entre esas dos formas de mirar, era consciente de que las dos convivían con indiferencia y placidez en mi interior” (pp. 75-76).

65. “Aunque todavía era muy joven, no poseía tampoco una idea clara del sentimiento de **amor** platónico. ¿Era una desgracia? ¿Pero qué sentido tenía entonces para mí una desgracia ordinaria? La vaga inquietud que envolvía mi orientación sexual había convertido en una obsesión todo lo relacionado con la carne. Mi curiosidad pura y «espiritual» no distaba mucho de un simple deseo intelectual, el deseo de saber. Me hice un experto en **convencerme** a mí mismo de que «eso era precisamente el apetito carnal» y acabé siendo el maestro de un **autoengaño** que me llevó a concluir que yo era realmente un libertino. Adopté, en consecuencia, los aires de un adulto, de un hombre de mundo; y con mis gestos y ademanes «pretendía dar la impresión de estar cansado de las mujeres»” (p. 76).

66. “Fue así como por primera vez empecé a obsesionarme con la idea del beso. En realidad, el acto llamado «beso» no era más que el símbolo de algo en donde mi espíritu buscaba refugio. Ahora puedo decirlo así. Pero, en aquellos tiempos, creía erróneamente que ese deseo era carnal, por lo cual 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. Aun considerado desde otro punto de vista, me pregunto: ¿puede una persona llegar a falsear de forma tan absoluta su naturaleza aunque no sea más que un instante? Si la respuesta es negativa, no hay otra manera de explicar el misterioso proceso mental de desear lo que en realidad no se desea. En la hipótesis de que yo estuviera justo en el lado opuesto de una persona moral que reprime lo que realmente desea, ¿significaría eso que yo albergaba, por ejemplo, deseos inmorales en mi corazón? Y si así fuera, ¿no serían esos deseos demasiado modestos? ¿Iba a **engañarme** a mí mismo por completo haciéndome un esclavo de las convenciones? El apremio de hallar respuestas a esas preguntas habría de acosarme constantemente años más tarde” (p. 77).

67. “En los inicios de la **guerra**, una ola de estoicismo farisaico barrió todo el país. No se libraron ni siquiera las escuelas de enseñanza superior (...) se hicieron más frecuentes las clases de entrenamientos militares y se introdujeron, además, otras innovaciones ridículas” (p. 77).

68. “Por ese tiempo aprendí a fumar y a beber. O, más bien, aprendí a fingir que sabía fumar y beber. La **guerra** nos había enseñado un modo de crecer bastante sentimental. Se debía a que creíamos que nuestras vidas acababan a los veinte años y a que, a partir de entonces, no había que pensar en nada. La vida se nos antojaba algo extrañamente volátil, como si nuestras vidas cortadas a los veinte años fueran lagos salados en la superficie de cuyas aguas, cada vez más salobres, flotarían nuestros cuerpos. El momento en que iba a bajarse el telón ya

no estaba muy lejos, lo cual me permitía interpretar, con mayor diligencia si cabe, mi papel de máscara. Pero, por otro lado, me decía: «Mañana salgo; sí, mañana salgo». Y, sin embargo, demoraba un día tras otro, a lo largo de los años, el viaje de mi vida, sin ningún indicio de cuándo iba a partir. ¿No eran precisamente esos años mi única época feliz?» (p. 78).

69. “Incluso la **guerra** me producía una especie de placer infantil. En aquellos tiempos, ninguna de mis disparatadas **fantasías**, en las que yo era el centro, disminuía, como si todo aquel dolor y sufrimiento no fuera conmigo, como si fuera invulnerable a las heridas de las balas. Hasta la idea de mi propia **muerte** me hacía estremecer con un placer desconocido” (p. 78).

70. “Al cabo de cierto tiempo, mi obsesión por la idea del beso se centró en un par de labios. ¿No se debería al simple motivo de querer dar a mis **fantasías** pretensiones de nobleza? Ya he indicado antes que trataba desesperadamente de **convencerme** a mí mismo de que deseaba esos labios aunque en realidad no experimentaba ni deseo ni emoción alguna. Estaba confundido con el deseo de esa convicción absurda y forzada, y también con el anhelo original que sentía. Es decir, me confundía tanto el deseo intenso e imposible de no querer ser yo como ese otro deseo sexual y primario que todo hombre siente por ser él mismo” (p. 79).

71. “Aquella persona de veintitrés años me trataba con la indiferente facilidad con que se trata a los niños. Al observar a los hombres que la rodeaban, me di cuenta de que yo carecía por completo de los rasgos que atraen a las mujeres. Eso significaba que yo jamás podría ser un Omi; y me convencía, visto desde otro ángulo, de que mi deseo de llegar a ser Omi era en realidad mi **amor** por Omi” (p. 80).

72. “A pesar de todo, creía estar **enamorado** de la hermana de Nukada (...) Me abrazaba a un cojín y me imaginaba la sensación de estar abrazado a una mujer; dibujaba una y otra vez el contorno de sus labios; repetía soliloquios como si fuera un psicópata. Pero ¿y qué? Todos esos esfuerzos artificiales me producían una suerte de extraña fatiga que me paralizaba la mente. Porque una parte realista de mi conciencia se daba cuenta de esa artificialidad con la cual trataba de **convencerme** a mí mismo de que estaba **enamorado** de ella; y esa parte protestaba con maliciosa fatiga. Tenía la impresión de que este cansancio mental exudaba un terrible veneno. En los intervalos de esa serie de artificiales esfuerzos me asaltaba la sensación de un vacío paralizante para huir del cual me entregaba descaradamente a otras **fantasías**. Entonces, volvía de inmediato a estar lleno de vitalidad, volvía a ser yo mismo, y me entusiasmaba, ciegamente y como una llama, con peregrinas imágenes. Esta llama permanecía, además, en mi cabeza en forma de sentimiento abstracto tratando de explicarme con argucias que esa pasión había sido inspirada por esa mujer. Así, nuevamente, volvía a **engañarme** a mí mismo” (p. 80).

