

Juan Antonio Vallejo-Nágera

Mishima

o el placer de morir

AGRADECIMIENTO Y DEDICATORIA

A doña Yoko Hiraoka, viuda de Mishima, por su estímulo, el generoso permiso para reproducir párrafos de su esposo y el material gráfico que me habría sido inasequible.

A los Excmos. Sres. de Keigawa, embajadores del Japón en Madrid, por su valiosa ayuda. A Fernando Zobel, fuente inagotable de «japone-rías».

A June Shirage, Yosuke Yamashita y Kozo Okano.

A mis amigos japoneses de Madrid. Gracias a todos ellos porque me ayudaron a «entender».

La noticia

El 26 de noviembre de 1970 toda la prensa del mundo publica, como noticia sensacional, que la víspera el famoso escritor japonés YUKIO MISHIMA secuestró, ayudado por cuatro jóvenes seguidores, al general en jefe de las Fuerzas de Autodefensa Japonesas en el propio despacho del militar.

Tras varios preliminares Mishima y algunos de sus colaboradores realizaron «SEPPUKU», el trágico ceremonial de autoeliminación que los occidentales solemos llamar «HARA-KIRI» (que es en realidad su forma incompleta).

El motivo explícito de Mishima fue realizar el supremo sacrificio en honor del Emperador, pretendiendo dar con su muerte un aldabonazo en la conciencia de sus compatriotas e inducirlos a la restauración de las virtudes tradicionales de Japón. Especialmente al retorno, en toda su pretérita dignidad, de la «Institución Imperial».

¿Por qué este suicidio atroz e innecesario?

En Japón no se había producido ningún hara-kiri desde los meses siguientes a la última guerra. Durante estos veinticinco años los japoneses no hablan del seppuku. El rechazo generacional de esta tradición es tan evidente que ningún escritor nipón (con la excepción de nuestro protagonista) lo ha utilizado como tema literario. ¿Por qué había de realizarlo Mishima?

Desde el momento de su dramática autoinmolación, muchos sospecharon que los motivos alegados eran sólo un pretexto.

El presente ensayo trata de penetrar la mente de Mishima, descifrando sus motivaciones.

Ei «Incidente»

Era un día claro y soleado. Aun así hace frío en Japón a fines de noviembre. Uno de los grandes balcones del despacho del general Mashita,¹ comandante en jefe del «Ejército del Este» japonés, lleva abierto una hora. El descenso de temperatura en la habitación no parece afectar al ilustre prisionero. Sujeto con cuerdas de los pies a los hombros contra el sillón, tiene la frente perlada de sudor.

Existen varios estímulos provocadores de la sudoración. Uno de ellos es el espanto. El general Mashita, independientemente del adiestramiento castrense para controlarlo, no tenía motivos reales de temor. Desde el principio se le comunicó que su secuestro, el más breve y extraño que se conoce, tendría una duración de sólo dos horas, y que no sufriría ningún daño si se cumplían unas condiciones a las que no era difícil acceder. Lleva una hora con una daga rozándole el cuello. De todos modos no parece que el temor haya sido el motivo de su hiperhidrosis frontal; tampoco la rabia impotente ante el ultraje sufrido.

Tres de los secuestradores desatan el torso y brazos del general, para que con las manos aún atadas y sujeto al sillón de la cintura a los pies, pueda hacer reverencias a los dos jefes del grupo que le ha sometido al humillante trauma del secuestro en el puesto de mando de su propio cuartel.

¿Se trata de un nuevo sarcasmo que añadir a la serie de imposiciones de que viene siendo objeto? No.

El general Mashita realiza las reverencias ceremoniosamente y con sincero recogimiento. La cortesía protocolaria no va dirigida a sus captores, sino a las cabezas de éstos, cuidadosamente colocadas en posición vertical en el suelo, sobre la mancha de sangre que manando lentamente de ellas se extiende por la moqueta, hasta

confluir con los charcos mayores que rodean a los dos cadáveres decapitados y con una incisión transversal en el abdomen.

Los raptos supervivientes, tres muchachos en los primeros años de universidad, no pueden dominar al fin la emoción y comienzan a llorar.

La reacción del general Mashita, todavía prisionero, nos sorprende: «Llorad, llorad, desahogaos.»

Les sobran motivos para necesitarlo. Han hecho por imposición de su jefe el «supremo sacrificio de RENUNCIAR a morir». Mishima se lo exigió para que en el subsiguiente juicio puedan dar testimonio y hacer proselitismo de sus motivaciones. Uno de ellos, Furu Koga, tuvo que pasar por el terrible trance de ser el ejecutor de la decapitación «kaishaku», del jefe reverenciado y de su mejor amigo.

Desatan al fin las piernas y pies del oficial, pero no las manos pues otro de los fines de su «abnegada» supervivencia es entregar sano y salvo al general para impedir que éste, en un probable contagio emocional, o para lavar su honor ultrajado, se suicide. Mishima tenía un proceso mental implacablemente crítico y desmenizador, y planificó el «INCIDENTE» (éste es el eufemismo con el que siempre se ha referido a él) durante muchos meses y hasta en los menores detalles.

El general hace un ruego: que le desaten las manos. «No podemos, nos hemos comprometido a entregarle idemne.» «Les prometo que no voy a intentar nada, pero no me sometan a la vergüenza de comparecer maniatado ante mis subordinados.» Los tres muchachos saben que la «vergüenza» es el mayor drama para un japonés. Cortan las últimas ligaduras y, tras abrir la puerta, salen con el general, más que sujeto, sostenido de cada brazo por un secuestrador. El tercero, ante ellos, porta solemnemente en alto la espada ensangrentada de Mishima. Luego extienden los brazos para ser esposados.

El «INCIDENTE» ha terminado.



Fig. 1 «... salen con el general, más que sujeto sostenido de cada brazo por un secuestrador. El tercero, ante ellos, presenta, como la ofrenda de un rito sagrado, la espada ensangrentada de Mishima. Se percibe en la foto el estupor de los espectadores, entre los que se mezclan los militares, fotógrafos, periodistas, locutores y policías; éstos son quienes reaccionan al fin, deteniendo a los supervivientes del "Incidente".»



Fig. 2 Al anochecer, un grupo de soldados y policías de paisano saca del cuartel Ichigaya al estado provisional con los restos de Mishima. Un enjambre de periodistas, fotógrafos y cámaras de cine y de televisión se agitan, una vez más, en torno a Mishima. Incluso se esfuerzan en animarlo, no se comprende bien para qué, los micrófonos.

El genio extravagante

«¿Quién era Yukio Mishima?» En España, un desconocido. «¿No es el premio Nobel?» No, ése se llama Kawabata.

Casi todos los españoles siguen ignorándolo. Algunos le recuerdan vagamente por su muerte espectacular.

En 1970 tenía obras traducidas en quince países, ninguna al español. Hoy hay cuatro (*) que han pasado casi inadvertidas. Por supuesto en el mundo literario se conoce a Mishima y su obra, pero sigue siendo un autor inexistente para el público. Claro que también continúa en esta situación Kawabata, pese al premio Nobel; y no pasan de unas docenas los españoles que han saboreado el Gengi Monogatari, la obra cumbre de la literatura japonesa, cuya autora es una cortesana del siglo x, Doña Murasaki.

Con estos precedentes es lógico que mis amigos hayan estado intentando disuadirme del esfuerzo y riesgo de presentar el exponente de un tipo de literatura que parece no atraer a nuestros compatriotas.

«Nadie se interesa aquí por Mishima, tu libro va a ser un fracaso. ¿Para qué te metes en esto?»

Yukio Mishima es uno de los grandes talentos de nuestra generación. Alguna de sus obras quedará entre los tesoros universales de la literatura clásica. Existen pocos escritores de vida tan interesante y atormentada como la de Mishima, tan estrechamente imbricada con su obra... y tan sorprendente. Vale la pena asomarnos a ella.

Para valorar la importancia del «Incidente», no podemos re-

* Seis piezas No, Barral, 1973; El templo del pabellón de oro, Seix y Barral; Nieve de Primavera, Caralt, 1974; y Caballos desbocados, Caralt, 1976.

ferirnos a quién era Mishima en España, sino a quién era en Japón: La figura más popular —e impopular— del país. Ambas cosas las tenía bien ganadas. Ambas —también la impopularidad— se esforzó en conseguirlas.

Con los años se había ido envalentonando en las concesiones a su insaciable vanidad de narcisista con anhelo permanente de exhibición.

Logró muchas bazas en este terreno. Una de las últimas y más originales fue la de permitirse «un homenaje postumo en vida». Veinte días antes de su muerte, que tenía planificada desde mucho antes, abrió en unos grandes almacenes de Tokyo una «Exposición de Mishima», muestra antológica de su vida y obra.

Los escritores suelen ser vanidosos y con una gran necesidad de comunicación (por eso escriben), y a muchos les gustaría una exposición, lo difícil es que se la acepten. ¿Qué va a «exponer» un escritor que pueda atraer al público de modo masivo, para compensar a los organizadores del gasto y esfuerzo?

Los almacenes Tobu aceptaron la proposición de Mishima, cargada de costosas exigencias: el catálogo tiene ochenta y dos páginas repletas de fotografías.

Las guardas del folleto son negras e hizo tapizar las paredes del mismo color. Nadie se fijó en que la exposición estaba de luto. A quienes le preguntaron el porqué de la elección del negro respondía: «Por estética, destacan mejor las fotos».

Dividió la exposición en cuatro salas agrupando en cada una los «ríos» por los que habían discurrido sus actividades, que ahora iban a confluir en el Mar de la Fertilidad, nombre de su obra cumbre, la tetralogía en que venía trabajando desde seis años antes, y cuyas últimas páginas iba a entregar el mismo día de su muerte. Tenía la intención de simultanear con su muerte el fin de la obra suprema, y del proyecto personal más importante: el «Incidente».

Comprendiendo que nadie estaba mejor capacitado para simbolizar el significado de su vida y obra en una exposición, que debería haber sido póstuma, decidió montarla él mismo. Pero esto sólo lo sabía Mishima, qué se complació repartiéndole invitaciones y contemplando un rato cada día (estaba ocupado, como veremos, en otras muchas cosas) a los espectadores, que increíblemente superaron los cien mil. Cifra nunca alcanzada en un acontecimiento similar, ni en Tokyo ni en ninguna parte.

Además de libros, manuscritos, fotos, carteles explicativos, en

su propia caligrafía —¡no faltaría más!—, se mostraban algunos objetos de uso personal. En lugar destacado, montada sobre un pedestal cubierto de paño negro, una katana del siglo XVI, soberbio ejemplar de espada: la que iba a decapitarle veinte días después.

La selección de las fotos para el catálogo, que por supuesto hizo el propio Mishima, es sumamente orientadora sobre su personal escala de valores. Faltan unas a las que daba mucha importancia pero que al parecer no se le ocurrieron a tiempo. Precisamente esos días está posando para ellas. Ésta es una de las tareas que le aparta de la exposición, pues cada foto necesita varias horas de trabajo ya que hay que montar su escenario propio. Todas las fotos tienen un mismo tema: la muerte violenta de Mishima. Las variaciones están en la forma de morir: Mishima ahogándose en arenas movedizas; atropellado por un camión gigante; con un hacha clavada en el cráneo, etcétera.²

Para la foto principal tuvo que posar el propio fotógrafo junto al escritor, pues el tema es Mishima, desnudo arrodillado en el suelo, clavándose una espada en el abdomen. A su lado, de pie, el fotógrafo, Kishin Shinoyama con una espada en alto presto a cortar el cuello.

¿Qué pretendía Mishima con este alarde de narcisismo masoquista? Las fotos iban destinadas a publicarse en una revista y luego a formar un álbum con el título *La muerte de un hombre*. Corresponde al típico humor negro de Mishima, pero es difícil aceptarlo sabiendo que iba a morir días más tarde, y precisamente de una de las formas representadas.

El fotógrafo refirió que nunca tuvo un modelo tan exigente y tan cooperador. Sabía exactamente lo que quería y sufrió todas las molestias necesarias para lograrlo. El 20 de noviembre —¡cinco días antes del suicidio!— acudió al estudio de Shinoyama para seleccionar entre las pruebas de contacto las que debían publicarse,³ y que sabía no iba a ver. En la exposición sí estaba otra foto hecha por el mismo Shinoyama, la de Mishima como San Sebastián, que reproducimos en este libro (fig. 32) y nos permite deducir las características de las que acabamos de mencionar.

El catálogo de la exposición se cierra con una fotografía de todos los libros de Mishima publicados hasta ese momento (figura 3). Para un escritor de 45 años el balance es impresionante: doscientos cuarenta y cuatro libros, entre originales, ediciones de lujo, ediciones de bolsillo, etcétera. La mayoría fueron un triunfo editorial, proporcionando además derechos de autor por las filma-

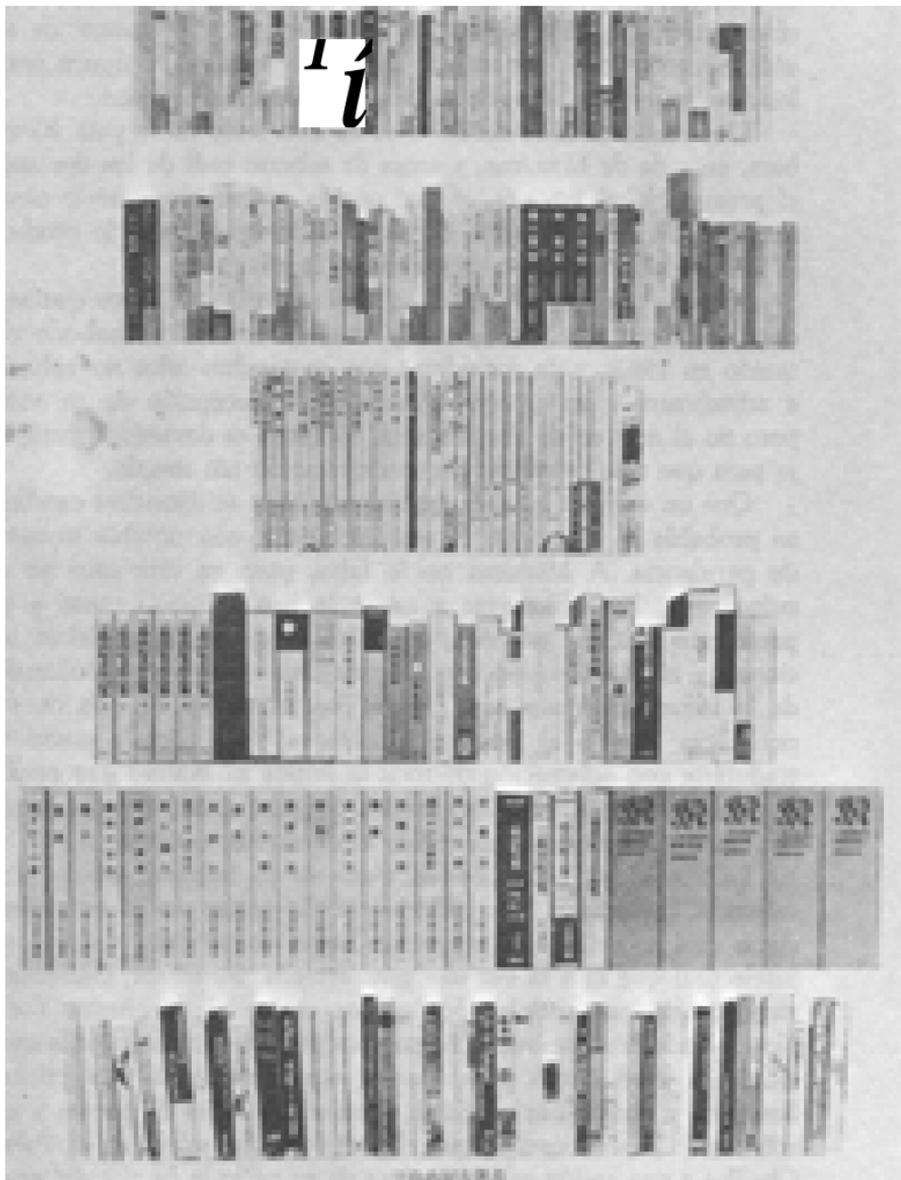


Fig. 3 Obras publicadas hasta noviembre de 1970. Doscientos cuarenta y cuatro volúmenes. De dos de sus libros juveniles, editados muchos años atrás, se venden anualmente más de cien mil ejemplares. El estante inferior contiene las traducciones a otros idiomas, cincuenta y dos volúmenes. No parece mal resultado, pero Mishima está insatisfecho con «el mundo de las palabras».

ciones, adaptaciones de televisión. El estante inferior contiene las traducciones a idiomas occidentales, 52 volúmenes. Dos de sus obras juveniles, *Confesiones de una máscara* y *El rumor de las olas*, batieron todos los récords de venta en Japón, y siguen entre los best seller de cada año desde su remoto lanzamiento.