73. “Fue por entonces cuando empecé a proyectar la atracción que hasta entonces había sentido por chicos mayores que yo hacia otros más **jóvenes**. Era natural, porque entonces hasta los más **jóvenes** que yo tenían la misma edad de Omi cuando estaba **enamorado** de él. Pero esta transferencia del objeto **amoroso** tenía mucho que ver con la calidad de mi **amor**. Al igual que antes, guardaba bien escondidos en el fondo de mi corazón estos nuevos sentimientos, pero ahora había añadido al **amor** salvaje un **amor** por lo bonito y elegante. En

sintonía con mi crecimiento natural, yo estaba incubando una especie de **amor** protector, una querencia por los **jovencitos**” (p. 81).

74. Hirschfeld clasifica a los **invertidos** en dos categorías: los *androphilos*, que se sienten atraídos sólo por adultos del mismo sexo, y los *ephebophilos*, que **aman** a los adolescentes o a los **jóvenes** que todavía no son plenamente adultos. Yo estaba empezando a comprender el **amor** de los *ephebophilos*. Un efebo es un **joven** de la antigua Grecia, exactamente un **joven** entre dieciocho y veinte años” (p. 81).

75. “En septiembre del año 19 de la era Showa, es decir, un año antes del final de la **guerra**, me gradué en el colegio-instituto donde había estudiado desde mi infancia e ingresé en cierta universidad. Por decisión de mi **padre**, fui obligado a matricularme en la Facultad de Derecho. No me importó demasiado porque sabía que pronto habría de ser llamado a filas como soldado, que iba a **morir** en combate y que incluso toda mi familia, sin salvarse ni uno, iba a perecer en alguno de los bombardeos que caían sobre la capital” (pp. 83-84).

76. “A pesar del pavor que me provocaban los ataques aéreos, estaba al mismo tiempo ansioso de **morir**. Esperaba la **muerte** como una dulce esperanza. Como he mencionado más de una vez, el futuro representaba una carga pesada para mí. Desde el principio me oprimía la idea de la vida con todos los deberes que conllevaba. Y es que, aunque me resultaba claro que yo no podía cumplir esos deberes, la vida parecía estar acusándome de incumplirlos. Pensaba que sentiría un gran alivio si la **muerte** me ofreciera la forma de poder evadir la vida. Aceptaba con voluptuosidad la idea de la **muerte** tal como había sido popularizada durante la **guerra** por la propaganda militar. Creía que si el azar me deparara una «**muerte** gloriosa en el campo de batalla» (¡qué mal casaba esto conmigo!), el fin de mi vida tendría un tinte irónico y no me habrían de faltar motivos para sonreír con sarcasmo desde mi tumba. Así y todo, cada vez que sonaban las sirenas, las piernas me llevaban corriendo al refugio antiaéreo con más celeridad que las de nadie” (p. 84).

77. “¡Cuántas veces he tratado de **convencerme** de que esta atracción no era más que una ilusión! ¡Cuántas veces mi razón se ha burlado de esa ilusión! ¡Cuántas veces mi debilidad se ha reído de mi **autoengaño**!” (p. 85).

78. “Desde el día en que escuché atentamente esas notas, fui incapaz de mirarla directamente a la cara o de dirigirle alguna palabra. Era como si me hubiera enterado de algún secreto suyo. Si alguna vez ella nos traía un té, me limitaba a mirar sus piernas ágiles, que se movían con ligereza ante mis ojos bajos. El caso es que, tal vez por falta de costumbre de ver piernas femeninas debido a la moda del pantalón o del *monpe* que dominaba por aquellos tiempos, la **belleza** de sus piernas me fascinó” (p. 86).

79. “Expresada así, esta confesión podría dar a entender que yo me sentía sexualmente atraído por sus piernas. Pero no era así. Como he mencionado a menudo, yo estaba absolutamente desnudo de opiniones propias acerca de la pasión que puede sentirse hacia el otro sexo. Buena prueba de ello es que jamás había sentido deseo de ver un cuerpo femenino desnudo. Y, sin embargo, pensaba seriamente en el **amor** por una mujer. Cuando mi mente empezaba a fatigarse desagradablemente con esos pensamientos serios, descubría una

extraña alegría al creer que yo era alguien racional. Me satisfacía entonces comprobar que me parecía ya a un adulto al comparar mis sentimientos fríos y mudables con los sentimientos de un hombre cansado y harto de mujeres. Estos procesos mentales eran ya entonces actos reflejos en mí, y se repetían con el mismo automatismo de esas máquinas que hay en las tiendas de dulces que sueltan un caramelo cuando se introduce en ellas una moneda. Yo suponía que podía **amar** a una mujer sin sentir el más leve deseo. ¿No era la suposición más absurda de la historia de la humanidad? Sin darme cuenta de este disparate, pretendía convertirme (perdón por mi modo hiperbólico de expresarme, pero es mi estilo natural) en un Copérnico de la teoría del **amor**. Con tal fin –y naturalmente de forma involuntaria–, llegué a creer en el **amor** platónico. Aunque parezca una **contradicción** con respecto a lo que he escrito antes, creía sinceramente y a pies juntillas en ese tipo de **amor**, con toda la «pureza» que implica. Aunque, ¿no sería más bien que era sólo en su «pureza» en lo que yo creía, y no en su objeto? ¿No sería a la «pureza» a lo que había jurado fidelidad? Volveré después sobre este punto. Alguna vez tenía la impresión de que mi creencia en el **amor** platónico flaqueaba debido a mi mente, inclinada al concepto de **amor** carnal, que a mí me faltaba, y a la fatiga producida por mi artificial empeño en dar satisfacción a mi deseo enfermizo de parecer adulto. En otras palabras, se debía a mi inquietud” (pp. 86-87).

80. “Llegó el último año de la **guerra** y cumplí veinte años. Nada más acabar la festividad de Año Nuevo, todos los estudiantes de nuestra universidad fuimos movilizados a una fábrica de aviones situada en las afueras de la ciudad M. El ochenta por ciento de nosotros se convirtió en obreros y al restante veinte por ciento le asignaron, por tener constitución más débil, trabajo de oficina. Yo estaba en el segundo grupo. Sin embargo, en el reconocimiento médico de un año antes me habían clasificado en segunda categoría, lo cual quería decir que era hábil para el servicio militar. Por eso me preocupaba que cualquier día, si no hoy, mañana, podría llegarme la orden de marchar al frente de **guerra**” (p. 87).

81. “En toda mi vida no había visto una fábrica tan extraña. Las técnicas de la ciencia más actual, el sistema de administración empresarial más moderno, los conocimientos racionales y precisos de muchos cerebros brillantes, todo estaba consagrado a un solo objetivo: la **muerte**. Esta gran fábrica se dedicaba exclusivamente a la producción de un avión de combate especial, el modelo Cero. En medio de una liturgia tenebrosa, este aparato rugía, retumbaba, lloraba a gritos y profería bramidos. Yo sentía que sin una organización colosal como aquélla, sin un séquito fervorosamente devoto, e incluso sin la religiosidad con que los directivos sacerdotales se llenaban los bolsillos, aquel engendro ruidoso y mortífero no sería posible” (pp. 87-88).

82. “Como un torrente, la muchedumbre avanzaba hacia la puerta principal, más allá de la cual se extendía una explanada yerma y ocre. A unos setecientos u ochocientos metros se elevaba una loma con pinos donde se había horadado un panal de refugios. En medio del polvo, dos regueros de una humanidad silenciosa, irritada y ciega se abalanzaban hacia aquellas guaridas subterráneas, hacia lo que no era la «**muerte**» –aunque sólo se tratara de unos agujeros excavados en una tierra roja que se podía derrumbar fácilmente–, hacia algo que, en todo caso, no era la «**muerte**»” (pp. 88-89).

83. “A sugerencia de mi **padre**, según el cual una constitución endeble como la mía, nada rara en una gran ciudad pero sí en la provincia, podría librarme de ir al frente, me presenté al examen físico en el cuartel militar de la provincia H de la región de Kinki, lugar en donde mi familia tenía su domicilio oficial. Allí, decía mi **padre**, la debilidad de mi cuerpo podría llamar la atención más fácilmente” (p. 89).

84. “Los médicos militares examinadores se echaron a reír cuando vieron que no podía levantar ni siquiera a la altura del pecho un saco de arroz que los jóvenes del campo alzaban con toda facilidad diez veces seguidas. A pesar de eso, me clasificaron como de categoría segunda y, una vez recibido el llamamiento definitivo, me destinaron a un batallón rudo de provincia. Mi madre lloró de pena, y hasta mi padre se quedó bastante desanimado. En cuanto a mí, este alistamiento, aunque no me entusiasmaba para nada, alimentaba mi esperanza de encontrar una **muerte** llamativa. Al final, llegué a tener la sensación de que todo me daba igual. Sin embargo, el resfriado que había pillado en la fábrica se agravó cuando iba de camino a mi destino” (p. 89).

85. “El diagnóstico final fue de principio de tuberculosis. Declarado inhábil para ir a filas, me ordenaron volver a casa ese mismo día. Tan pronto dejé atrás la puerta del cuartel, eché a correr. Por una pendiente desolada por el invierno se llegaba hasta el pueblo. Mis pies me llevaban en volandas hacia lo que no era «la **muerte**» de ninguna manera; no, no corría ciegamente hacia lo que en ningún caso era la «**muerte**»” (p. 90).

86. “Cerré los ojos e imaginé una escena: en mi ausencia, toda mi familia había sido aniquilada por un bombardeo. Este pensamiento me provocó unas náuseas indescriptibles. Nada me producía mayor sensación de extraña repugnancia que la relación entre la vida cotidiana y la **muerte**. ¿No dicen que hasta los gatos se esconden cuando sienten que ha llegado su final para que nadie los vea **morir**? Sólo de imaginar que tenía que asistir a la **muerte** horrible de mi familia o que mi familia presenciaba la mía, las náuseas me subían hasta el pecho. La idea de la **muerte** sobrevenida a todos los miembros de una familia, la idea de que todos, el padre, la madre, los hijos, compartieran la sensación de **morir**, de que todos intercambiasen miradas agonizantes, la asociaba inevitablemente a esa otra imagen vulgar de la felicidad perfecta de una familia, del gozo de la dulce intimidad familiar. Deseé entonces poder **morir** entre desconocidos, sin que nadie me molestara. Pero era un deseo diferente del de Áyax, ese héroe de la antigua Grecia que anhelaba **morir** bajo un sol resplandeciente. Lo que yo buscaba era un suicidio natural y espontáneo. Deseé **morir** como **muere** un zorro todavía no muy astuto al ser sorprendido por el disparo de un cazador mientras camina tranquilamente por el sendero de un monte” (pp. 90-91).

87. “Me di cuenta claramente de que no iba a alcanzar en mi vida una gloria capaz de justificar el haberme librado de una «**muerte**» en el ejército; sin duda, por eso, no podía comprender de dónde habían salido esas alas con que me puse a correr al dejar atrás la puerta del cuartel. ¿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? Súbitamente entonces, mi otra voz me dijo que no era posible que yo hubiera deseado ni una sola vez **morir**. Estas palabras deshicieron el nudo de la vergüenza que me tenía atado. Era una confesión dolorosa, pero, en realidad, me estaba mintiendo cuando me dije que esperaba encontrar la **muerte** en el ejército. Me di cuenta de que lo que

había deseado de la vida militar era simplemente la satisfacción de una especie de esperanza voluptuosa. Y comprendí que la fuerza que alentaba tal esperanza no era más que esa convicción primitiva y mágica que todos tenemos, la convicción de que yo era el único que jamás **moriría**. Tampoco era una idea que me agradara. Ni mucho menos. Preferí considerarme una persona abandonada hasta por la «**muerte**». Del mismo modo que el cirujano se concentra en insensibilizar los delicados nervios del paciente y al mismo tiempo actúa con la frialdad de quien no siente el dolor, así yo me complacía en imaginar al hombre que desea **morir** pero que ha sido rechazado por la «**muerte**». El placer mental que me procuraba esta idea era tan vivo que me parecía casi **perverso**” (pp. 91-92).

88. “Yo podía verla claramente desde mi posición. Nunca en mi vida había visto una mujer en posesión de una **belleza** que agitara tanto mi corazón. Con la fuerza de sus latidos, me sentí purificado. El lector que haya llegado hasta aquí tal vez no se crea lo que estoy escribiendo. Y eso porque no hallaría ninguna diferencia entre aquel **amor** no correspondido y artificial hacia la hermana mayor de Nukada y estos latidos de mi corazón. Y también porque solamente en este caso prescindí de los análisis implacables a que sometí mis emociones en aquella otra ocasión. Si el lector persiste en su incredulidad, el acto de escribir es un absurdo desde el principio. Pensaré, en efecto, que lo que escribo no es más que el simple producto de mi deseo de escribir así, y que todo lo que diga sólo servirá para dar consistencia a mi relato. No obstante, la parte correcta de mi memoria me dice que hay una diferencia entre las emociones de antes y las experimentadas ahora al ver a Sonoko: ahora sentía remordimientos” (pp. 93-94).