Lleva muchos años siendo el autor más leído en su país. Kawabata, en vida de Mishima, y antes de saberse cuál de los dos sería el premio Nobel japonés, afirmó con la generosidad que le caracteriza: «Un genio literario como el de Mishima, sólo lo produce la humanidad cada dos o tres siglos.»

El tema del premio Nobel es muy importante. Tanto que muchos atribuyen el suicidio de Mishima al hecho de no haberlo obtenido en 1968, y de considerar que en muchos años no volvería a adjudicarse a un japonés. Fue la gran decepción de su vida, pero no el motivo de abandonarla. Mishima es demasiado complejo para que resulte válida una interpretación tan simple.

Que un escritor japonés de cuarenta años se considere candidato probable al Nobel de Literatura parece una notable muestra de petulancia. A Mishima no le falta, pero en este caso no es culpa suya. Probablemente a nadie le han inducido tanto a esperar este máximo galardón. En 1965 Mishima era un ídolo nacional, y el favorito —por tantos motivos— de los profesionales de la información nipones. Estaba con su esposa en una de sus periódicas vueltas al mundo. En Nueva York, donde acaba de traducirse con aclamación de toda la crítica *El marino que perdió la Gracia del mar*, creció el interés por sus obras, y se le prestó una atención raramente concedida a un escritor extranjero.

La inmediata recepción en París se le hubiese subido a la cabeza a cualquiera. Por primera vez le tratan en el extranjero como está acostumbrado a que lo hagan en su país: como a un intelectual que es a la vez una gran estrella. Su editor, Gallimard, tiene conexiones sociales de las que carece el de Nueva York. No teniendo la aristocracia francesa los prejuicios racistas de la americana se lo disputan para adornar sus recepciones. Los críticos literarios y periodistas preparan constantes ruedas de prensa y entrevistas. Como consecuencia, el «todo París» asiste en el Palais Chaillot a una sesión «anticipativa» de su película *El rito del amor y de la muerte*, de la que es autor del guión, co-director y actor principal. Al terminar, el público —¡y qué público para un narcisista!—, le ovaciona puesto en pie durante muchos minutos. En la escalada de halagos que le brindan la sociedad francesa y los

periodistas, éstos, influidos por la apoteosis que están presenciando, empiezan a mencionar a Mishima como posible Nobel inmediato.

Para el análisis psicológico de cualquier personaje importante pocas cosas hay tan reveladoras como contrastar los hechos y la valoración que de ellos hace en su correspondencia privada. Se conserva una carta de Mishima a sus padres en esos días.⁴ En ella menciona sólo de pasada «las entrevistas y almuerzos de la crítica en mi honor, que son demasiados para detallarlos», complaciéndose claramente por el contrario en el relato de sus contactos con la alta sociedad francesa y sus intelectuales de relumbrón, (los Rothschild, Malraux, etc.) * «...he entrado por la puerta grande en una sociedad que sólo conocía por las películas, las revistas y las novelas, y no como invitado de compromiso sino como figura central». A Mishima, como a tantos intelectuales, le agradaba el «Gran Mundo», no para estar en él todo el tiempo pues es aburridísimo y ningún espíritu inquieto lo soporta como ambiente habitual, pero sí para saberse aceptado, tratado como un igual, aunque distinto y comprobar que puede estar «si quiere».

El triunfo en París es además una revancha para Mishima, pues en su primer viaje (1952), no sólo pasó inadvertido, sino que además un estafador callejero le timó (con el pretexto de un mejor cambio) despojándole de todos sus cheques de viaje. Solo y sin dinero, tuvo que abandonar el hotel y refugiarse en una modesta pensión de japoneses, donde le toleraron hasta que un mes más tarde recibió fondos. Sin un céntimo no podía ir a ninguna parte y pasó el mes encerrado en su habitación escribiendo y acumulando bilis. En su diario de viaje describió la belleza de París como «el maquillaje bien logrado de una mujer fea». En el 65 no piensa así.⁶

Tras una breve estancia, menos satisfactoria, en Londres —está de nuevo en el racista mundo anglosajón—, recibe tantas noticias de la prensa japonesa en las que, haciéndose eco jubiloso de la de París, se le da como candidato al Nobel, que no resiste la tentación de pasar por Estocolmo, en una desviación no prevista y que, según su biógrafo Nathan, realizó «para echar un vistazo a la sala donde se entregan los premios Nobel». Los japoneses siguen

* Queda tan agradecido a los Rothschild por sus múltiples invitaciones «a la Tour d'Argent, a su palacio de París y al castillo», que les dedicará la edición en inglés del libro en que va incluido el guión de El rito.⁵

embalándose en su entusiasmo y el 15 de octubre le dan como «casi seguro». El premio es para Shólojov.

Los periodistas tienen una gran inercia mental con sus propios bulos, que una vez lanzados les cuesta mucho rectificar. Por ello insisten ininterrumpidamente en el tema Mishima-Nobel. En 1966 el Club de Prensa de Tokyo le da un homenaje-coloquio con el pretexto de esta posibilidad, y en la presentación el decano de los corresponsales extranjeros, John Roderick, encontrando ya muy excavada la cantera de elogios a Mishima y pensando en los múltiples talentos del escritor, para no quedarse corto le describe como «el Leonardo da Vinci del Japón actual».⁷

Con estos precedentes, estando en la India en octubre del 67, el periódico Mainichi Shinbun envía a un corresponsal importante para que acompañe a Mishima esos días «por si acaso». Se considera como candidatos más probables a Mishima, Neruda, Malraux y Becket. Es más que disculpable el planchazo del pobre Mishima, que adaptó su vuelo a Tokyo (desde Bangkok donde se entrevistó con la familia real, con el pretexto de tener como personaje de su próxima novela a una princesa tailandesa; Mishima ya todo lo hace a lo grande), para llegar en la noche de la concesión del Nobel al aeropuerto de Tokyo, donde había reservado un salón para que en él le pudiese esperar cómodamente la prensa. Sólo encontró algunos leales que esperaron para decirle que se habían equivocado otra vez. Miguel Ángel Asturias y Becket fueron los Nobel de esos dos años.

En octubre de 1968 no son sólo los japoneses los que se ponen nerviosos. Su editor de Nueva York urge a los traductores de Mishima para que se apresuren con las obras en preparación. A cada uno le dice lo mismo: «a usted y a mí nos conviene; el editor sueco de Mishima, Bonnier, cree que esta vez va de verdad». El sueco tiene posibilidades de intuir las candidaturas y, efectivamente, se ha decidido adjudicar el Nobel del 68 a un escritor japonés. En Tokyo la tensión sube al máximo. Es un tema de orgullo nacional, y aunque se rumorean otros dos nombres como posibles alternativas, el club de editores pide a Mishima, a quien todos consideran el favorito, que permanezca allí junto al télex, para estar cerca de los informadores en el momento oportuno. Mishima, que vive en permanente simbiosis con la prensa, a la que da toda clase de facilidades, acepta. Además llega a un acuerdo con uno de los ejecutivos de la televisión, Munekatso Date, para filmar y emitir en directo el momento de la noticia, por lo que el salón

del club está repleto de focos y cámaras. A media tarde Mishima sale de la habitación del télex, y al grupo de periodistas y reporteros gráficos que esperan tomando copas para matar el tiempo, les dice en el tono más afable: «Es el maestro Kawabata.»

Temo estar fatigando al lector con tan prolongado relato de las vicisitudes del premio Nobel japonés de Literatura, pero a los hombres se les conoce mejor cuando bajan la guardia al recibir un golpe inesperado. Por eso me parece importante que el lector conozca la situación para poder valorar las reacciones de nuestro protagonista. Lo primero que comprobamos es que «no baja la guardia» (para algo le tiene que servir ser campeón de esgrima y de karate —Mishima es una permanente caja de sorpresas—). Llama inmediatamente a Kawabata y logra ser el primero en darle la noticia. Reúne en torno suyo a los periodistas y sobre la marcha escribe ante ellos un artículo de felicitación, que les entrega para publicar en la edición inmediata (anticipándose también en esto a los demás). Lo hace en pocos minutos y sale disparado hacia su casa a cambiar los vaqueros y camiseta deportiva que viste por un traje oscuro convencional y, con su esposa Yoko, llegarse a la próxima ciudad de Kamakura donde vive Kawabata para felicitarle personalmente. Las innumerables fotos que publica la prensa al día siguiente, y que aparecen durante muchas semanas en las revistas, se ocupan en su mayoría de este tema: Mishima felicitando a Kawabata. Con ello lograba una jugada de triple efecto; cumplía con un deber de gratitud, hacía un alarde de elegante buen perder y, en parte, le robaba el show.

Yasunari Kawabata es una figura venerable y melancólica, aureolada de refinado distanciamiento. Tiene 68 años, y, famoso desde los treinta, ha vivido siempre alejado del mundanal ruido escribiendo y pintando en su casita de estilo japonés puro en Kamakura. Nadie más opuesto a Mishima, y realmente si uno de los dos ha de realizar *hara-kiri* parece Kawabata el más indicado. Cuando se suicida, dos años después que Mishima, Kawabata, el poeta eterno, lo hace prosaicamente con gas.

Sería ridículo que pretendiésemos opinar sobre el acierto del comité del Nobel en la selección del premiado. Probablemente ellos mismos no tenían tampoco suficientes elementos de juicio. Según la prensa japonesa, hasta el último minuto se inclinaron a favor de Mishima, cambiando al final al pensar que Mishima por su juventud —cuarenta y tres años— tendría oportunidad en el

futuro. En Japón la decisión sorprendió a todos pero no fue criticada por nadie, y menos por Mishima.

La prensa occidental suele asociarlos llamando a Kawabata «el maestro de Mishima». No lo era, pero sí el «redescubridor», propagandista y permanente protector de Mishima. Cuando en la posguerra, el niño prodigio y adolescente genial estaba momentáneamente olvidado, fue Kawabata quien lo sacó de nuevo a escena (por eso hablo de «redescubrimiento»), llamándole «la esperanza de las letras japonesas para los años cincuenta». Ya veremos que Mishima provocó muchas reacciones hostiles. Kawabata estuvo siempre presto a defenderle. Fue su padrino de boda, y va a presidir su funeral (aunque curiosamente esto, de momento, sólo lo sabe Mishima).

Es muy difícil competir en elegancia espiritual y generosidad con Kawabata, que siguió viviendo solitario «en refinada pobreza», sin calefacción, en la austera elegancia de su casa de Kamakura, con absoluto desdén por las vanidades mundanas, rehuendo toda publicidad. Qué contraste con Mishima, y ¡qué biografía por hacer! En las rarísimas entrevistas que concede, comienza por poner al interlocutor en situación (y en su sitio) con una ceremonia del té. Shabecoff nos relata⁸ cómo al preguntarle por Mishima responde sonriendo: «...Suele decirse equivocadamente que es mi discípulo. No lo es. Tiene un talento muy superior al mío, comprensible en Japón y en Occidente. Es un genio universal. Probablemente querrá usted saber qué opino del premio Nobel y no se atreve a preguntarlo. Le diré que antes de concedérmelo siempre pensé que sería para Mishima; creo que me lo han dado como un homenaje a Japón más que a mí. Mishima tiene un don casi milagroso para las palabras. Su último libro Nieve de primavera expresa al límite ese don. No sé cómo quedará en las traducciones, pero en japonés es una obra maestra».⁹

Es importante analizar dos rasgos de Mishima relacionados con la adjudicación del Nobel: 1) Horas antes de su suicidio avisa para que vengan a hacer el reportaje a dos profesionales de la información: Takuoka, el periodista desplazado a la India para relatar su recepción del Nobel del 67, y a Munekatsu Date, el director de televisión que esperaba con él para filmarle al recibir el del 68. A este último le ofrecerá semanas antes del «Incidente» televisar en directo su seppuku, proposición que Date recibió con risas pensando que era una broma macabra de Mishima (no lo era,

lo hubiese preferido al «Incidente»). 2) El cambio de indumentaria para felicitar a Kawabata.

La selección de los dos reporteros ha sido comentada por todos sus biógrafos, con distintas interpretaciones. La más fácil es atribuir el suicidio al hecho de no haber obtenido el Nobel. Aunque es pronto para dar mis interpretaciones, he de anticipar que creo que Mishima tenía decidida su trágica muerte antes de la adjudicación del Nobel, que anhelaba fervientemente, entre otros motivos para dar más resonancia e impacto emocional a su último gesto. La selección, entre los muchos profesionales aptos, de los dos que le acompañaron lealmente en los dos momentos de máximo fracaso, tiene el sentido de brindarles testificar lo que Mishima consideraba su más importante realización: el «Incidente». Es una escala de valores muy particular, pero es la de Mishima y se porta coherentemente con ella.

Lo que nadie se ha parado a analizar, que yo sepa, es el cambio de indumentaria. ¿Por qué lo hace? Si Mishima estaba vestido desaliñadamente, con todas las cámaras del Japón ante sí, es que se proponía salir así al recibir la noticia de que se le había adjudicado el Nobel. En cierto modo la misma reacción de Woody Allen al recibir el Oscar tocando el clarinete en un ambiente bohemio. Sin embargo, se pone corbata y traje oscuro para felicitar a Kawabata por ese mismo premio que él pensaba recibir de otro modo. ¿Por qué? Nadie hace las cosas sin motivo y mucho menos Mishima, que es una máquina clasificadora de conductas. Nuestro protagonista está en una permanente representación de papeles, el Teatro Mundo de Calderón, que por cierto le interesaba sobremedida, nunca ha tenido personificación más constante. La mente de nuestro escritor funciona en compartimientos estancos, es cada día varias personas distintas, y cambia de conducta, modales, lenguaje e indumentaria, según mejor conviene a la representación. El personaje que felicita formalmente a una figura venerable en el momento de su mayor gloria, no es el mismo que pretende exhibir la aceptación «deportiva, y un tanto por encima de estas formalidades» del mismo premio. Por tanto deben vestir de modo distinto. Mishima es fiel a la representación. Nada más, y NADA MENOS. La adecuada representación de papeles es vital, y mortal para Mishima.

Para ir familiarizando al lector con esta compleja personalidad, en sus innumerables e incongruentes facetas, vamos a fijarnos en

la figura 4, la foto está tomada el 3 de noviembre de 1969. No parece merecer nuestra atención. Un desfile militar de cadetes de un ejército cualquiera. No es exactamente un desfile «militar», ni menos aún de un ejército «cualquiera», sino del más extraño de ellos: el ejército «privado» de un escritor. No usa armas, pues su destino no es como el de todos los ejércitos matar lo mejor posible con el menor riesgo propio, sino MORIR SIN MATAR. Su nombre es «Tate-no-kai» (Sociedad del Escudo), y pretende funcionar precisamente como escudo, protegiendo con sus propios cuerpos al Emperador.