89. “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. Dicho en otros términos, me estaba convirtiendo en alguien incapaz de creer más que en falsedades. De ser así, mi anhelo de creer sinceramente que mi atracción por Sonoko era falsa tal vez fuera la prueba enmascarada de mi deseo de considerarla un **amor** verdadero. Era probable que estuviera a punto de convertirme en una persona incapaz incluso de negarse a sí misma” (p. 100).

90. “Cuando salimos del hostel, troqué mi papel de actor de tragedia de la noche anterior por el de caballero galante por la mañana: quise llevarle el equipaje a Sonoko. Además, lo hice a la vista de todos para dar mayor efecto a mi actuación. De esa manera, si Sonoko rehusara mi ofrecimiento, los demás lo interpretarían no como reserva hacia mí, sino como temor ante la presencia de su **abuela** y de su madre. La consecuencia sería que Sonoko quedaría otra vez **engañada** por mí al tener que reconocer inequívocamente que nuestra intimidad había adquirido tal grado que la hacía temer la opinión de su **abuela** y de su madre. La táctica surtió el efecto deseado” (p. 102).

91. “Si yo tuviera más dotes de introspección y algo de sabiduría, probablemente habría podido profundizar en esa condición de la humanidad y comprender su significado. Pero mi ridícula reacción, alimentada por el calor de mis **fantasías**, consistió en rodear con mi brazo por primera vez la cintura de Sonoko. Tal vez ese pequeño acto me estaba enseñando que eso que se llama **amor** carecía ya de sentido para mí. Con mi brazo

ciñendo su talle, pasamos deprisa por el andén adelantando a nuestro grupo. Sonoko no pronunció una palabra” (p. 105).

92. “¡Con qué timidez y con qué pocas palabras hablamos! Era la primera vez que nos encontrábamos a solas. Comprendí que el diálogo desenvuelto mantenido en el tren de nuestro pequeño viaje se había debido, en gran parte, al monólogo del compartimento de al lado y a la presencia de sus dos hermanas. Hoy, en cambio, no me quedaba ni rastro del valor que me había empujado a entregarle aquella carta de **amor** de una sola frase escrita en un trozo de papel. Me dominaba un sentimiento de modestia mucho más intenso que la otra vez. Yo era una persona que se comportaba con sinceridad cuando bajaba la guardia, pero no temía comportarme de esta manera ante ella. ¿Es que me había olvidado de mi teatro? ¿Había olvidado que mi papel me exigía **enamormarme** como hace una persona absolutamente normal? Fuera o no por eso, el caso es que tenía la impresión de que yo no **amaba** de ninguna manera a esta muchacha llena de vida. Pero a pesar de eso, me sentía bien a su lado (...) Los ojos y los labios de Sonoko resplandecían. Su **belleza**, al recordarme mi impotencia, me pareció opresiva. Y esta sensación hizo que la existencia de la misma Sonoko me pareciera efímera.” (pp. 106-107).

93. “–Si llegara un avión silenciosamente y arrojara una bomba sobre nosotros mientras estamos así..., ¿no te parecería bien? Sin darse cuenta, Sonoko estaba declarándome su **amor**. –Sí..., creo que sí –repuse con un aire de seriedad. No es posible que Sonoko supiera lo profundamente arraigada que estaba esta respuesta en mi deseo. Pero, ahora que lo pienso, aquel diálogo era perfectamente ridículo. Era la típica conversación que habría tenido lugar en tiempos de paz entre dos personas profundamente **enamoradas**” (p. 107).

94. “Es gracioso, pero de repente la despedida de Sonoko se transformó para mí en algo divertido. Una diversión parecida a la que se siente jugando al escondite en el momento en que todos se dispersan para ocultarse mientras uno se queda contando. Yo tenía la extraña habilidad de disfrutar así de cualquier cosa. Gracias a ese don **perverso**, muchas veces mi cobardía era tomada equivocadamente por valor. No obstante, es un don que se puede considerar una dulce compensación para alguien que no ha podido elegir nunca en la vida” (p. 111).

95. “La carta de **amor** recibida por primera vez en mi vida me puso al borde del éxtasis. Incapaz de esperar a llegar a casa para leerla, la abrí en el vagón, indiferente a la presencia de los demás pasajeros (...) «Te agradezco infinitamente haberme prestado los libros. Gracias a ti he podido leerlos con gran interés. A pesar de los bombardeos, deseo de todo corazón que sigas bien. Cuando nos hayamos instalado en el pueblo, volveré a escribirte. Mi dirección te la indico más abajo. Las cosas que adjunto en el sobre no son más que tonterías, pero, por favor, acéptalas como muestra de mi agradecimiento». ¡Qué estupenda carta de **amor**! Pero, sobrepuesto a mi éxtasis prematuro, me puse pálido y me eché a reír. Me pregunté si habría alguien capaz de contestar una carta así. Sería tan tonto como responder a una nota de agradecimiento impresa” (pp. 111-112).

96. “Al llegar a casa, me asaltó una ira repentina desde otro frente. La cabeza de turco de mi cólera fue de nuevo *La compilación de leyes*, que lancé contra la pared. «¡Qué poco valgo! –me dije acusatoriamente–.

¿Cómo es posible estar esperando ansiosamente que una muchacha de dieciocho años se **enamore** de ti? ¿Por qué no asumes de una vez la iniciativa, por qué no tomas decisiones rápidas? Sé que la causa de tus vacilaciones procede de esa inquietud misteriosa tuya... Siendo así, ¿por qué volviste a visitarla? Recuerda que cuando tenías catorce años eras un adolescente con una vida igual que la de los demás. Incluso a los dieciséis no te diferenciabas mucho de los otros. Pero ¿qué pasa ahora que tienes veinte? Ya ves que no se ha cumplido la predicción de aquel amigo que te dijo que **morirías** a los diecinueve. Tampoco parece probable de momento que vayas a **morir** en el campo de batalla. ¿No te da vergüenza que, a tu edad, no sepas qué hacer con el **amor** de una joven de dieciocho años ignorante absolutamente de todo? ¡Vaya un progreso...! A tus veinte años pretendes embarcarte por primera vez en una correspondencia **amorosa**... ¿No será que estás equivocado al calcular tu edad? Además, a pesar de la edad que tienes, ni siquiera has besado todavía a una chica. ¡Bonito ejemplar estás hecho!» Después, otra voz, ahora diferente, sombría y terca, se burlaba de mí. Era una voz revestida de una sinceridad casi febril y de unos sentimientos humanos desconocidos. Esta vez me bombardeaba en rápida sucesión con preguntas como: «¿Es **amor** lo que sientes? Si es así, está bien. Pero ¿es que deseas tú a las mujeres? O, más bien, ¿estás intentando olvidar que jamás has sentido “deseo pasional” por ellas **convenciéndote** a ti mismo de que esta chica es la única por la que no has sentido tal deseo? Además, ¿qué derecho tienes tú a emplear el adjetivo “pasional”? ¿Has llegado a imaginar, aunque sólo sea una vez, el cuerpo desnudo de Sonoko? Tú, a quien se le da tan bien eso de razonar por medio de “las analogías”, deberías suponer que los **jóvenes** de tu edad cada vez que ven a una chica no pueden dejar de imaginársela desnuda. ¡Vamos, pregunta a tu corazón por qué te digo todo esto! Usa la analogía y si cambias sólo un detalle sabrás cómo sienten los otros **jóvenes**, ¿verdad que sí? Anoche mismo, antes de rendirte al sueño, te entregaste un rato a tu mal hábito. Si me replicas que no fue más que una “especie de plegaria” antes de dormir, también está bien. Sí, una pequeña ceremonia pagana que nadie puede evitar. Está bien. Hasta un sustituto no resulta desagradable una vez que te acostumbras. Además, es eficaz como somnífero. Sin embargo, parece que la figura que se te aparecía en ese momento no fue nunca la de Sonoko, ¿verdad? Pero, bueno, tus **fantasías** son tan raras y extravagantes que hasta a mí me dejas perplejo, a mí, tan habituado a observarte. Durante el día, mientras caminabas por la calle, mirabas fijamente sólo a los soldados y a los marineros **jovencitos**. Sí, a los **jóvenes** de tez morena por el sol, sin rastro de intelectualidad en sus gestos y de labios candorosos. Cada vez que los mirabas, tus ojos empezaban rápidamente a tomar las medidas de sus talles. ¿Es que vas a ser modisto cuando acabes tu carrera de Derecho? Sí, hombre, sí, reconócelo: te encantan las cinturitas cimbreantes, como de cuerpo de pantera, de esos sencillos muchachos de diecinueve años. ¿A cuántos de éstos desnudaste con tu imaginación ayer, por ejemplo? En tu mente llevas una especie de caja de herbolario donde, como si fueran especímenes para tu colección de plantas, colocas los cuerpos desnudos de efebos para después contemplarlos en casa. Y, de entre todos, para tu ceremonia pagana escoges a uno de ellos, al que más te encapricha. Y lo que haces con él a continuación me deja mudo de asombro. Llevas a tu víctima a una extraña columna hexagonal. Le atas las manos a la columna con una cuerda que llevas escondida. Tu satisfacción exige después que tu víctima se resista y dé gritos. A continuación, lo rodeas de atenciones para insinuarle su **muerte** inminente. Mientras en tus labios se dibuja una sonrisa extraña e inocente, sacas un cuchillo afilado del bolsillo, te acercas a la víctima y le acaricias la piel del costado produciéndole unas leves cosquillas. La víctima gime de desesperación y retuerce su cuerpo para evitar la punta del arma. Sus latidos se aceleran por el terror, sus piernas desnudas se estremecen, sus rodillas entrecrocán. Finalmente, el cuchillo penetra en su costado... Ahí

está el crimen atroz que cometes, que cometes tú. La víctima arquea dolorosamente su cuerpo, lanza alaridos solitarios, estremecedores, los músculos de su costado herido se contorsionan espasmódicamente. Dentro de la carne trémula, el cuchillo está ahora hundido con la misma naturalidad con que estaría enfundado en su vaina. Brota un chorro de **sangre** burbujeante que desciende por los muslos tersos. El deleite que experimentas en ese momento se transforma en un placer humano. ¿Por qué? Porque en ese preciso instante adquieres la “normalidad” que te obsesiona. Al margen del objeto de tu **fantasía**, estás excitado sexualmente en lo más profundo de tus entrañas, y en eso, en “esa normalidad”, no te diferencias para nada del resto de los hombres. Tu mente se estremece ante tal profusión de excitación primitiva y sensual, y en tu corazón renace el gozo profundo del salvaje. Te brillan los ojos, te quema la **sangre** de todo el cuerpo, te rebosa esa manifestación de la vida que veneran las tribus primitivas. Después de eyacular, tu cuerpo permanece invadido por la tibieza del himno salvaje, sin esa melancolía que sucede al coito entre un hombre y una mujer. Resplandeces de soledad disipada. Dedicas un tiempo a flotar en el río inmenso y antiguo del recuerdo. ¿El recuerdo, tal vez, de la emoción más íntima de la fuerza vital que tus antepasados primitivos habían saboreado y que ahora ha ocupado plenamente tus funciones y placeres sexuales? ¿Por qué te inquietas pretendiendo **engañarte**? No alcanzo a comprender que tú, a pesar de poder sentir a veces el placer tan entrañable de la existencia humana, tengas necesidad de proclamar cosas como el **amor** y el alma. ¿No sería mejor –a ver qué te parece– que le presentaras a Sonoko una tesis doctoral? Podría llevar este altisonante título: “Relaciones funcionales entre las curvas del torso de un efebo y la cantidad de su flujo **sanguíneo**”. Es decir, el torso seleccionado sería ese mismo torso **juvenil**, flexible y turgente por cuya superficie correría, trazando las curvas más delicadas, la **sangre** vertida por la herida. Un torso que produzca las más **bellas** formas cuando resbale por él la **sangre**, como esos meandros sinuosos de los ríos cuando atraviesan los campos o esas vetas que se aprecian en el corte de un árbol gigante y añoso. ¿No es así?». Sí, así era” (pp. 112-115).