Estas originalidades precisan una explicación, que se dará más adelante, pero he de hacer notar ya que TODOS estos jóvenes de la fotografía, y sus compañeros, hasta un total de ochenta, están dispuestos al suicidio colectivo. En el día de esta foto el esquema de acción, que luego variará, es en resumen el siguiente: Si alguna de las convulsiones callejeras, que en aquellos años amenazan la estabilidad política del Japón, pone en peligro la figura o dignidad del Emperador, y el gobierno y la policía por su debilidad no parecen eficaces para defenderla, el Tate-no-kai en pleno, con Mishima a su frente, se interpondrá como escudo ante la multitud amotinada, sin armas, quedando aplastados en el avance de las turbas. Ante ochenta muertos (ellos), el ejército japonés tendrá al fin que intervenir, salvando así en último extremo al Emperador. A los occidentales todo este proyecto nos parece un tanto delirante, pero el suicidio colectivo de este tipo, «kirijini», tiene una antigua tradición entre los japoneses, como medio eficaz para forzar un cambio político. Con la simpleza habitual en estos temas, los corresponsales extranjeros calificaban, casi sin excepción, al Tate-no-kai, como «grupo ultraderechista» o «fascista», lo que ya en vida de Mishima irritaba tanto a éste y los suyos como a la ultraderecha japonesa, y especialmente a los neo-fascistas de ese país, que se encontraban en ridículo al ser emparejados con tan pintoresca institución.^{10 y 11}

Ya es singular la idea de tener un ejército propio, formado a su imagen y semejanza (a la de una de sus múltiples facetas), pero con el detallismo típico de Mishima es él quien diseña el uniforme. Según varios de sus comentaristas, adaptado a su propia anatomía, con las dos líneas de grandes botones convergiendo en la cintura, para acentuar el efecto óptico de torso atlético y talle de avispa. En realidad Mishima lo estudió cuidadosamente para que, sorteando las prohibiciones de las ordenanzas militares, se asemeje



Fig. 4 Desfile del ejército privado de Mishima, el «Tate-no-kai» (Sociedad del escudo), el 3 de noviembre de 1969, en la azotea del Teatro Nacional de Tokyo. Es el ejército más extraño que nunca haya existido: no usa armas porque no está destinado como todos a matar, sino a MORIR SIN MATAR, sirviendo de «escudo» (de ahí su nombre) al Emperador. ¿Qué hace, además, un ejército en el techo de un teatro?

Fig. 5 Mishima personificando al samurai Shinbei Tanaka, quien tras una vida heroica se hizo hara-kiri (por esa escena Mishima acepta representar el papel, en su última película).

lo más posible al uniforme de los oficiales japoneses de 1936 (luego comprenderemos por qué). Diseña también la insignia y el estandarte. Lo asombroso es que también compone, texto y música, el himno del Tate-no,-kay. Por eso sin llegar a los extremos de adulación de llamarle «El Leonardo da Vinci» que hemos comentado, sí se comprende que se le califique reiteradamente de «figura del Renacimiento».¹²

Cualquier aficionado a la fotografía observará extrañado la borraridad de las partes en movimiento, como las manos enguantadas de los cadetes. ¿Por qué utilizar un tiempo de exposición tan largo? Falta luz porque está anocheciendo. Los desfiles no suelen celebrarse a esta hora y tanto los «soldados» como los invitados de honor que ocupan el estrado bajo el toldo, a la izquierda de la foto, han aceptado la que impuso Mishima.

Lo más extraño no es la hora, sino el lugar. Los invitados (un general retirado que para revista, personalidades japonesas y extranjeras, y como siempre la prensa nacional e internacional) están presenciando el desfile en la azotea del Teatro Nacional de Tokyo. ¿Qué hace una milicia en el techo de un teatro? Primero tendrían que explicarnos —nunca se aclaró—, cómo consiguió permiso del Ministerio de Cultura japonés al que pertenece el teatro para utilización tan singular del edificio.

Tanto la hora como el lugar se han elegido para facilitar el torbellino de actividades incongruentes de Mishima, que en el mismo edificio supervisa el ensayo general de la gran obra que va a estrenar al día siguiente: su primer «kabuki» de cuatro actos. La obra dura, con entre actos, más de cuatro horas. Mishima sube y baja de la azotea al patio de butacas. Como un Fregoli improvisado, cambiándose en un abrir y cerrar de ojos de indumentaria. Respeta demasiado a los actores de «kabuki» para aparecer ante ellos de uniforme, y tanto él como «sus muchachos» visten dos ese día. El de la foto para el desfile; luego todos visten el uniforme blanco de verano para tomar con los invitados un refrigerio que se sirve en el bar del teatro. El escritor corrige las actuaciones de los actores, modifica detalles del vestuario y de la colocación en escena; sube a la azotea donde tras el desfile echa un discurso en japonés y otro en inglés (importantes pues es la única vez que explica en público el sentido y finalidad del Tate-no-kai), se viste de «director de escena», sube a ponerse el uniforme de verano, charla, con aparente calma, con los invitados. Nuevo cambio de atuendo e interviene muy activamente en la matización de la obra. Como

muchos kabukis —y todos los de Mishima— tiene una escena fundamental de seppuku. Mishima pide que se vea más la sangre y que brille, «que lance destellos como una estrella de belleza refulgente». Aceptan este capricho, pues se ha impuesto por completo a la compañía. En la primera reunión con los actores les hizo escuchar una cinta magnetofónica en que grabó su lectura. En ella Mishima interpreta los cuarenta personajes que intervienen en la obra, incluyendo el difícilísimo recitativo canturreado en voz gutural, típico de este teatro clásico. Satisfecho, al fin, con la escena del seppuku —lograda espeluznante— en las sucesivas representaciones lleva a algunos amigos, especialmente occidentales, después de la cena aver precisamente este fragmento de la obra, el del seppuku, con lo que a muchos se les corta la digestión, lo cual divierte a Mishima. Tiene un peculiar sentido del humor, pero sumamente desarrollado y, sin tenerlo en cuenta, se interpretan erróneamente muchas acciones del escritor.

Si quedan dudas sobre la condición de superdotado de Mishima, conviene considerar los siguientes hechos: la cinta magnetofónica de este kabuki (*La luna, como un arco tendido*), dura tres horas, y los actores, los difícilísimos actores kabuki que viven en un mundo irreal y anacrónico, aceptaron gustosos esta orientación afirmando que «nunca tuvieron una dirección tan firme».¹³ En su endiosamiento final en la exposición «necrológica» de los almacenes Tobu, Mishima propone a su editor, que prepara una nueva edición de las «obras completas», que sólo Mishima sabe entonces que van a ser de verdad «completas» pues desde los veintiocho años periódicamente se le ha realizado este homenaje, que en esta nueva edición se incluyen además de la cinta magnetofónica de este kabuki, algunos discos que ha grabado recitando sus poemas y canciones y una copia de su película *El rito del amor y de la muerte*. El editor se rindió ante la imposibilidad técnica de «empaquetar» tan diversos elementos, pero todos se han reproducido y se están vendiendo masivamente.

Centrándonos en *La luna, como un arco tendido*, se basa en una famosa historia del siglo XIX, tan compleja por la duración, el número de personajes y variedad de temas, que nadie se atrevió a intentar su escenificación, proeza considerada «imposible» y que Mishima logra en una síntesis magistral.

Por si no bastase con estas dificultades, el kabuki es uno de los dos tipos de teatro clásico japonés. Todo el repertorio está escrito en un lenguaje arcaico, por lo que muchos espectadores nipones

llevan un diccionario o libro explicativo a las representaciones. Mishima es el único escritor contemporáneo capaz de escribir impecablemente en ese estilo literario, y además organizarlo teatralmente dentro de los muy especiales convencionalismos del kabuki, a plena satisfacción de los actores de los que se convierte en el autor favorito.

La inmensa complejidad de la tarea implica la adaptación musical de los «recitativos» en el tradicional estilo joruri (diferente al del resto del texto), por lo que Mishima en el mes de agosto trabaja unos días con el recitador, quien acude con su instrumento (samisen) al hotel donde Mishima está: veraneando, haciendo una película, escribiendo cuatro horas diarias su tetralogía (esto lo hace TODOS los días durante los últimos cuatro años, lo que parece absolutamente imposible con sus restantes actividades), escribiendo artículos para los periódicos, manteniendo su programa de atletismo y otras diversas actividades, además de «descansar» con su familia.

Escribe este kabuki mastodóntico «en tres sesiones de dos días». Casi todas sus obras de teatro las termina en cuatro días, y los dramas en un acto generalmente en un solo día. Ya comprenderá el lector por qué desoí la advertencia de mis amigos de que «en España Mishima no interesa a nadie». Un monstruo sagrado de esta envergadura interesa a cualquier persona con un mínimo de curiosidad intelectual.

Volvamos al 3 de noviembre de 1969. Además de sus actividades en el Teatro Nacional, ha hecho previamente en otro sitio una exhibición de kendo (forma de esgrima), y por supuesto escribe las cuatro a seis horas de rigor. No es esto todo: en los otros dos principales teatros de Tokyo se están representando obras suyas, y en un cine la última película (Asesinos) de la que es protagonista. En todas estas obras ha decidido sobre vestuario, decorados, luminotecnia, dirección de actores y de escena. Diseña el poster, revisa los anuncios, escribe el texto del programa y la autocrítica para la prensa. Cuando el tema es histórico suele escribir algún ensayo paralelo a la dramatización... mientras va montando, lenta pero cuidadosamente, el escenario para su suicidio un año después.

Las otras dos obras que mantiene en escena merecen comentario. En el Teatro Imperial (tiene ocupados el equivalente del «Español» y el «María Guerrero» de Madrid) presenta La terraza del rey leproso, fantásticamente puesta en escena con las ruinas

de Angkor al fondo. En el estreno, al lado de Mishima hay un asiento reservado para Tennessee Williams, que está de viaje por Oriente.

Se ha interpretado esta obra (que escribe en una sola noche) como una especie de testamento simbólico. La historia de un rey que construye un templo, que va terminando mientras su cuerpo se destruye por la lepra. «Una metáfora de la transfusión de la propia vida a una sola obra de arte.»¹⁴

Otra de sus obras, en escena en el 69, corresponde a una variante reactiva de Mishima, que podemos expresar con la frase española: «¿No querías café? ¡Pues tres tazas!» Irritado por su clasificación como fascista presenta *Mi amigo Hitler* (fig. 6), para cuyo cartel anunciando la obra posa rodeado de svásticas, y en una nota repartida al público el día del estreno anuncia tratarse de un «himno maligno, cantado al peligroso héroe Hitler por el peligroso pensador Mishima».^{15 y u}

En el mismo programa advierte, con su típica ambivalencia: «Todos me preguntan si tanto me gusta Hitler. El que escriba sobre un hombre no significa que éste me agrade. En verdad Hitler me fascina, pero no me gusta. Era un genio político, pero no un héroe. Era siniestro, como todo el siglo veinte.» "

A Mishima le molestan el fascismo y el nazismo; especialmente este último, por varios motivos, unos de índole ideológico-estética, y otros personales. Mishima padece un complejo de Edipo mal resuelto y su padre le obliga de niño y adolescente a leer textos nazis. Resultado: le desagrada el nazismo, igual que pasa años rodeado de gatos porque su padre los odia. El complejo de Edipo produce estos peregrinos efectos.

Mi amigo Hitler es además —en Mishima hay siempre varias intenciones simultáneas— una burla a los críticos, a sus comentaristas políticos, y al gobierno de «centro» que tienen. En la obra no se analiza la personalidad de Hitler, ni se le juzga. La acción está basada en la «Noche de los cuchillos largos», y el calificativo de «mi amigo» es el que Röehm aplica a Hitler que va a ordenar su muerte.

Al gobierno de «centro» le dedica la escena final, en que al felicitar Krupp a Hitler tras haberse desembarazado de un solo golpe de estorbos a la derecha y a la izquierda responde Hitler: «En política siempre conviene caminar por el centro.» Telón.

En todas las escenificaciones de Mishima la frase final es la

clave de la obra. Es muy curioso su modo de trabajo. Siempre empieza por la escena final (la casa por el tejado), y una vez que la tiene resuelta estructura toda la obra en su mente y la compone de una tirada, como Mozart su música, sin apenas corregir. Esto provoca otra peculiar exigencia de Mishima para la puesta en escena de sus obras. Siendo tan importante el efecto dramático de la última frase le conviene que el telón baje instantáneamente, y como los telones automáticos son lentos, prescinde de ellos y exige que los bajen manualmente.

En este mismo año Mishima realiza una serie de actividades que no se le han ocurrido a casi ningún escritor y que ninguno ha podido realizar en su totalidad: se tira en paracaídas, dirige una orquesta sinfónica, monta en un avión F 102, hace un ballet (y actúa en él), escribe el libreto de una ópera y desafía en una polémica pública en la universidad a los estudiantes de extrema izquierda.

Tuvo varios coloquios-encuentro, el más notable en la universidad de Komaba en Tokyo (mayo del 69) con la rama radical (Zenkyoto) del Zengakuren (ultraizquierda universitaria). Tuvo la inteligencia de rechazar la protección de la policía y el valor de entrar solo en el gran anfiteatro donde se agolpaban 2 500 estudiantes (fig. 7), a los que se estaba echando una arenga «preparatoria». Sobre la tarima cubierta de pintadas, que también le rodean a su espalda en el encerado, logró Mishima hacerse con la situación y que el diálogo, si no coherencia, tuviese al menos cierta continuidad. Grabadas las dos horas largas de intercambio de ideas, invectivas y bromas, se publicó y agotó inmediatamente (el éxito taquillero de Mishima era en Japón de tal envergadura, que Mishima, años antes, acudió humildemente a su editor a «disculparse», por haber escrito una obra de la que en su lanzamiento se vendieron SÓLO cincuenta mil ejemplares, y que hoy está en la 18.^a impresión). Mishima tenía sus defectos, pero era de irreprochable honradez; cedió al Zenkyoto la mitad de los derechos de autor del «coloquio», y en típica humorada mishimiana escribió en un artículo: «Yo empleé mi cincuenta por ciento en uniformes para el Tate-no-kai, supongo que ellos usarían el suyo en cascos, porras y cocteles Molotov. Todos contentos.»

Más adelante trataremos de analizar la filosofía política de Mishima, tan mal comprendida por sus biógrafos occidentales: Scott Stokes se empeña en que era «fascista», y para Nathan es «imperialista». De momento, abandonamos el tema.



Fig. 6 Mishima con el intérprete de Mi amigo Hitler (1969),
«... personaje que aunque me fascina no me gusta.
Hitler era un genio, pero no un héroe...»



Fig. 7 «Coloquio» con 2 500
estudiantes de extrema
izquierda en la universidad
Komaba de Tokyo
en mayo de 1969.
Repartió los derechos
de autor de la publicación,
.. supongo que ellos
emplearían su parte
en cascos, porras
y cócteles Molotov».

Para medir la influencia de Mishima en Japón en esos meses, relataremos una curiosa anécdota que le ocurrió a nuestro compatriota, el profesor y académico Luis Diez del Corral. A este eminente erudito le admiramos un sector de sus compatriotas, pero en España este nombre no provoca una atención inmediata de las masas. En Japón sí, por gracia y culpa de Mishima.

Diez del Corral acudió en diversas ocasiones invitado por universidades japonesas a dar cursos de historia de España. En el 69 dictaba uno sobre la España de los Austrias. Uno de los grandes periódicos que financiaba el viaje, organizó un coloquio con intelectuales y periodistas. Mishima está en esos meses (1968-70) muy interesado en España. Encuentra un gran parecido entre el código de honor que aquí llamamos calderoniano y el honor japonés «más que con ningún otro esquema de dignidad personal de los países de Occidente». En un artículo importantísimo para entender el ideario político de Mishima, para *The Times* de Londres (24 septiembre 1969), con el título «A Problem of Culture», habla del «ESPÍRITU ESPAÑOL DEL SAMURAI». En uno de sus últimos escritos hace un encendido elogio de los españoles, especialmente de su doctrina del «bien morir», pues como él dice «la conciencia de la muerte es una condición previa de toda auténtica cultura».¹⁸

Mishima pone como ejemplo de resistencia a los embates del extranjero contra una cultura el que los españoles mantengan su tradición del toreo.^{18 bls} Está fascinado con expresiones tan dispares de nuestro (supuesto) sentir tradicional como los gritos legionarios de «viva la muerte», el himno de «novios de la muerte», y actitudes que otras naciones consideran necias, como «más vale honra sin barcos...», etc. Se complace en considerarse a sí mismo como «Un Don Quijote, bueno un Don Quijote menor contemporáneo», «me entusiasma la batalla con los molinos de viento»^w (está preparando la suya).

Una anécdota española que ha cautivado especialmente a Mishima es el rasgo del marqués de Benavente, que obligado por el emperador Carlos V a recibir en su palacio de Toledo al Condestable de Borbón, cumple el deseo imperial que considera una humillación, y luego quema su palacio, pues no está dispuesto a habitar donde lo ha hecho un traidor. Para Mishima es el paralelo más exacto del código de honor samurai: «...uno de los nuestros habría cumplido sin rechistar, como Benavente, la orden de su «daimyo» o del «shogun», y luego habría cometido seppuku. Como

en España no existe esta tradición, el acto de Benavente es un perfecto símbolo. Es lo mismo de otra manera».

Mishima acude a la primera conferencia de Diez del Corral. Queda entusiasmado y, tras el coloquio oficial, charla en el jardín con el español (fig. 8), y organiza una cena con intérpretes y periodistas.

El interés de Mishima por todo lo español no pudo encontrar mejor interlocutor. Enlaza una pregunta con otra. Despide primero a los periodistas y luego a los intérpretes. «¿Para qué los necesitamos?, los dos hablamos inglés.» El japonés, cautivado, prolonga la charla durante varias horas, y asiste a las demás conferencias —dato que publican los periódicos—, con lo que Diez del Corral comprueba asombrado que la asistencia a su ciclo ya no se reduce a un grupo de eruditos sino que se ha ampliado a una multitud curiosa, para la que hay que cambiar de auditorio, poner altavoces en otras salas y pasillos, etcétera.

En una entrevista preguntan a Mishima a quien salvaría si una bomba atómica fuese a barrer Europa: «Al filósofo alemán Martin Heidegger y al historiador español profesor Diez del Corral». La última conferencia de nuestro compatriota fue un acto multitudinario, y desde entonces recibe frecuentes llamadas de turistas japoneses de paso por Madrid, que pretenden retratarse con «el Profesora Corraru» como si fuera La Cibeles. Todo tiene sus inconvenientes.

El interés por la cultura española no es más que un rincón en el enorme almacén de conocimientos sobre la vida intelectual de Occidente. Independientemente de su obra creadora Mishima, como erudito, causa pasmo. A los doce años está familiarizado no sólo con todos nuestros clásicos sino con autores tan poco asequibles para un niño de doce años, en 1937 y japonés, como Cocteau, Radiguet, Anouilh, D'Annunzio, etcétera.

A lo largo de su vida relativamente corta, hará adaptaciones de obras muy diversas: *Dafnis y Cloe* de Longo (su *Rumor de las olas* [1953] para cuya filmación la productora alquiló toda una isla con sus habitantes), la *Medea* de Eurípides, el *San Sebastián* de D'Annunzio (para cuya edición de lujo diseña la cubierta, cosa que repetirá ya frecuentemente), *Salomé* de Oscar Wilde —uno de sus favoritos—, Byron, etcétera.

No sólo adapta los clásicos occidentales sino que realiza además la hazaña de adaptar a los clásicos japoneses y chinos en un doble sentido: como hemos visto en el kabuki escribiendo con su len-

guaje y convencionalismos. Realiza además la actualización de varias piezas famosas del otro tipo de teatro clásico japonés, el drama No²⁰ y del popular teatro de marionetas. Aunque conserva buena parte de su carga simbólica original²¹ logra impregnarlas de los valores contemporáneos. Se permite aún más piruetas con el manejo de estos clásicos japoneses, combinándolos con los occidentales. En 1956 hace cantar una de sus piezas No, «Lady Aoi», como una ópera occidental, y escribe una obra para el teatro de marionetas, en el lenguaje popular japonés del siglo xvi, pero sobre la Fedra de Racine. Creo que es testimonio de una inquietud y curiosidad tan gigantes como su talento... y como su titánica capacidad de trabajo. Al morir Mishima, tiene en la biblioteca seis mil volúmenes. No es una biblioteca de adorno, es de trabajo. Los ha leído todos, al menos en parte.

Para medir el triunfo de un escritor se suelen tener en cuenta cuatro factores: crítica, lectores, popularidad y premios literarios. Ya hemos visto cómo le afectan los tres primeros; en cuanto a los premios, de muy joven obtuvo los equivalentes a los Nadal y Planeta españoles (Shinchosha y Yomiuri, 1954 y 57). Hay un quinto factor que se olvida y es el del reconocimiento oficial, pues rara vez se recibe en vida. Mishima a los veintinueve años tiene uno de sus libros recomendado por el Ministerio de Educación japonés, como texto preferente para la enseñanza del idioma (El rumor de las olas), al año de haberse publicado.

Comprendo el riesgo de resultar pesado al lector, pero si pretendo presentarle una imagen global de Mishima, he de analizar sus múltiples facetas, y una fundamental es la del estilo literario. Mejor dicho, de los estilos literarios. Todos los japoneses tienen un cierto desdoblamiento de la personalidad, provocado artificialmente por circunstancias históricas; son a la vez un oriental y un occidental. En el superdotado Mishima esta condición se eleva al extremo, tanto en intensidad como en multiplicidad. Su mente funciona en compartimientos estancos, es muchas personas distintas a la vez (hasta el punto de que teme estar padeciendo un desdoblamiento esquizofrénico de la personalidad²²), y se identifica con cada una de sus «personalidades» plenamente.

Sus biógrafos y amistades occidentales comentan, casi sin excepción, que es el japonés «menos japonés» que han conocido, sin comprender que ante ellos está representando su papel de «genio universal occidentalizado». No sólo habla en inglés sino que procura «pensar en inglés», y reaccionar al modo convencional de los

Fig. 8 Mishima con el matrimonio Diez del Corral. Por unas declaraciones de Mishima siguen viniendo japoneses a Madrid, empeñados en retratarse con Luis Diez del Corral.



Fig. 9 Estreno en Tokyo de La marquesa de Sade, que recibió los premios del Ministerio de Educación a la mejor obra, mejor dirección y mejor representación; el autor y director era Mishima. Sus fantasías sadomasoquistas le inclinaron al estudio de Sade desde un ángulo original: la esposa enamorada y víctima del monstruo.



occidentales. Pero cuando actúa como un japonés, es «más japonés que nadie». Shabecoff²³ nos lo describe: «...vestido con un kimono de blancura inmaculada se arrodilla silenciosamente en el suelo del gimnasio, donde está haciendo una exhibición de esgrima con katana, con una espada al cinto. Repentinamente, en un movimiento tan rápido, gracioso y fluido que es difícil seguir con la vista, se levanta desvainando la espada. La hoja fulgura cortando el aire, una y otra vez. Pausadamente y con delicadeza vuelve a la vaina. El proceso se repite, cada vez con ciertos cambios. Con una ligera inclinación de cabeza agradece los aplausos de los espectadores —todos japoneses menos el periodista y otro individuo—, y nos explica a los dos extranjeros: "Esta posición es para prevenir un ataque por sorpresa, esta otra para ayudar a un amigo a realizar seppuku cortándole la cabeza."» Ya comprende el lector por qué he escogido esta muestra de su tipismo japonés, pero los ejemplos son innumerables, y lo importante es que se adapta hasta el límite a las posibles variantes. Por ejemplo, en su diaria asistencia a los gimnasios y palestras de kendo o karate, con los boxeadores, levantadores de pesos, y comparsas de gimnasio habla en el argot que ellos utilizan, no en el japonés coloquial de la clase media, que es el que usa con su familia y en las relaciones sociales.

Esta capacidad de camaleón psicológico y verbal la emplea a fondo como escritor. Ya hemos comentado que compone prosa y verso en el lenguaje y estilo del clasicismo arcaico japonés (siglos X al XII), y también en el estilo barroco del kabuki y- en el popular del teatro de marionetas, lo que ya supone una serie de proezas, pero además del japonés contemporáneo, que como hemos visto habla a diversos niveles, escribe en dos estilos tan distintos que en realidad Mishima es dos escritores diferentes, lo que comprendo que también precisa una explicación.

Probablemente la clave de este hecho tan curioso está en su situación al terminar la guerra, cuando tras haber sido encumbrado como niño prodigio y adolescente genial, estaba en un transitorio olvido. Ante sus tanteos para alcanzar de nuevo notoriedad, un crítico hostil le pregunta si prefiere ser un autor original o un escritor de éxito. Mishima responde sin titubear que quiere ser un triunfador, conocido y popular.²⁴ Pero cuando pretende dejar el puesto en el Ministerio de Hacienda poco después, para dedicarse sólo a escribir, su padre le pone como condición: «...en-

tonces tienes que prometerme ser el mejor novelista del país». Mishima afirma: «Lo seré.»²⁵

Mishima cumple todo lo que promete, y suele conseguir lo que desea. Le encontramos aquí en una difícil alternativa, pues es imposible ser un escritor de suprema elegancia y preciosismo en el lenguaje, y a la vez favorito de las masas. Mishima lo resuelve siendo a la vez DOS ESCRITORES, que utilizan el mismo nombre, MISHIMA, que además no es el suyo, pues se trata de un seudónimo adoptado en la adolescencia; se llama en realidad Kimitake Hiraoka.

El desdoblamiento de su personalidad en dos escritores distintos es curiosísimo. Tiene, según dicen los críticos japoneses, el vocabulario y estilo más rico, preciso y armónico de toda nuestra generación. Mishima sólo lo emplea para sus obras «mayores», pues supone que es inasequible a ese gran público que quiere conquistar, por lo que simultáneamente escribe otras obras (tanto novelas como teatro) en un lenguaje más reducido y coloquial. También varía los temas. Sus obras «menores» son entre rosas, eróticas y de acción. En las «mayores», tengan o no acción ésta es secundaria, y queda jerárquicamente supeditada al virtuosismo de estilo, estructura, riqueza conceptual, y expresión simbólica.

La actitud de Mishima es completamente distinta hacia los dos tipos de obras. Sólo considera suyas las «mayores», y las otras, destinadas a salir señalizadas en revistas de gran circulación, y a editarse para las masas, las considera sólo una forma de ganar simultáneamente dinero y popularidad, no prestigio, por lo que le tiene sin cuidado lo que los críticos opinen de ellas. En el mejor de los casos: «piedras semipreciosas hábilmente talladas».²⁶ Una vez que las escribe las olvida. Tiene en cambio una gran susceptibilidad a cualquier crítica negativa, o no suficientemente laudatoria, de sus obras «mayores».²⁷

Una muestra de la imprevisibilidad de las reacciones humanas masivas la encuentra Mishima cuando alguna de sus obras «mayores», destinadas al grupo de elegidos, como Confesiones, El rumor de las olas, El templo del pabellón de oro, Nieve de Primavera, etcétera, rompen todos los récords de venta en Japón, y tienen, año tras año una aceptación multitudinaria. Por otra parte alguna de las obras «de acción», que él considera menores, las consideran los críticos y el público discriminativo entre sus obras maestras. Lógicamente son éstas escritas en un lenguaje más llano, las más fáciles de traducir sin que pierdan esencia y por ello las más po-

pulares en el extranjero (El marino que perdió la Gracia del mar, Sed de amor, etc.). Los autores rara vez son sus mejores críticos.

Lo más llamativo de esta dualidad de estilos, es que nuestro escritor, tan fragmentado psicológicamente en compartimentos estancos, lleva una especie de doble vida como autor literario. Como persona hemos visto que lleva una «quíntuple vida». Las obras «mayores» las escribe en el estudio de su casa, siempre de madrugada, y para escribir las «menores» no sólo cambia de actitud mental, sino de lugar y horario. Tiene reservada una habitación en el Hotel Imperial de Tokyo, al que por este motivo llama «La cárcel imperial», donde se encierra de vez en cuando dos o tres días seguidos, en los que trabaja casi sin interrupción, día y noche, con unas pocas horas de sueño, despachando de un tirón la obra.

Es como si tuviese una querida, y con ella una segunda familia. Él mismo ha empleado este ejemplo, aplicándolo a sus obras para la escena. Considera a las obras teatrales «las queridas» en contraste con las novelas, «las esposas». Ya en 1953 afirma que «necesita escribir una obra de teatro al año».²⁸ Realiza efectivamente un drama al año, y multitud de obras breves en un acto, bloqueando los principales teatros de Tokyo y formando al final su propia compañía. Separa tajantemente el teatro y la novela; en su «exposición póstuma en vida» presenta «el río de la novela» y «el río del teatro» como sectores independientes.

Lo que resulta extraño es la inclusión de todo su teatro, en el que están algunas de sus obras maestras, en el esquema de trabajo reservado para las menores. Las escribe siempre en sus marathones hoteleros, en un par de días, o cuando tienen varios actos en dos o tres de estos «fines de semana con la querida».

No importa que la tarea sea nueva o especialmente compleja. Un ejemplo llamativo: en 1963 le contratan para escribir por primera vez el libreto de una ópera en tres actos. Acepta y se compromete a terminarla en dos días que ha reservado con este fin en su calendario. Lógicamente nadie le cree, y menos el músico a quien llama para trabajar juntos la primera noche en La Cárcel Imperial. Comienzan a las once de la noche. Tras averiguar lo que el músico desea, éste le ve asombrado escribir a toda velocidad, y entregarle hojas a medida que las termina, sin mirarlas, pasando a la siguiente. El texto no tiene ni correcciones ni errores. A las tres de la mañana ha terminado el primer acto. Al amanecer el segundo. Mientras, canturrea. Despide entonces al músico diciéndole que

como ya sabe lo que desea, el tercero lo puede hacer solo, y que lo enviará de inmediato. La noche siguiente lo termina y entrega.²⁹

Un drama de Mishima, *La marquesa de Sade* (1965), merece ciertas reflexiones. En él pudo Mishima dar rienda suelta a su complacencia en dos temas: el Rococó francés y el marqués de Sade. Con una presentación deslumbrante obtuvo el premio del Ministerio de Educación a la mejor obra, mejor dirección y mejor presentación, y contra lo que Scott Stokes pronostica en su biografía de Mishima³⁰ ha sido el gran éxito teatral de París en el otoño del 77.

En esta obra realiza Mishima varias acrobacias técnicas: a) el protagonista no aparece en escena en toda la obra, es el «gran ausente» y cuando al final pretende salir no se lo permiten (Mishima tiene otra pieza teatral en la que la protagonista está constantemente en escena, pero no dice una palabra; b) según él mismo nos confiesa:³¹ «...es extraño que un japonés escriba un drama sobre Francia; pero estaba ansioso de utilizar a la inversa el virtuosismo que los actores japoneses han adquirido para representar obras traducidas de otros idiomas». Es una especie de revancha contra la cultura occidental de la que empieza a estar saturado; c) como nos aclara su traductor Donald Keene,³² Mishima, para este drama francés, acepta deliberadamente los convencionalismos de Racine: un solo decorado, pocos personajes, casi sin acción, se expresan las emociones a través del diálogo. La deliberada complejidad estructural de esta obra nos la comenta el propio Mishima en el apéndice («posfacio»): «...El marqués de Sade visto a través de ojos femeninos, lo que me obliga a colocar a la marquesa en el centro, girando los demás caracteres en su órbita como planetas, y personificándolos sólo en mujeres.»³³ *

Mishima es muy amigo del biógrafo japonés de Sade, T. Shibusawa,³⁴ y refiere haber escrito su drama porque al leer la vida de Sade de este autor, le intrigó el enigma del comportamiento de la marquesa, quien durante dieciocho años sufre por las prisiones y exilios del marido, a quien visita abnegadamente en la cárcel... para negarse a reunirse con él cuando queda libre. Para nosotros el enigma no existe. Cualquier confesor de la época daría el consejo que sin duda ella recibió del suyo: mientras Sade permanece en prisión está obligada a la caridad con su ma-

* Complejidad estructural en los esquemas de Racine mencionados, y además cada personaje (todos mujeres, como hemos anotado) representa un sector social e ideológico.

rido. Una vez libre su deber es no unirse al «monstruoso pecador».