97. “Años más tarde, se alargarían los intervalos entre esos accesos de introspección, como el descrito; pero a mis veinte años ese efluvio de introspección no hacía más que girar a ciegas en la órbita de mis emociones. A causa del estado de excitación de la última fase de la **guerra**, esos giros alcanzaron velocidades casi vertiginosas. Hasta tal punto que no tenía tiempo de considerar con atención las causas y los efectos, las **contradicciones** y las oposiciones. Así pues, las **contradicciones**, a una velocidad que hacía imposible que fuesen captadas por la vida, giraban en una órbita sin dejar de ser **contradicciones**” (p. 115).

98. “La ausencia me había envalentonado. Gracias a la distancia, me creía con derecho a gozar de una «normalidad» que acabé adquiriendo como algo propio de un empleado temporal. El tiempo y la distancia transforman la existencia humana en algo abstracto. Debido a esta abstracción, mi admiración ciega por Sonoko y mis anormales apetitos carnales, ajenos por completo a esa admiración, quizá se hubieran fundido dentro de mí en una masa homogénea de sentimientos, constituyendo en cada instante sucesivo un ser humano libre de **contradicciones**. Me sentía libre. La vida cotidiana me parecía indescriptiblemente alegre. Se rumoreaba que el enemigo iba a desembarcar pronto en la bahía S y que la zona del arsenal sería arrollada. Mi anhelo de **morir**, por lo tanto, había cobrado mayor vigor que el de antes. ¡En tal situación yo había descubierto efectivamente una «esperanza en la vida!»” (p. 118).

99. “–Nuestro hermano ha perdido la cabeza por alguien... ¿A que sí? Fue mi descarada hermana de dieciséis años la que dijo esto cuando entró en mi habitación. –¿De dónde has sacado tal cosa? –le pregunté. – Es que se te nota. –¿Y qué hay de malo en **enamorzarse**? –Nada, hombre, nada. ¿Y cuándo te casas? Esta pregunta me sobrecogió. Me sentí como un fugitivo cuando alguien comenta con indiferencia un detalle del delito que ha cometido. –¿Yo? ¿Casarme? Pues, va a ser que no... –¡Uy, qué malo eres! ¿Así que no piensas casarte a pesar de estar loco por una chica? ¡Qué horror! ¿Ves qué malos sois los hombres?” (p. 123).

100. “Al quedarme solo, me puse a hablar conmigo mismo: «Sí, es verdad. En este mundo hay una cosa llamada matrimonio; y también hay hijos. ¿Cómo me he podido olvidar de todo esto o, al menos, cómo he podido pretender que lo había olvidado?». Me había dicho que eso que se llama el matrimonio era una gota de felicidad demasiado «diminuta» para poder existir en un mundo en donde la **guerra** tomaba un cariz cada vez más violento. En realidad, el matrimonio podía ser para mí algo de «extrema importancia», de una importancia capaz de ponerme los pelos de punta... Estas reflexiones me llevaron a tomar una decisión contradictoria: debía ver a Sonoko hoy; o, si no, mañana. ¿Era esto **amor**? ¿No era más bien el sentimiento de esa «curiosidad» que se presenta bajo el extraño atuendo de la pasión cada vez que nuestro corazón es sacudido por la inquietud?” (p. 124).

101. “Las llamadas personalidades romancescas, no románticas, están transidas de una sutil desconfianza por los efectos mentales de sus sentimientos, lo cual suele conducir a esa tendencia inmoral llamada «vida de **fantasías**». Las **fantasías** no son actos tan intelectuales como cree la gente. Son, más bien, escapatorias de la mente” (p. 125).

102. “Sonoko, en vista de la imposibilidad de hallarme alojamiento en un hotel u hostel, me rogaba que me aposentara en la misma casa en que estaba su familia. Le contesté para aceptar su propuesta. Un alivio semejante al desfallecimiento invadió entonces mi cuerpo. Yo, que siempre trataba de **engañarme** a mí mismo, ni siquiera traté de **convencerme** de que tal alivio no era más que una renuncia” (p. 125).

103. “Sonoko me presentó a su tía. Yo me daba ciertos aires procurando por todos los medios causar buena impresión. Me parecía que todo el mundo en esa casa se decía en silencio: «¿Cómo es posible que Sonoko se haya **enamorado** de un tipo así? ¡Qué estudiante tan paliducho! ¿Qué encanto le habrá visto Sonoko?»” (p. 126).

104. “Juré desempeñar fielmente mi papel. Aquello no tenía nada que ver con el **amor** ni con la pasión” (p. 128).

105. “Sus mejillas estaban encendidas como una brasa, pero sus labios, infantiles y **bellos**, no me despertaban deseo. Yo tenía, sin embargo, la esperanza de que en cualquier momento iba a suceder algo, la esperanza de que cuando la besara aparecería mi normalidad, mi **amor**, sin falsedades. La máquina avanzaba con ímpetu. Nadie podía detenerla. Cubrí sus labios con los míos. Pasó un segundo. No sentí la más leve sensación de placer. Pasaron dos segundos. Yo seguía igual. Pasaron tres segundos. Y comprendí todo. Me aparté de ella y

la contemplé unos instantes con una mirada triste. Si en ese momento Sonoko me hubiera mirado a los ojos, habría leído las señales de mi **amor** indefinible por ella. Se trataba de un **amor** del que, digamos, nadie osaría afirmar que era o no posible en un ser humano” (p. 128).

106. “Deseaba..., no sólo lo deseaba, sino que tenía la certeza supersticiosa de que en ese mes el ejército de Estados Unidos iba a desembarcar en la bahía S y a nosotros, un batallón de estudiantes, nos iban a mandar contra ellos para **morir** todos, sin quedar ni uno para contarlo. O también, que una bomba monstruosa, una bomba jamás imaginada por nadie, iba a matarme allá donde estuviera. ¿Era tal certeza un presentimiento de la bomba atómica que iba a caer seis semanas más tarde?” (p. 129).