Cuando se estrena en París *La marquesa de Sade*, han pasado siete años desde la muerte de Mishima, y la curiosidad morbosa del público, alentada por algunos comentaristas,³⁵ rebusca en la obra imaginando que en ella Mishima ha identificado en Sade sus propias vivencias sado-masoquistas, y proyecta en la marquesa los sentimientos e ideas que el escritor deseaba suscitar en su propia vida privada. Mishima como si preveyese estas posibles interpretaciones ha dado ampliamente pie a ellas. * Es su típico juego.

Hasta ahora hemos admirado destellos cegadores de este coloso intelectual, pero el talento de Mishima, como el de todos los humanos mediocres o geniales, está enclavado en un cuerpo y en un alma, con sus debilidades y conflictos internos, y a ellos hemos de referirnos si queremos tener una imagen completa del hombre. Las figuras 10 y 11 nos iluminan dos rincones de esta imagen de un superdotado, complejo e incongruente.

Son dos de las fotos elegidas por Mishima para su «exposición funeraria en vida», y hace años que decide cuándo y cómo le retratan. Por tanto hemos de habituarnos a descifrar en sus fotos por qué están hechas de un modo determinado. En estas dos, como en tantas de sus últimos años cuando está en escena, teatral o fotográfica, obliga a utilizar este ángulo anómalo, de abajo

* Con la habitual superposición de máscaras mishiminiana, la esposa de Sade, Renée, va dando impresiones contradictorias: «...si investigases nuestro lecho matrimonial, no encontrarías nada que haya que mantener secreto»,³⁶ a lo que a su vez da por boca de Renée un valor ambiguo: «...nunca me de)ó escuchar el chasquido del látigo, no sé si es un signo de respeto o un desdén»³¹ para contradecirse admitiendo su participación en una orgía sádica de su esposo.³⁸ Renée defiende constantemente a su depravado marido: «...siempre vuelve a mí...»,³⁹ «...me ha enseñado el poder de la fantasía»,⁴⁰ y pone en tela de juicio los criterios éticos y de anormalidad con que se le juzga: «...pertenece a un mundo que no podéis entender»^ «...si un terremoto cambiase los carteles, puedes encontrarte colgado el de la inmoralidad y Alfonso (Sade) el de la virtud...»,¹¹ pasando al ataque contra los que le califican de anormal «...como un monstruo os alimentáis de odio y desprecio a toda variación de lo normal».⁴³ También defiende la resistencia de Sade a cambiar «...contra su voluntad, de una dolencia que le proporciona tal placer... una enfermedad que tiene rosas bajo la piel»,⁴⁴ y por supuesto lo que hace no tiene casi nada de particular: «...el episodio de Marsella (la serie de monstruosidades que provocaron el primer juicio contra Sade), es natural, tan natural como un niño arrancando las alas de una mariposa».⁴¹ Por lo tanto, no hay que dramatizar sus caprichos: «...de Alfonso sólo puede hablarse sonriendo»,⁴⁵ y compadeciéndole: «...siento su terrible soledad... Alfonso nunca ha amado a nadie»⁴¹ y desde luego hay que comprender que su sadismo puede tener el más noble origen: «...su sed de sangre quizá esté relacionada con la gloria guerrera de sus antepasados».⁴¹

arriba, para lograr una ilusión óptica de alargamiento del cuerpo. Frustrado por ser bajo, intenta no parecerlo, lo que complica no sólo a sus fotógrafos, sino todo el montaje de las obras cinematográficas o teatrales en las que actúa, imponiendo que los actores y actrices sean más bajos, o que lo parezcan, para lo que además de las tomas de imagen, hay que recurrir a diversos trucos como prepararle zapatos de alza oculta o desmesurada.

Ninguna de las dos fotos parece corresponder a un serio candidato al premio Nobel, y tampoco a un mismo tipo de persona. En la primera (fig. 10) presenta una estampa un tanto ridícula de baile de disfraces veraniego. En la segunda (fig. 11), el narcisismo exhibicionista de Mishima adquiere tonalidades sombrías y un acusado matiz de morbosidad sexual. Las botas y guantes de cuero negro, la gorra de línea similar a la de una policía político-militar de siniestro recuerdo, y el despliegue de potencia muscular de un cuerpo casi desnudo recuerdan el anuncio de un prostíbulo para homosexuales masoquistas. Sólo falta el látigo.*

La disparidad de estas imágenes se explica porque pertenecen a dos caras, completamente separadas en origen y fines, del exhibicionismo narcisista del escritor. Las chocantes apariciones en público, en manifestaciones cada vez más incongruentes con la seriedad de su carrera literaria; arrancan de una misma época, pero son de diversa índole.

Mishima tiene una necesidad obsesiva de mostrar su superioridad en múltiples terrenos. Esto es tan evidente que no precisa argumentarlo, pero sí una explicación, que en parte vamos a anticipar: Siempre que se presenta un fenómeno similar, encontramos en la historia del sujeto graves sentimientos de inferioridad en la infancia. ¿Sentimientos de inferioridad un superdotado absoluto como Mishima? Sí y de muy distinta clase, por ello la diversidad de su expresión adulta.

La infancia de Mishima, mejor dicho de Kimitake Hiraoka, fue desoladoramente triste: «...inclinando mi corazón hacia la Muerte, la Noche y la Sangre...»,^M «...la vida me sirvió un banquete completo de sinsabores, cuando yo era demasiado joven

* Llama la atención lo raras que son las escenas de flagelación en la iconografía sádica oriental, mientras son una constante en toda la literatura e imaginaria occidentales de este tipo, de ahora y del pasado. Los japoneses parecen hacer un uso exhaustivo de las ligaduras con este fin, y por supuesto de las armas blancas. Las flagelaciones suelen ser con palos o varas, el látigo casi nunca aparece. Queda sustituido en su preeminencia occidental por las cuerdas para las ataduras, de las que tienen un amplio repertorio de refinada crueldad.

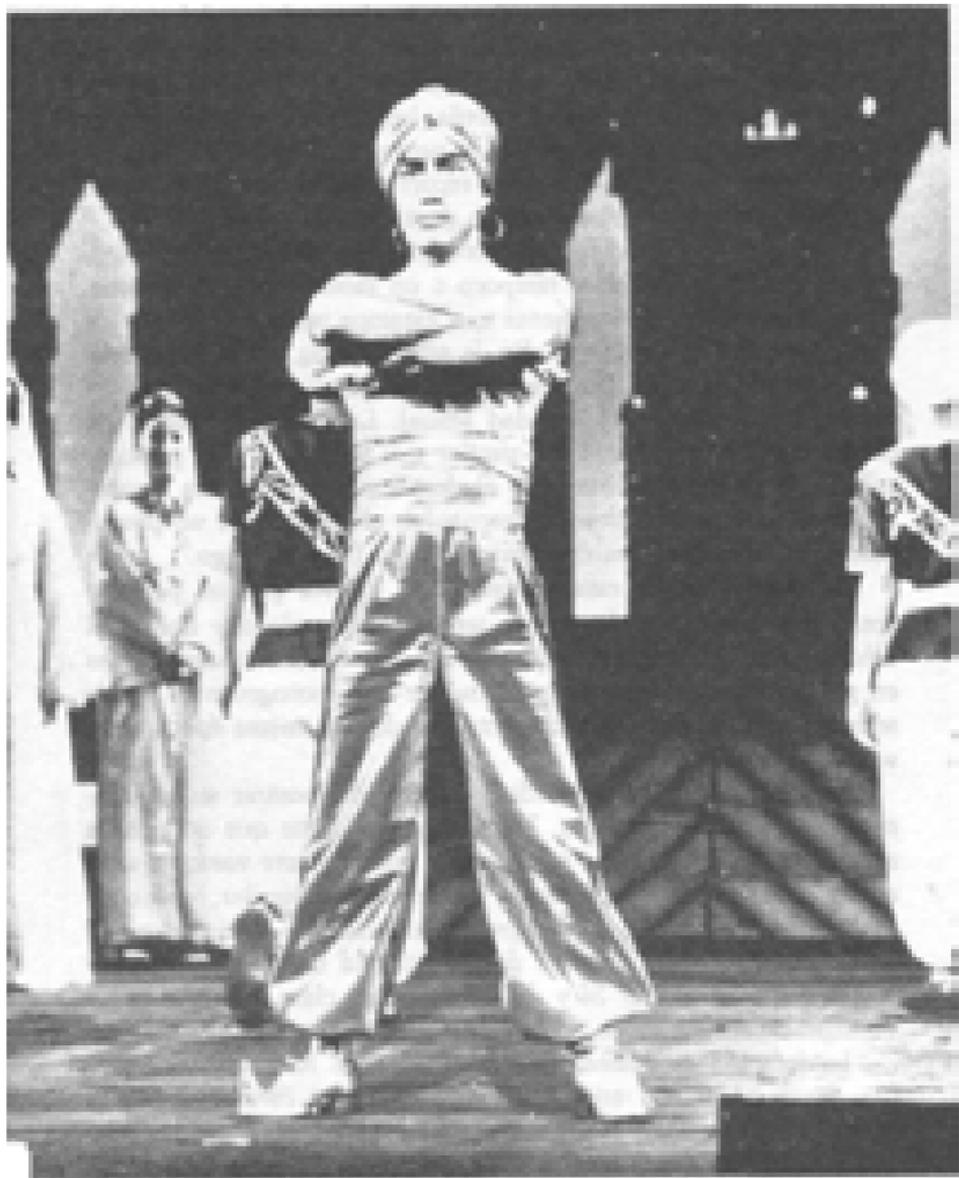


Fig. 10 Mishima actuando en su ballet Miranda (1969); es una manifestación inocente, y un tanto ridícula, de su pasión por disfrazarse. Buscando parecer más alto, obliga a los fotógrafos a colocar la cámara en un ángulo que produzca este efecto, y a que los actores y actrices se elijan entre los que sean más bajos que él. Lleva alzas ocultas en los zapatos, etc.



Fig. 11 En esta foto (1966, fot. Shinoyama) el narcisismo exhibicionista de Mishima adquiere tonalidades sombrías, y un acusado matiz de morbosidad sexual. «...Al fin logré un cuerpo, un verdadero cuerpo, y al conseguirlo me dominó la pasión por mostrarlo...»⁴⁹

*para leer el menú... uno de los platos es que ahora yo esté escribiendo un libro tan extraño como éste (su primera autobiografía)».*⁵¹

El banquete de sinsabores se lo sirvieron las personas a quienes más quería, y que más le querían, por lo que lo aceptó con la resignada tristeza que se palpa (fig. 12) en el rostro de ese niño de ocho años. Este niño observador y melancólico es ya un genio... y un pequeño monstruo. Dócil y apacible en su conducta externa, y con un mundo interior cargado de fantasías sádicas. La dualidad se percibe en el propio rostro. Si el lector hace el experimento de tapar con una cartulina blanca la mitad de la cara, y con la parte visible tratar de intuir el estado de ánimo del niño, se encontrará con que la irradiación sentimental es distinta en cada una de las dos mitades. La media cara derecha (parte izquierda de la foto) es impasible, la izquierda expresa un intenso sufrimiento.

Esta asimetría facial la tenemos casi todas las personas, y existe una hipótesis que pretende explicarla a través de la modulación por la mímica de los estados de ánimo. Según esta teoría la mitad derecha del rostro expresa la vida psicológica consciente, mientras el subconsciente y el «mundo interior» se manifiestan mímicamente con la mitad izquierda. Mishima parece confirmar esta tesis. Tal duplicidad expresiva se mantendrá hasta el final, y con los años la mitad derecha de su rostro refleja fluidamente la carga afectiva que tiene, o «representa», en ese instante, mientras la izquierda va cristalizando desde el sufrimiento resignado pero desgarrador de la infancia, hacia una seriedad firme y controlada.

Más adelante haremos un análisis de las vivencias infantiles que marcan, ya para siempre, el destino psicológico y emocional de Mishima. Por ahora nos limitaremos a su imagen pública, y el «público» a los ocho años lo forman los compañeros y profesores del colegio Gakushu-in (Colegio de Nobles), en el que está desde los cinco años.

De momento «público y crítica» no le son favorables. Los compañeros se burlan cruelmente de este niño enfermizo y afeinado, a quien no entienden y que tímido y asustado tampoco les comprende. Su intelecto de niño prodigio, que desde los cinco años escribe creativamente como un juego y que hace poemas, funciona en un plano distinto al de sus discípulos, aunque hace esfuerzos inauditos por acercarse y adaptarse a ellos. Para



Fig. 12 Kimitake Hiraoka (Mishima) a los 8 años; en su rostro se palpa una resignada tristeza. Este pequeño, observador y melancólico, es ya un genio... y un monstruo, dócil y apacible en la conducta externa, y con un mundo interior cargado de fantasías sádicas.

colmo de desdichas, Kimitake «El Pálido» y «Ventre de Culebra»⁵² para sus compañeros de clase, tampoco es grato al profesor; un cretino con ideas propias sobre la educación, quien encuentra que «para su bien» conviene humillarle, evitando que se envanezca, poniéndole malas notas, incluso en Literatura, y así «curar su desagradable precocidad».⁵³

Muchos niños precoces y privilegiados intelectualmente pasan por un calvario similar en la escuela, provocado paradójicamente por su facilidad para los estudios, que induce a padres vanidosos a nacerles adelantar curso. No les supone un sobreesfuerzo intelectual, pero les coloca en la misma clase con alumnos uno o dos años mayores que ellos, y a esa edad la fortaleza física, tan importante para todos los juegos, competiciones y peleas infantiles, se incrementa cada año, con lo que el superdotado intelectual está en condiciones desventajosas físicamente. Pueden aparecer serios complejos de inferioridad, provocando su refugio en los profesores, los únicos ante quienes se sienten bien aceptados; creando el tipo del «pelota» de colegio, amanerado y feminoide, producto de este factor en que no suelen pensar padres y educadores cuando aconsejan: «como tiene tanta facilidad puede adelantar un año».

A los doce años cambia de profesorado, y los nuevos maestros quedan deslumbrados con un talento que cuidan, estimulan y halagan. Sin embargo Kimitake (fig. 13) anhela ser uno del montón, identificarse con sus compañeros. Es patético leer en una de sus cartas a un amigo cómo pide «disculpas por saber demasiado», y por hacer «una mascarada de normalidad», y «por no poder ver con ojos inocentes»?⁵⁴ Kimitake-Mishima, siempre dividido en fragmentos de personalidades incongruentes, lleva también en el colegio una doble vida. Parece ser su destino implacable. Con los compañeros de clase escenifica lo mejor que puede su «mascarada de normalidad», y con los profesores y alumnos de los cursos superiores que forman la redacción de la revista del colegio se encuentra elevado en un pedestal: publican sus poemas desde los doce años, le invitan a las tertulias de escritores, pasa a ser la mascota e ídolo del Club literario.

La importancia del colegio y de su club son a la vez una fuente de humillaciones. El Colegio de Nobles se fundó en el siglo pasado para dar educación occidental a los miembros de la familia imperial y de la alta nobleza que lo deseasen.

En el Japón secularmente dividido en castas, si alguien puede

Fig. 13 A los 15 años, con el uniforme del colegio.
«...Dice que no soy ni precoz ni un genio, sólo un engendro desagradable, y puede que tenga razón...»



Fig. 14 Mishima a los 27 años. Es una celebridad y procura pasar inadvertido como persona, dentro de ese cuerpo de intelectual canijo que detesta. El triunfo no le ha proporcionado felicidad: «... la mayoría de los escritores son normales y se portan como perturbados, y yo que me porto normalmente estoy enfermo del alma.»

tener interés en mantener una actitud clasista es la aristocracia, y el Colegio de Nobles es su feudo. Los hijos de nobles de alto rango entran sin otro requisito que su alcurnia, y no se les examina. En determinadas circunstancias tratan a los profesores como a siervos recientemente emancipados por la benevolencia de su familia, y a la vez el ambiente es de disciplina y espíritu parecido al de una academia militar.

Cuando ingresa Mishima los criterios de admisión se han ampliado. Aparte de los nobles entran en el colegio los hijos de la nueva aristocracia, de potentados del dinero, el poder o la fama... y alguna rara excepción como Kimitake, cuya abuela, snob y pertinaz, se empeña en llevarle precisamente allí, logrando que lo acepten gracias al talento excepcional del niño. Puede imaginarse lo que alumnos que se atreven a mostrar su desdén por la condición «plebeya» del profesor, harían con sus condiscípulos. Kimitake se siente inferior físicamente, en rango, y en sus posibilidades de integración en el grupo, que le rechaza y hostiliza.

El bloqueo emocional es tan intenso que da un rendimiento escolar mediocre, y en el terreno del lenguaje, en que aun sin proponérselo brota de su pluma infantil un torrente de superioridad, queda ésta anulada ante los demás y ante él mismo por la actitud del profesor a que antes nos hemos referido.

Para colmo de dificultades para su aceptación, Kimitake es permanentemente el «niño excluido». Por una combinación de adversidades en que se aunan su delicada salud y la angustia neurótica de su abuela, se le exime de las clases de gimnasia, de los deportes. Le llevan comida de casa pues temen le sienta mal la del colegio, no hace el internado obligatorio de un año, no va a las excursiones de su clase... Mishima recuerda los seis primeros años de colegio con inmensa amargura.

Al ser «descubierto» a los doce años, por sus profesores, alumnos de los cursos superiores y antiguos alumnos que colaboran en el Club Literario del colegio (entre los que hay famosos escritores), inevitablemente el pasmo admirativo de los «mayores» modifica la actitud de sus condiscípulos, que de un modo u otro empiezan a respetarle. Kimitake revive, como una flor agostada con el riego salvador, y lleva la doble vida que hemos esbozado: en el Club Literario representa sin desagrado su papel de niño prodigio, comentando los clásicos orientales y los modernos europeos, remedando el «estilo elegante» japonés del siglo XII, y aceptando, unos meses después de la foto (fig. 13), la serializa-

ción de una de sus novelas en una revista importante, caso sin precedente para un estudiante. Por otra parte, con sus compañeros, a los que ya supera en el expediente académico, procura disimular su excepcionalidad, pues le aterra volver a quedar marginado. Intenta a toda costa «parecer vulgar», y que los condiscípulos sepan lo menos posible de sus actividades literarias.

Este patrón de conducta persistirá toda su vida, cuando ya no es necesario. Veremos cómo se asocia con gentes vulgares, adoptando su comportamiento y modismos, cómo al casarse exige que la candidata no sea una de sus admiradoras; y al elegir los miembros de su «ejército» los busca entre los no interesados en él como escritor. Los sentimientos de inferioridad muy profundos, aun cuando se logran superar, suelen dejar estas secuelas de comportamiento íntimamente relacionado con las dificultades del pasado.

Sorprende que sea capaz de mantenerse el número uno de su promoción, y a la vez dedicar tantas horas a escribir, pues al terminar el bachillerato tiene acabadas seis novelas, un libro de poesías y tres ensayos sobre literatura clásica.

Hay personas a quienes resultan cargantes los niños prodigio, y no podía faltar algún crítico literario hostil. Mishima, que permanecerá hipersensible a la crítica literaria adversa, comenta en carta a un amigo que el poeta Kawaji: «...dice que no soy ni precoz ni un genio, sólo un engendro desagradable, y puede que tenga razón... cuando me contemplo en el espejo me detesto pensando: mira este tipo, pálido y enfermizo que sólo sabe hablar de literatura..., por eso procuro tratar con personas que ignoren que escribo, y portarme con ellas como un estudiante de bachillerato cualquiera..., pero lo cierto es que me he ido convirtiendo en un ser raro y despegado de todo y de todos, a quien sólo le importa escribir»⁵

No es extraño que Mishima se porte de adulto como un niño o un joven alocado, pues no tuvo en realidad infancia ni juventud. Fue un «niño viejo», y de joven habla de sí mismo como de «anacronismo viviente». El inmenso potencial de vitalidad y fuerza que mostrará más tarde, se vierte durante esos años exclusivamente en su vida interior, atormentada y morbosa.

Parece estar perseguido desde la cuna por una extraña maldición que le condena a perpetuidad a llevar una doble vida. Veremos que esto se inicia literalmente al nacer, dividido entre sus dos figuras maternas, la madre auténtica y la estrafalaria abuela,

omnipotente en el hogar. Tampoco puede recrearse en su propio talento, que se ve obligado a esconder o hacérselo perdonar. Este peculiar fingimiento de vulgaridad empieza también en el propio hogar: su padre ve con preocupación creciente las aficiones literarias del pequeño, e intenta cortarlas.

El lector se preguntará asombrado por qué. En Japón, hasta muy recientemente, la profesión de escritor está mal reputada; el escritor era algo así como un cómico de la legua, destinado a una vida dura y a un rango social poco deseable. Hay una aparente contradicción en el hecho de que ciertos escritores, como los del club del Colegio de Nobles, pertenezcan a los sectores más privilegiados. La contradicción sólo es aparente. Tanto en China como en el Japón imperiales los emperadores y principales dignatarios de la corte han hecho pinitos literarios, y a veces realizaciones muy importantes en este terreno, pero no como profesionales. También en la corte francesa del XVIII disfrutaban jugando a actores de teatro, mientras éstos eran unos pobres malditos que no podían ni enterrarse en sagrado.

Traduciendo a esquemas españoles de los años treinta, la de Mishima era una familia bien, venida a menos y con pretensiones. En la contraportada de casi todas sus traducciones actuales, en el resumen biográfico, se afirma que pertenece a una estirpe de samurais. Lejos de la realidad. La madre es hija de un director de colegio y pertenece a una familia de eruditos confucianos. Ninguna relación con la casta guerrera. El padre y abuelos paternos vienen de un clan de agricultores advenedizos, que en la época Meiji prosperaron, y se enriquecieron. El abuelo llegó a ser gobernador de una isla, para perder luego el puesto y la fortuna. Mishima nació en el período de vacas flacas, en una casa grande y desangelada, con seis criadas, a las que en realidad no podían sostener, y que son una muestra más de la fantasía de grandezas de la abuela paterna, personaje clave en la psicodinamia de Mishima. La abuela, Natsu, pertenece a una familia noble, los Nagai, que tuvieron samurais a su servicio, pero tampoco lo son, sino de una casta superior. En las luchas que preceden a la restauración imperial del período Meiji en 1868, los Nagai, vagamente emparentados con los shogun Tokugawa que han gobernado Japón durante doscientos cincuenta años, toman el partido de éstos que es el derrotado. Cuando los triunfadores al decidir europeizarse dan nomenclatura de duque, marqués, conde, etcétera, a sus antiguos títulos, privan de este privilegio a los venci-

dos, entre ellos la familia de la abuela de Mishima que está en desgracia.

Los Hiraoka, apellido paterno de Mishima, han ido encajando en la nueva rama social de funcionarios del estado, que aunque mal pagados disfrutan de cierto prestigio. El padre de Mishima, que trabaja en un ministerio, llega a ocupar el puesto de director general de pesca. Es una figura humana poco atractiva y de horizontes limitados, a quien lógicamente asusta la inclinación literaria del primogénito. Sus hijos deben tener «carrera», a ser posible de funcionarios estatales, y no puede permitir que estropeen su porvenir por un «vicio» tan tonto como la literatura. Riñe a Kimitake y le quita los libros. Se conoce una escena especialmente triste, en que a la edad de ocho años (fig. 12) el padre de Mishima, Azusa, le arranca de las manos un cuaderno en que ha escrito varios cuentos y lo rompe furiosamente ante él. Kimitake permanece, como siempre, impassible y sin una queja, pero su madre, que no puede atreverse a intervenir, ve desolada cómo por esa carita de alevín de bonzo ruedan lágrimas como garbanzos.

Éste es el clima familiar en el que Kimitake realiza toda su creación literaria de niño prodigio, y que le fuerza una vez más a la superposición de máscaras; una para su padre y otra para la madre, tan atormentada como él por este drama sordo, y a quien el niño muestra todo lo que escribe. Hasta el día del seppuku, Mishima enseña a su madre diariamente lo que ha escrito.

Estudiando la multiplicidad de personalidades en Mishima, conviene analizar dos fotos (figs. 14 y 15). Una vez más cuesta trabajo aceptar que pertenezcan a la misma persona. En la primera, aunque parece más joven tiene 27 años, es una celebridad y procura pasar inadvertido. Entre las fotos de esa edad elegí ésta por el gato que sostiene cariñosamente y en el que en cierto modo parece refugiarse. Probablemente por este mismo motivo la seleccionó Mishima para su «exposición postuma en vida». La figura 15, hecha muy poco antes de su espectacular seppuku (con esa misma espada), la publicó Life a plana entera encabezando el reportaje gráfico del «Incidente», en el que tuvieron el pésimo gusto de incluir una foto de las cabezas cortadas de Mishima y Morita en el suelo del despacho del cuartel.⁵⁶ Es la foto con que los editores occidentales suelen componer desde entonces la portada de los libros de Mishima. La banda de tela («hochimaki») en la cabeza es también la que usará el día de su autoinmola-



Fig. 15 Poco antes de su seppuku, con la espada con que va a realizarlo, y la misma banda con un lema patriótico que permanecerá en su cabeza cortada tras el «Incidente». Mishima decidió que destrozar un cuerpo es una acción que sólo alcanza categoría estética si ese cuerpo es «hermoso», y por ello pasó varios años creándolo, en un esfuerzo titánico que logró transformar su endeble anatomía en la de un hércules... pero ahora es él el escritor que se porta del modo más parecido al de un perturbado.



Fig. 16 En el Britannicus de Racine. Es la primera vez que se retrata en escena... y la última que tolera que los otros actores parezcan más altos.

ción. Lleva escrito un tema patriótico convencional, del tipo de nuestro «todo por la Patria».*

Repitiendo en la figura 15 el experimento de la figura 12, al tapar media cara se comprueba la diferencia expresiva de cada hemirrostro. El lado derecho (reflejo del consciente y temple sentimental del momento) manifiesta una carga brutal de violencia amenazadora; es el papel que está representando. El hemirrostro izquierdo (expresión del subconsciente y del estado habitual del ánimo) a pesar de quedar inevitablemente arrastrado a componer la máscara mímica de lo que está representando, irradia decisión, firmeza, aguante, pero en un plano de mayor serenidad.

La transformación del cuerpo endeble de un intelectual canijo de veintisiete años en una anatomía de hércules de barraca de feria, no ocurre de modo espontáneo. De las muchas proezas realizadas por Mishima quizá sea ésta la más notable, pues en todas las demás salta desde el trampolín de un talento privilegiado, mientras en la tarea, larga y penosa, de esculpirse un cuerpo de atleta arranca de una debilidad constitucional afianzada por los años.

Tiene ya treinta años, edad en que empieza a declinar acusadamente el vigor físico, cuando al ver un anuncio de esos que con la foto de un sansón hipertrófico afirman: «Usted puede tener un cuerpo como éste», decide lograrlo. Esta idea la han tenido casi todos los adolescentes, muchos menos adultos y, de ellos, sólo algunos la mantienen hasta triunfar. La rareza se debe a que el proyecto exige no sólo innumerables sacrificios, sino además mucho tiempo, y en la escala de valores de un adulto valioso encaja difícilmente dedicar, como tiene que hacer Mishima, un mínimo de doce horas semanales al gimnasio. Es muy extraña esta decisión tardía de un gigante del espíritu de serlo también del cuerpo, y mucho más que perseverare sin desmayo durante quince años.

Mishima, que está en permanente autoanálisis, encuentra siempre una justificación (desde su peculiar punto de vista), para todo lo que hace: «Las palabras corroen el cuerpo... busqué otro lenguaje» F «El lenguaje de la carne es la verdadera antítesis para las palabras...»⁵⁸ «...Los músculos son a la vez fuerza y forma, y este concepto de una forma que envuelve a la fuerza es la síntesis perfecta de mi idea de lo que debe ser una obra de

* «Vive siete vidas, para mejor servir a la Patria.»

arte; así los músculos que iba desarrollando eran a la vez existencia y obras de arte.»⁵⁹

Como racionalización no está mal, pero es obvio que tiene que haber motivos profundos capaces de sostener este esfuerzo colosal e incongruente. Uno de ellos es el complejo de inferioridad física que atormentó su infancia, y que ahora tardíamente puede superar. Como tantos que no han tenido infancia, satisface de adulto deseos reprimidos en la niñez, lo que da lógica, al menos subconsciente, a un comportamiento absurdo. Hemos de acostumbrarnos a aceptar que una persona tan compleja como Mishima no actúa por una sola motivación, consciente o inconsciente, sino por todo un laberinto de ellas.

Mishima sigue siendo su mejor analista, y nos explica: «...además de buscar la armonía de una mens sana in corpore sano... desde la infancia siento en mí un impulso romántico hacia la muerte; pero un tipo de muerte que requiere como su vehículo un cuerpo de perfección clásica... una figura trágica y poderosa con músculos esculturales es requisito indispensable para una muerte noble y romántica».⁶⁰

Esta confesión de Mishima es importantísima para comprenderle, pues no sólo aclara aspectos de su futura muerte, sino algo mucho más penoso para él: por qué la eludió en el pasado.

Mishima durante la guerra tuvo dos relaciones personales con el Emperador, una privilegiada en que triunfó, y otra común a muchos japoneses en la que no estuvo a la altura de las circunstancias.

En la primera ese Emperador, que era un dios y a quien no se podía mirar de frente, le regaló un reloj de plata, en la ceremonia anual en que recibía al número uno de la promoción que finalizaba sus estudios en el Colegio de Nobles, y que fue Mishima en 1944. En la segunda tuvo el «honor» como tantos jóvenes en su situación de ser seleccionado para morir como kamikaze, suicidándose con el avión contra un barco americano. Igual que todos escribió su «isho» (carta de despedida) y se dispuso a cumplir como los demás. En el examen médico previo al que acudió con fiebre elevada por una gripe, hizo creer al doctor que arrastraba la dolencia desde algunos meses por lo que éste supuso que estaba tuberculoso y le dio por inútil. No deja de ser irónico que para este suicidio bélico se rechace a los enfermos exigiendo una perfecta salud; como en tantas naciones, se retrasa la

ejecución de los condenados a muerte que están enfermos, hasta que recobran el bienestar físico.