107. “Una vez más, la máquina de mis **engaños** empezaba a funcionar superficialmente. A pesar de que tal alegría estaba dictada tan sólo por librarme del miedo, la interpreté como la reacción al sentirme superior a Sonoko por ser capaz de impacientarla. Mi **autoengaño** era el último recurso de esperanza que me quedaba. Una persona gravemente herida no exige que las vendas que se le aplican para salvarle la vida estén limpias o no. Yo detuve mi hemorragia con las vendas de un **autoengaño** demasiado bien conocido, y deseé salir a refugiarme a un hospital. Me entregué con gusto a imaginar que aquel arsenal, en realidad bastante negligente en cuanto a disciplina, era un cuartel muy estricto; y me obligué a pensar que si no regresaba al día siguiente, probablemente sería encerrado en una prisión militar” (p. 131).

108. “Sabía que todo había terminado entre nosotros a pesar de que las personas que me rodeaban creían que, por el contrario, todo estaba empezando. Yo, deseoso de sucumbir al **autoengaño**, me dejaba acoger en esa atmósfera de amable vigilancia que detectaba a mi alrededor” (p. 131).

109. “–Seguro que volverás, ¿verdad? –me dijo con un tono de absoluta confianza. Parecía que su confianza no estaba depositada en mí, sino en algo más allá de mi existencia, en algo profundo y misterioso. No había temblor en sus hombros. Su seno, oculto por los encajes de su blusa, respiraba con arrogancia. –Sí, tal vez..., si sigo vivo –repuse. Y sentí asco de mí mismo al tiempo que pronunciaba esas palabras. ¡Cuánto habría deseado, fiel a mi edad, decir otra cosa! Por ejemplo: «¡Claro que volveré, mujer! Vendré a verte pase lo que pase. Espérame tranquila. ¿Acaso no eres la chica que va a ser mi esposa?». En mi forma de sentir y de pensar se producían **contradicciones** así de pintorescas” (pp. 131-132).

110. “Aquella noche, cuando me acomodé en la casa de las afueras, por primera vez me puse a pensar seriamente en la idea de suicidarme. Pero mientras le daba vueltas, el pensamiento me suscitaba pereza y finalmente llegué a la conclusión de que sería algo ridículo. Sentía una antipatía natural por la aceptación de la derrota. Además, habiendo esos días a mi alrededor tal abundancia de **muertes** –como una rica cosecha de otoño–, y de **muertes** en tan variadas circunstancias –**muerte** por bombardeos, en el lugar de trabajo, en el campo de batalla, por atropello de vehículos, por enfermedad–, no existía razón para pensar que mi nombre no apareciera inscrito ya en alguna de esas listas. En resumen, pensaba yo, un condenado a **muerte** no se suicida. No; por muchas vueltas que le diera a la idea, la estación del año tampoco era la apropiada para quitarse la

vida. Esperaba, más bien, que algún suceso me concediera la merced de acabar conmigo, lo cual, a la postre, era igual que esperar que algo me hiciera el favor de permitirme seguir vivo” (p. 135).

111. “Dos días después de volver al arsenal me llegó una carta de Sonoko rebosante de pasión. Era un **amor** verdadero. Sentí celos. Eran los celos insoportables que deben de sentir las perlas cultivadas de las perlas naturales. ¿Acaso habría en el mundo un hombre celoso de la mujer que **ama**, celoso precisamente por ser **amado** por ella?” (pp. 135-136).

112. “Mientras Sonoko vivía todo eso, yo, en el mismo momento, había estado en el tren devanándome los sesos sobre cómo huir del **amor** que yo mismo había sembrado en el corazón de esa chica. Había ratos, sin embargo, en los que me invadía una extraña serenidad; era cuando me entregaba a una inocente excusa que probablemente estaba más cerca de la verdad. La excusa era que «tenía que huir de ella precisamente porque la **amaba**»” (p. 136).

113. “Ocurrió lo que nunca se me había pasado por la cabeza. No había tenido en cuenta el hecho de que podría darse una diferencia considerable entre la forma de sentir y de pensar sobre la **guerra** de la familia de Sonoko y la mía. Yo no había cumplido todavía los veintiuno, era un estudiante que trabajaba en una fábrica de aviones y, además, por haber crecido en un período de contiendas bélicas, tenía una opinión excesivamente romántica de lo que era una **guerra**. No obstante la violencia que iba asumiendo la contienda por aquellos días, la aguja magnética de la brújula de los sentimientos humanos apuntaba implacablemente en la dirección de siempre” (p. 137).

114. “Bastaba pensar que no había **amado** desde el principio a Sonoko, una joven como ella. Era bastante creer que, «arrastrado por un impulso pasional» ¡embustero!), la había **engañado**. Por eso, ahora no me costaba nada rechazarla. ¡No tenía por qué *responsabilizarme* de un simple beso!” (p. 138).

115. “Era maravilloso. Me había convertido en un hombre capaz de seducir a una chica sin ni siquiera **amarla** y, cuando la llama del **amor** empezaba a arder en su pecho, de abandonarla fríamente. ¡Qué lejos estaba del modelo de estudiante virtuoso y ejemplar!” (p. 138).

116. “No le mostré la carta, pero le resumí su contenido. Mientras se lo contaba, me olvidé de por qué la había llamado. ¿No sería que deseaba hablar para convencerme a mí mismo? El carácter nervioso y estricto de mi **padre** haría difícil la convivencia con la mujer que fuera mi esposa “(p. 139).

117. “Acabara la **guerra** en triunfo o derrota, a mí me daba exactamente igual. Lo único que quería era «volver a nacer»” (p. 141).

118. “Tomé la copia en mis manos y comprendí la realidad de la situación antes de tener tiempo de acabar de leer todo el texto. No se trataba de la realidad de nuestra derrota en la **guerra**. Para mí, para mí solo, se

trataba de que se acercaban días terribles. Era la realidad de esa «vida cotidiana» de la gente cuyo solo nombre bastaba para hacerme temblar. Me había empeñado en **engañarme** a mí mismo creyendo que esa realidad nunca iba a llegar, pero ahora veía que, a partir de mañana mismo, y a la fuerza, también iba a caer sobre mí” (pp. 141-142).

119. “Era curioso que aquella vida cotidiana tan temida no diera ninguna señal de arrancar. Vivíamos en una especie de **guerra** civil, y daba la impresión de que ahora la gente pensaba en el «mañana» todavía menos que en tiempos de **guerra**” (p. 144).