Mishima nos describe el episodio y sus reacciones, en Confesiones de una máscara: «...en cuanto me perdieron de vista desde la puerta del cuartel, salí corriendo...»⁶¹ «...¿Cómo es posible que yo diese una impresión tan sincera mientras mentía al médico?» «...¿Por qué al "sentenciarme" a regresar a casa ese mismo día, sentí la presión de una sonrisa que quería asomar a mis labios y que me fue difícil ocultar?» «...Comprendí claramente QUE EN MI VIDA FUTURA JAMÁS ALCANZARÍA NIVELES DE GLORIA QUE PUDIESEN JUSTIFICAR HABER ESCAPADO A LA MUERTE EN EL EJÉRCITO.»⁶²

Volveremos a este tema, pero anticipo al lector que, en mi opinión, los sentimientos de culpa por haber traicionado al emperador-dios, con quien estaba en deuda personal de gratitud, forman el núcleo de impulsos que le van a llevar a su seppuku, como sustituto tardío, pero válido, de esta muerte gloriosa que esquivó de joven.

En su libro Sol y acero, última autobiografía y explicación del culto al cuerpo a que se entrega en los quince años finales, pretende justificar a la vez no haber cumplido con su deber bélico y la entrega al culturismo: «...Toda confrontación entre la muerte y una carne flaccida me parecía un absurdo. Anhelando a los dieciocho una desaparición temprana, encontré que no estaba pertrechado para realizarla dignamente. En resumen, me faltaban los músculos adecuados para una muerte dramática. Me hubiese carcajeado, desde la tumba. A la vez, ofendía mi formación romántica el que precisamente fuese esta inadecuación la que me permitió sobrevivir la guerra.» Esta artificiosa fachada ideológico-estética es la que Mishima nos presenta, y se presenta a sí mismo... mientras está ya preparando la redención de aquel pecado contra el honor.

Sea como fuere, el cuidado obsesivo del cuerpo marca para Mishima un cambio radical en el estilo de vida. El joven tímido y retraído de la figura 14 tiene un seudónimo, Mishima, que conocen todos los japoneses, pero como persona sigue siendo un desconocido, excepto para un estrecho círculo de amigos.

Después de su muerte parece no existir un comentarista occidental que no dé por indiscutible la homosexualidad de Mishima, basándose fundamentalmente en Confesiones de una máscara, escrita a los 23-24 años, como su «PRIMERA» autobiografía (así

se la envió al editor). Esta novela biográfica es en esencia el drama de un niño y adolescente que despierta al sexo en unas terribles fantasías sádicas, para encontrarse después distinto a todos sus amigos ante los que simula interesarse por las mujeres, mientras sólo le atrae físicamente el cuerpo de otros hombres. Hace un patético esfuerzo para convencerse a sí mismo de que está enamorado de la hermana de un amigo, esperanza que se hunde definitivamente cuando estando en compañía de ella en un baile barriobajero, se nota estimulado sexualmente por unos forzudos que se han descamisado, y de modo especial por el mechón de pelo que asoma bajo el sobaco de uno de ellos. Así pues, se nos auto-define como homosexual, sádico y con otras anomalías del instinto, como el fetichismo que le convierte una zona tan poco atractiva como el sobaco en fuente de poderosos estímulos eróticos.

Al enfrentarme por primera vez con Mishima como «historia clínica», me extrañó esta exposición al público de intimidades suyas y de toda la familia; y que su madre, primer lector de todo lo escrito, aceptase sin protesta la publicación.

Como los datos de edad, fechas, relación entre los miembros de la familia, destino del padre, colegio, servicio militar, etcétera, son todos exactamente los de Mishima y su familia, los comentaristas occidentales han dado por supuesto que con mucho más motivo corresponden exactamente a la realidad las vivencias internas del propio Mishima descritas en la obra. Yo también lo creí al principio, con lo que igual que los otros entré en el juego mental de Mishima. ¿Cómo puede un joven de veinticuatro años describir tan certeramente el drama interno de un homosexual sin haberlo padecido? Lo cierto es que ya había escrito otra obra con el relato detallado y sutil de las vivencias de una lesbiana,⁶³ y de un «suicidio de amantes» (que será una de las interpretaciones dadas a su seppuku). En realidad su primera y única novela en que todos los personajes son completamente normales es *El rumor de las olas*, hecho al modo griego con personajes japoneses, como otro juego intelectual, que ya entonces él mismo califica de «cura de mi odio a mi mismo», para desorientarnos poco después afirmando que la normalidad de reacciones en los personajes de esta obra es: «una broma al público»!*

Como en esta época Mishima busca ayuda psiquiátrica (que fue un fracaso, como sus otras dos relaciones con mis colegas), una interpretación obvia es que intenta desesperadamente la curación utilizando para ello la creación literaria: las *Concesiones*

de una máscara como catarsis, tratando de echar todo el veneno fuera. Habiendo fracasado este recurso escribe *El rumor de las olas*, como un ensayo desesperado para convencerse de que si puede imaginar la normalidad, puede ser normal. Para ello tiene como base la indiferenciación entre imagen y realidad que es típica de toda la filosofía Zen y de la mentalidad de Mishima y muchos de sus compatriotas. Como digo, es una interpretación obvia, pero ya vamos convenciéndonos de que en Mishima nada es obvio y cuando lo parece es que vamos por mal camino. Nos ha vuelto a engañar.

Es curioso que habiéndose convertido de repente en el favorito de los lectores japoneses con las *Confesiones de una máscara*, no tuviesen sus compatriotas la reacción que he comentado como constante entre los occidentales. A nadie se le ocurrió asociar el protagonista de la obra de Mishima, con su autor Kimitake Hiraoka. Inevitablemente tendremos que volver al tema de su homosexualidad, pero en esos años ninguno de sus amigos la sospecha. Aún hoy siguen, a pesar de todo, dudando de ella. Suelen decir: «es otra máscara de Mishima», «no significa nada». ⁶⁵ Después de su muerte, dos personas que algo deben conocer de la vida privada de nuestro protagonista, su esposa y su padre, se asombran e irritan ante los comentarios sobre su homosexualidad. ⁶⁶ Al casarse en 1958, en fecha próxima a la boda del príncipe heredero Aki Hito, un diario realiza una encuesta preguntando a sus lectoras que de seguir ambos solteros con cuál hubiesen preferido casarse, lo que nos mide simultáneamente el nivel de popularidad de Mishima, y su encuadramiento por el público en un plano de relación sexual normal.

Sin embargo Mishima va a hacer todo lo posible para que parezca más certero el diagnóstico de los occidentales. Esta etapa comienza precisamente con su entrenamiento atlético, que, como siempre en Mishima, es muy complejo: aprende boxeo (sin gran resultado), halterofilia (con lo que pone de moda en Japón algo tan aburrido como el levantamiento de peso), manejo de la espada, y la variedad de esgrima llamada «kendo», en la que alcanza el grado quinto (nivel de verdadero campeón, que los envidiosos aseguran le fue concedido inmerecidamente, en reconocimiento al proselitismo que hizo en favor de este deporte-ritual), karate (cinturón negro) y equitación (fue seleccionado para protagonizar su última película por su habilidad en esgrima y equitación que hacen posible prescindir de los extras para escenas de acción), etcétera.

Todo esto es impresionante pero no habría llamado excesivamente la atención, de no ser por el exhibicionismo constantemente reiterado en actividades chocantes.

El triunfador tímido y recatado de la figura 14 dice de sí mismo: «...la mayoría de los escritores son normales y se portan como perturbados, y, yo que me porto normalmente estoy enfermo del alma».⁶⁷

No sólo se porta normalmente, sino con austeridad: No fuma ni bebe, regresa a casa siempre antes de las doce al trabajo nocturno. Sus amigos se quejan de que insiste demasiado en esto último, acompañando siempre la despedida con un sermoncillo que les fastidia: «el que pasa toda la noche bebiendo no hará nada útil». Sin embargo en estos meses (1951-52) acude a diario a los cabarets y establecimientos de ambiente «gay» con sus amigos, a los que esto no extraña por dos cosas: a ellos también les divierte, y Mishima permanece serio y distante tomando notas en unas tarjetas que siempre lleva a ese fin. Está escribiendo su novela Colores prohibidos, que tiene como escenario el ambiente depravado de la «dolce vita» homosexual nocturna de Tokyo. Quizá le sirva de coartada, pero el caso es que sus compañeros de juega siguen sin considerarle homosexual. Uno de éstos comenta: «no sólo no bebe, sino que además resulta imposible emborracharse mientras él está».⁶⁸

Simultáneamente con sus actividades atléticas hay un cambio de comportamiento público, que parcialmente nos explicará poco antes de morir: «El "río del cuerpo" brotó como un manantial en la mitad del cauce de mi vida. Me amargaba el hecho de que sólo mi espíritu, invisible, fuese capaz de crear visiones tangibles de belleza. ¿Por qué no podía convertirme a mí mismo en algo esencialmente hermoso que valiese la pena mirar? Vara ello precisaba transformar mi cuerpo.

»Cuando al fin lo hube logrado, me entró el ansia de mostrárselo a todos, de exhibirlo ante todas las miradas, como un niño con un juguete nuevo... pero el cuerpo está destinado a envejecer y deteriorarse... no aceptaré este destino. Esto significa que no me resigno a la marcha de la Naturaleza... sé que he empujado a mi cuerpo por un sendero mortífero.»⁶⁹

Este párrafo esclarecedor forma parte del catálogo de su «exposición póstuma en vida», pero Mishima llevaba tantos años anunciando sus deseos de muerte, que nadie se paró a descifrarlo. Lo evidente en la propia exposición era que cuando «logré

ese cuerpo me entró el ansia de mostrarlo a todos». Aquí Mishima no regateó esfuerzos, y fue apareciendo en las revistas en escenas ajenas a su condición de escritor.

Al principio fue comedido. Habiéndose ya filmado varias novelas suyas, y estando frecuentemente los escenarios de Tokyo ocupados con sus dramas, cedió ante la tentación, que tantos escritores han tenido, de salir a escena en papeles secundarios, primero de jardinero, luego de soldado romano en el *Britanicus* de Racine que había traducido y escenificado (fig. 16).

Es la primera vez que se fotografía en escena y la última en que permite que los otros actores parezcan más altos. Ya hemos comentado que elige actores y actrices, recurre a trucos fotográficos, y, en escena, llega a subir al tablado con unos calzos de diez centímetros para una violenta escena de esgrima con un actor más esbelto y del que no puede prescindir.⁷⁰

Las extravagancias fotográficas no tienen límite, con el tema de fondo del exhibicionismo corporal. Llega a posar desnudo con las joyas de su mujer.⁷¹

El frenético tiovivo de actividades parece indicar que no sabe en realidad lo que desea. Poco antes de morir confesará a su madre que: «...a lo largo de mi vida nunca he hecho lo que quería»⁷² Hay una evidente oscilación entre deseos conscientes de que su persona y vida sean dignos portadores del talento que sabe tener: «Quiero hacer de mi vida un poema.»⁷³ Por otro lado las pulsiones de sus conflictos neuróticos, tan pujantes desde la infancia, encuentran una vía de descarga a través de las crecientes extravagancias, con matiz narcisista-exhibicionista, o sado-masoquista. Es demasiado inteligente para no percatarse, y como de costumbre es el primero en comentarlo, y hacer caricatura burlona de estas tendencias anómalas. Habla reiteradamente de su narcisismo y masoquismo. Al primero dedica una especie de monumento colocando en el jardín de su casa una enorme estatua de Apolo que trae de Italia, y desentona por el tamaño con las dimensiones del jardín. Mishima, que tiene un exquisito gusto literario, carece de él en el terreno de la expresión plástica, cosa que sabe y le humilla.

En algunos aspectos nuestro escritor tiene un vago paralelo con Salvador Dalí, y, como éste, disimula sus defectos acentuándolos. Dalí escribe todas las palabras con faltas de ortografía presumiendo de esta originalidad para ocultar que en realidad la tiene muy mala. Mishima repite que su «estilo ideal de vida

Fig. 17 Actúa en un cabaret, cantando una tonada cuya música y letra ha compuesto, El marino asesinado con rosas de papel, en un dúo con el famoso travesti Akihiro Maruyama, al final del cual ambos se besan. La prensa destaca en grandes titulares: «¡¡Otro numerito de Mishima!!»

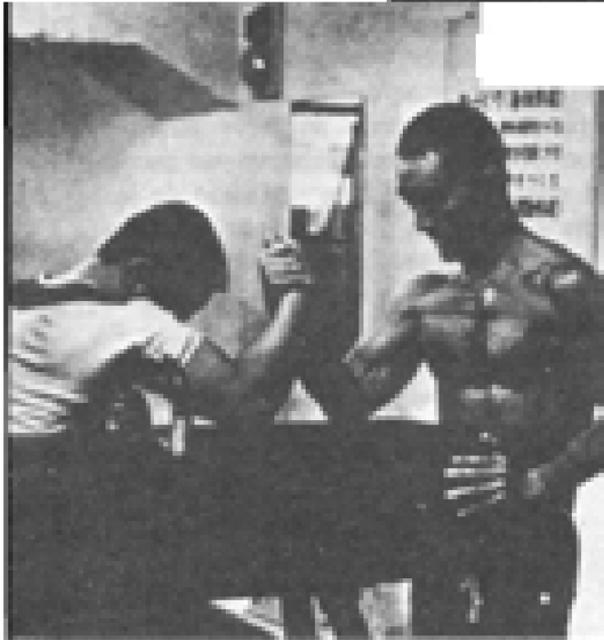


Fig. 18 Una enciclopedia pide su retrato para ilustrar el capítulo «Culturismo»: «ése fue uno de los momentos más felices de mi vida.» En cambio pretende demandar judicialmente a una revista que publica sin permiso una foto atrasada, en que aparece menos hercúleo.

consiste en sentarse en un mobiliario rococó, en pantalones vaqueros y camisa hawaiana». El diario de su primera vuelta al mundo se titula *El espejo de Apolo*, posiblemente porque un crítico famoso, en el primer comentario hostil a una obra importante de Mishima, censurando su proyección autobiográfica en casi todas las novelas y su narcisismo obsesivo ha dicho: «otros escritores tienen una ventana para mirar al mundo y retratarlo, a Mishima le basta con un espejo».⁷⁴

Los reproches de la crítica le resultan especialmente hirientes en esta ocasión, pues se trata de la obra a la que ha dedicado mayor esfuerzo. En contraste con sus dramas y novelas «menores», la obra sería la realiza «pesando cada palabra en una balanza de precisión, como el farmacéutico que prepara una fórmula peligrosa», y precisamente esta novela es la que le ha costado más tiempo escribir.

Está en el pináculo de una popularidad sin tacha, aún no iniciado el alarde de extravagancias chocantes, y la crítica es un coro armónico que canta alabanzas sin cesar. Tarda quince meses en escribir esta novela, que considera su pieza maestra hasta ese momento. Es su primer fracaso, aunque sólo con la crítica. Según Nathan⁷⁵ este golpe a su vanidad hipertrófica es la gota de agua que hace rebosar el vaso de anhelos exhibicionistas: «De un modo u otro ha decidido obtener la atención pública que cree merecer por la Casa de Kioko, y, al mes de su publicación, decide actuar en una película de gánsters.»

Es la primera vez que lo va a hacer como protagonista, y durante el rodaje se publican incesantemente entrevistas con Mishima y la productora sobre este inesperado papel estelar. Pronto no le basta y decide escribir los guiones, representar y dirigir él mismo varios de sus filmes. No conforme con llamar la atención protagonizando películas, pasa a pretenderlo en otros terrenos buscando estar bajo los focos, cuando éstos iluminan un punto en cualquier gran multitud congregada: se hace reportero de los juegos olímpicos que tuvieron lugar en Japón⁷⁶ (por supuesto para el principal diario), y también hace la información (sobre el terreno, disfrutando puerilmente con la aventura y sus riesgos) de las violentas manifestaciones políticas del año 60.