120. “Mi hermana **murió**. Cuando descubrí que era capaz de llorar, sentí una calma superficial” (p. 144).

121. “Pasé el año siguiente flotando en un optimismo vago. Ahí estaban mis estudios monótonos de Derecho, mis idas y venidas mecánicas entre la casa y la universidad. Ni prestaba atención a nada, ni nada me prestaba atención a mí. Aprendí a adoptar esa sonrisa de joven sacerdote de estar al corriente de todo lo que pasa en el mundo. 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**” (p. 144).

122. “Empecé a realizar unos ejercicios tan penosos como secretos. Se trataba de poner a prueba mi libido mirando fijamente fotos de mujeres desnudas. Naturalmente, mi libido no decía ni pío. En vista de que no me venía ninguna **fantasía** cuando me entregaba a mi mal hábito, lo intenté después imaginándome figuras de mujeres en las posturas más obscenas posibles. A ratos parecía que mis esfuerzos eran recompensados por el éxito. Pero había tal falsedad en este éxito que mi entusiasmo se enfriaba enseguida y el corazón parecía rompérsese en pedazos” (p. 146).

123. “Cuando por fin a las once de la noche aquellos visitantes malditos se fueron, pasé el resto de la noche encerrado en mi dormitorio y sin conciliar el sueño. Lloré entre sollozos. Al final, aquellas visiones **sangrientas** mías vinieron a mi mente y me confortaron. Me entregué a ellas, a esas visiones crueles, inhumanas, pero siempre íntimas y entrañables” (p. 149).

124. “Por suerte, se acercaba la fecha de las oposiciones de ingreso al cuerpo de funcionarios del Estado, lo cual me iba a permitir hundirme en unos estudios insulsos. Podría alejarme, en consecuencia, tanto en cuerpo como en alma, de los asuntos que tanto me atormentaban. Pero esta distracción sólo tuvo efecto al principio. A medida que los sentimientos de impotencia de aquella noche iban invadiendo todos los rincones de mi vida, aumentaba mi abatimiento hasta el punto de que llegaba a pasar unos días sin poder dedicar mis energías a nada. Tenía la sensación de que con el paso de los días necesitaba demostrarme a mí mismo que tenía capacidad. Era como si no pudiera vivir sin esa demostración. Por otro lado, no podía encontrar ninguna prueba de mi **perversidad** congénita. En este país no tenía oportunidad de satisfacer mis deseos anormales, ni siquiera de la manera más moderada” (pp. 150-151).

125. “Ya en el transcurso de aquella charla, mi mente estaba llena de infinitas dudas. Por un lado, juraba por Dios que mi deseo de ver a Sonoko era auténtico. Por otro, era también evidente que mis sentimientos no iban asociados al más leve apetito carnal. ¿De qué naturaleza era entonces mi deseo de verla? ¿No era un **autoengaño** esa pasión claramente ajena al apetito carnal? Y aunque fuera una pasión verdadera, ¿no sería una simple llama encendida a la fuerza y tan débil que podía apagarse con un débil soplo? ¿Sería posible que existiera un **amor** carente en absoluto de fuego sexual? ¿No era tal cosa un perfecto absurdo? Pero después me asaltaba otro pensamiento: si la pasión humana tiene fuerza para trascender todo tipo de absurdos, ¿quién va a poder negarle el poder de elevarse por encima del absurdo de la propia pasión?” (pp. 156-157).

126. “Mi carne me abrasaba y me atormentaba. Para soportarla, alguna vez tuve que recurrir a mi mal hábito hasta cinco veces al día. Mi ignorancia fue despejada por la lectura de las teorías de Hirschfeld, que explica la **inversión** sexual como un simple fenómeno perfectamente biológico. Comprendí entonces que lo ocurrido aquella noche decisiva había sido la consecuencia natural de mi **inversión** y que no tenía nada de qué avergonzarme. Mis **fantasías** libidinosas por los efebos, aunque nunca me arrastraron al ejercicio de la pederastia, habían adquirido una forma determinada cuyo grado de universalidad había sido demostrado por los investigadores del tema” (p. 157).

127. “Pero la comprensión de ninguna de esas teorías científicas fue suficiente para poner en orden mi vida emocional. Resultaba difícil que la **inversión** sexual se convirtiera en una realidad total porque en mi caso la **inversión** se limitaba a meros impulsos sexuales, unos impulsos sombríos que gritaban en vano, que se ahogaban inútilmente. Hasta mis efebos favoritos no pasaban de provocarme más que un simple deseo sexual. La explicación más superficial era que mi alma continuaba perteneciendo a Sonoko. Aunque me cuesta trabajo creer en el esquema medieval de la lucha entre el alma y el cuerpo, puede ser una buena metáfora para explicar el dilema en que me encontraba. La oposición de esos dos elementos era, en mi caso, sencilla y diáfana. Me parecía que Sonoko personificaba mi **amor** a la normalidad, mi **amor** por todo lo espiritual, mi **amor** por lo eterno” (p. 157).

128. “Yo había conseguido que en este espacio de nuestros brazos reinara una «normalidad» artificial y había incitado a Sonoko a que fuera mi cómplice en esta obra peligrosa de tratar de sostener, minuto a minuto, un «**amor**» imaginario” (p. 159).

129. “Al reparar en todo esto y, especialmente, al fijarme en el tatuaje de peonías dibujado en su brazo membrudo, sentí el asalto del deseo. Mi mirada ferviente se concentró en ese cuerpo rudo y salvaje, pero incomparablemente **bello**. Él se reía bajo el sol de verano. Cada vez que echaba la cabeza hacia atrás, se veía su cuello grueso y musculoso. En el fondo de mi corazón sentí unos latidos misteriosos y me vi incapaz de apartar la vista de su figura (...) Me había olvidado de la presencia de Sonoko. Sólo pensaba en una cosa: que saliera a la calle en pleno verano así como estaba, medio desnudo, y se pusiera a luchar con una banda de golfos callejeros; que una daga muy afilada se le clavara en el torso atravesándole la faja; que la tela sucia de la faja fuera coloreada

bellamente por la flor de un borbotón de **sangre**; que su cadáver **ensangrentado** fuera devuelto al lugar donde yo estaba y depositado sobre unas tablas a modo de improvisada camilla...” (p. 165).