Pronto desborda lo aceptable para mentes convencionales: sale desnudo (en 1961, no lo olvidemos), en una película erótica que también dirige y edita un volumen de desnudos masculinos del que es uno de los «modelos».⁷⁷

No pudiendo desperdiciar ningún lugar donde se congregate público (y publicidad), actúa en un cabaret, cantando una tonada cuya música y letra ha compuesto con el título *El marino asesinado con rosas de papel*, en un dúo extravagante con el famoso travestí Akihiro Maruyama, al final del cual ambos se besan. La prensa destaca en grandes titulares: ¡Otro numerito de Mishima! Akihiro Maruyama fue un «descubrimiento» de Mishima, en su husmear por los ambientes «gay» de Tokyo al escribir *Colores prohibidos*. El escritor lo lanzó y le sigue protegiendo hasta el final, haciéndole actuar en su drama del año 69 *El lagarto negro*, como ACTRIZ principal, en una combinación más de frivolidades morbosas y colosal instinto publicitario. Tanto los medios de difusión como el público han aprendido a distinguir entre la tarea creadora de un escritor de gran talento y lo que parecen ser sus irrefrenables expansiones de gamberro zangolotino, en las que algunos, certeramente, empiezan a vislumbrar un fondo patológico.^{78 y 79}

Es interesante comprobar que da la vuelta a sus pequeñas frustraciones para convertirlas en gratificación del exhibicionismo. De los muchos deportes que inicia en el que menos progresa es en el boxeo, e inmediatamente se dedica a apadrinar boxeadores noveles, apareciendo con ellos en las páginas deportivas, como el propietario de una cuadra con sus caballos de carreras. No hay una sección del periódico o de la televisión de la que se resigne a estar ausente.

El culto al cuerpo, a su cuerpo parcial o totalmente desnudo, es el tema dominante de los escándalos, de los disgustos y de las satisfacciones.

En 1963 una enciclopedia tiene la original ocurrencia de pedirle permiso para ilustrar con una foto suya el capítulo «Culturismo» y Mishima reacciona considerando este momento «uno de los más felices de mi vida» 80 (fig. 18).

En cambio pretende demandar judicialmente a una revista que publica sin permiso una foto atrasada, en que aparece menos hérculeo.⁸¹ Poco después de su matrimonio acostumbra a llevar a casa desde el gimnasio a un grupo de forzudos de distinta índole, campeones de halterofilia o de lucha, y llama a un fotógrafo para que los retrate desnudos y untados de aceite. Este hábito lo corta radicalmente Yoko, la esposa de Mishima, en un alarde de fuerza en el hogar muy poco característico de la esposa japonesa convencional, enviándoles a todos, con cámara y aceite, a freír

espárragos. Entre los muchos rasgos occidentalizados de Mishima está su relación matrimonial, al menos de puertas afuera.

Como fruto editorial de estas y otras fotos, se publica un álbum con el nombre «Jóvenes samurais», con una introducción de Mishima, que también sale retratado. Del prólogo quiero resaltar dos datos que me parecen psicológicamente significativos: uno es su falsa modestia, disculpándose ante el lector por haber aceptado salir «como el patito feo» de la colección. Otro, mucho más importante ideológicamente, es su comentario: «...Hoy se pretende prescindir de todas las normas de conducta tradicionales, y el japonés moderno descubre que al mismo tiempo ha perdido la base para una moral. En nuestros corazones, tantos siglos templados en el código del samurai, ha brotado una extraña paradoja: SIN ETIQUETA NO TENEMOS MORAL.»⁸² A los europeos, en una primera lectura nos parece pura retórica oriental; pero no lo es. Se trata de una verdad profunda, la cultura japonesa no es una cultura de pecado como la nuestra, sino una «cultura de vergüenza» (en la afortunada expresión de R. Benedict), y una de sus mayores vergüenzas es la quiebra involuntaria de una norma de cortesía, urbanidad o etiqueta. Uno de los tradicionales motivos para el seppuku es «lavar el honor» por algo tan trivial, según nuestros criterios occidentales, como un error en el protocolo de cualquier ceremonia cortesana.

Esto nos da idea de las piruetas que tiene que realizar en sus desplantes aparentemente desenfadados y despreciando los convencionalismos, pues para el japonés «cada cosa ha de estar en su sitio». Incluso cuando se divierte y cuando disparata.

No siempre lo logra, y paga caros los deslices: En el desnudismo fotográfico, sin paralelo hasta hoy en una versión hispánica del destape literario, parece que logra estar, pese a todo, «en su sitio», menos en una foto sobre una roca en actitud similar a la de Nijinski cuando escandalizó a París con su gesto final en la Siesta de un fauno. La reacción es inmediata, en lugar de la habitual respuesta de los lectores «a ver qué es lo próximo que se le ocurre», comienza a recibir una correspondencia (que no espera, ni desea, ni sabe cómo lidiar), de voyeurs que lo han tomado en serio y piden nuevas fotos en poses aún más atrevidas.⁸³ Alarmado el escritor, durante cierto tiempo modera el aspecto sexual de su exhibicionismo (fig. 19), como en las fotos de Tamotsu Yato en las que cuerpo y esfuerzo (expresado aquí simbólicamente por el sudor) logran una relación armónica. En la figura 20, más

Fig. 19 En la fase final se aparta de la exhibición del cuerpo desnudo o en poses que resaltan la musculatura, repitiendo fotos en que cuerpo y esfuerzo (expresado aquí por el sudor) logran una relación armónica, como en estas dos hechas por Tamotsu Yato en 1969.



Fig. 20 Más aún que la anterior parece no tener otra finalidad que la esteticista, muy bien lograda en un marco de austera elegancia... pero ambas son un pretexto para mostrar la katana, que entre su colección de espadas ha elegido para el «Incidente».



aún que la anterior, parece no haber otra finalidad que la esteticista, muy bien lograda en un marco de austera elegancia... pero ambas (1969) son un pretexto para mostrar la katana que entre su colección de espadas ha elegido para el «Incidente».

La espada es compañía preferente en las últimas fotos de estudio; pero ya hemos visto en la figura 15 que no siempre mantiene el tono de sereno control de la fuerza de las figuras 19 y 20. También en la relación directa con gentes de la más diversa índole reitera el manejo de la espada, y como siempre en un doble plano: el de las elegantes exhibiciones de maestría en su manejo y en destellos de humor negro como el que tuvo por víctima a uno de sus futuros biógrafos.

La anécdota debe de ser cierta en todos sus detalles, pues además de relatarla la víctima, Henry Scott Stokes,⁸⁴ la confirman otros amigos occidentales de Mishima.⁸⁵

Scott Stokes es autor de una de las dos biografías en inglés de Mishima, de quien considera haber sido excelente amigo, a pesar de sus remilgos de neobeata política sobre las supuestas actividades «derechistas o fascistas» de Mishima.*

Un equipo de la productora de televisión «Thames» se ha trasladado desde Londres a Tokyo (1969) a filmar a Mishima, y éste les invita a cenar en su casa con Scott Stokes y a ver una copia de la película *El rito del amor y de la muerte* en que Mishima se hace seppuku: «En la sobremesa el escritor está excitado por la película y las copas, y nos ofrece: "¿quieren ver mis espadas?" Regresa con varias bajo el brazo, de todo tipo, en perfecta condición y afiladas... al final pregunta si tenemos curiosidad por saber cómo se hace el hara-kiri. Me obliga a arrodillarme en el suelo y finge abrirme el vientre. Repentinamente sube la espada sobre mi cuello.** Parece que me quiere cortar la cabeza. Pego un brinco y me encuentro de pie junto a Mishima que

* El día de la trágica muerte de Mishima escribe (reprochándose no haber previsto y evitado el lance) «...ignoré las advertencias de Mishima sobre sus intenciones. Olvidando que era un acto derechista, quedé deprimido por el abandono de un amigo».⁸⁶ Precisamente un artículo en el Times de Londres de S. Stokes fue causa, por destacar en grandes titulares «EL EJÉRCITO JAPONÉS ENTRENA A UN GRUPO DE EXTREMA DERECHA», de un torbellino de reproches por la prensa japonesa a su ejército y de crear en Japón, de rechazo, la imagen del Tate-no-kai y de Mishima como ultraderechistas. Tal estrechez de miras la había captado perfectamente Mishima la primera vez que invita a cenar al periodista a quien pregunta irónicamente: «¿Por qué está usted tan interesado en derechistas tan peli grosos como nosotros?»⁸⁷

** Probablemente con una expresión similar a la de la figura 15.

ríe a carcajadas, con un metro de acero afilado como una navaja de afeitar en la mano.»⁸⁸

La conclusión de S. Stokes es que Mishima ha dado rienda suelta a la escenificación sado-masoquista de su próximo suicidio, enardecido por acabar de verse realizándolo en la película. Nunca se percató el periodista de que «además» le estaba tomando el pelo, y que probablemente adivinó su futura interpretación.

Va dando a sus interlocutores atisbos del drama inminente, que éstos no captan. Dice a Shabecoff: «...trabajo tanto en el gimnasio porque pienso morir pronto, y quiero fabricarme un hermoso cadáver... lo digo MEDIO en broma»; y ríe a carcajadas; lo que sabemos que hace siempre que habla en serio de algo que supone no le van a entender.⁸⁹

Inevitablemente tenemos que mencionar algunos aspectos de la «cultura de vergüenza» en que está inmersa el alma japonesa, sus principios y convencionalismos; el código increíblemente detallado que regula sus actos, las lagunas de este código que dejan al japonés colgado en el vacío...

Detesto la pedantería, y querría evitar caer en ella al verme obligado a explicar al lector estos temas, interrumpiendo el retrato «externo» de Mishima para esbozar el clima cultural en que se mueve, sin cuyo conocimiento no se le puede comprender. Por ello voy a usar un truco muy japonés: explicar con parábolas, preferentemente las utilizadas por nuestro escritor, para sumergirnos (en lo que deseo sea un baño refrescante) en el «MUNDO DE MISHIMA».*

* Intento esbozar en unos pocos destellos los criterios que nos son más extraños, pero que gobiernan el alma japonesa en los años de la infancia y adolescencia de Mishima, en suma los que le formaron. También los de los años cincuenta, la era del desencanto japonés, que él y otros escritores de su generación contribuyeron a retratar y a la vez formar. Si algún lector desea profundizar en el estudio de estos dos períodos tiene a su disposición, entre la multitud de libros que tratan de ello, dos absolutamente excepcionales, y que recomiendo: el primero (que Mishima no se cansaba de aconsejar a quienes pretenden comprender a los japoneses) es *The Chrysanthemum and the Sword* de Ruth Benedict⁹⁰ para la preguerra, y el segundo *The Lotus and the Robot* de Koestler⁹¹ para los años cincuenta.

El mundo de Mishima: I.

Sublimes japonerías

EL CUENCO DE MADERA DE CIPRÉS PARA RECOGER
LA LUZ DE LA LUNA

En todos los países el hombre se ha sentido atraído por la luna y su contemplación. Mira la luna directamente, o se deleita con su reflejo en el agua del mar, de un río o lago.

Los japoneses también, pero no se conforman con ello. Han elaborado varios rituales. Uno encantador es el «Otachimachi»: revestidos adecuadamente permanecen sobre el césped cubierto de rocío, sosteniendo en las manos «una gran vasija de madera de ciprés, con agua, para recoger en ella la luz de la luna».⁹¹

Es uno de los muchos ceremoniales en torno a la luna. Está lleno de poesía y belleza. Lo saben y les gusta, pero no lo hacen sólo por eso. Como casi todos los convencionalismos estéticos nipones, enlaza con la filosofía Zen, y está cargado de simbolismos con un fin aleccionador. No mirar la luna sino su imagen pretende inculcar la unidad entre el mundo real y el imaginario. El borde del cuenco de madera de ciprés es una frontera donde termina este mundo y empieza el otro. La contemplación de la luna en un cerco artificial no es únicamente un refinamiento esteticista, sino el marco litúrgico para una meditación, para formar el espíritu del adolescente. La ceremonia se realiza el 14 de agosto del año en que cumplen los 15 de edad, para que «habiendo atrapado la luna, la vida sea insoportable en un mundo sin ella», y el alma, al hundirse con la mirada en el agua de la vasija iluminada mágicamente por la luna «brillando como una mariposa de oro, quede prendida en las redes del misterio».

Por desgracia esta maravilla se goza plenamente sólo por unos pocos privilegiados del espíritu. En Japón, como en todas partes, la gran mayoría repite estereotipadamente las ceremonias, petrificadas por la rutina, y sólo captan los matices externos, parte de su poesía y belleza, que son meros ornamentos. Ya es mucho que la costumbre, repetida a través de los siglos, haya educado a todo un pueblo en el aprecio de estos valores. Recuérdese que entre nosotros el equivalente de iniciación nocturna del adolescente con la naturaleza solía ser la «caza del gamusino».

La confusión entre lo esencial y lo accesorio ha llevado a muchos japoneses a un esteticismo decadente y huero. Por ejemplo, uno de los personajes de Mishima describe el calor de la persona amada:⁹³ «el fuego irradiado de ella, como brasas en una exquisita vasija de porcelana». Tras el deslumbramiento inicial por la metáfora, vemos la gran diferencia con la anterior. Aquí intervienen lo artificioso y la ostentación. Nada más opuesto al verdadero espíritu Zen, que no tolera el menor atisbo de cursilería. La verdadera elegancia ha de ser: «como un kimono de seda que arrojado sobre una mesa pulida, se desliza suavemente hasta la oscuridad del suelo»?*94*

Es curioso como los japoneses se han ido condicionando a valorar más la copia de la realidad que la realidad misma. El árbol en miniatura, más que el ejemplar saludable en toda su robusta esplendor. Veremos esto constantemente. La marquesa de Matsugae pasea con su esposo por el parque de unos amigos⁹⁶ y comenta: «¡mira allá!, ¿no ves la colina REFLEJADA en el estanque...? ¿no encuentras que mi kimono es el mejor, con una línea más cuidada, más audaz y más fina? Tiene que resultar maravilloso para quien lo vea desde el otro lado reflejado en el agua». Lógicamente le molesta quedar privada, ella precisamente que lo proporciona, del mejor espectáculo, y hace ante su marido un reproche al Destino, que a cualquier esposo europeo le induciría el deseo de estrangularla: «¿Por qué no puedo estar A AMBOS LADOS DEL ESTANQUE AL MISMO TIEMPO?, ¡qué decepcionante limitación!, ¿no lo crees?» El esposo asiente.

LA MÁSCARA FIERA

Estos principios estéticos de los japoneses, y para ellos estética y protocolo sustituyen a nuestra moral, derivan en gran parte

* Metáfora que Mishima usa para describir «la muerte agraciada de un joven».

de influencias chinas. Mishima disfruta recordando la historia, que evidentemente siente no haber inventado él, del príncipe han Ling, de rostro tan afable, que para llevar sus tropas al combate, tenía que cubrirse la cara con una máscara de expresión fiera.⁹¹ La difusión en Japón de esta anécdota, al principio de la era Tokugawa, produjo una moda que perduró durante siglos en los fabricantes de armaduras.

El control de las expresiones mímicas es una norma de cortesía, en cuya descripción Mishima se deleita, pues ennoblece su propia necesidad de llevar una máscara permanentemente (aunque cambie varias veces al día de careta). En Nieve de primavera nos relata como el príncipe Toin «tuvo la BENEVOLENCIA DE DIVERTIRSE», y considerando, sin duda, que su huésped merecía alguna concesión «PERMITIÓ que viera su sonrisa de placer»TM

Uno de los principios del arte Zen, es que la obra quede deliberadamente incompleta, para que el espectador pueda recrearse en descifrarla, y a ser posible contenga ambivalencias, contradicciones simultáneas.⁹⁹ Maravilla ver cómo el espíritu del Zen ha pasado de los iniciados al vulgo, que acepta, asimila y recrea (a su nivel) la expresión de esta doctrina.

Por ejemplo, pocos occidentales se percatan de que las geishas se mueven con aparente naturalidad haciendo movimientos sabiamente antinaturales. Flexionan el cuello como el de una muñeca que tuviese un gozne metálico, pero sin perder la gracia alada y la aparente «naturalidad» de una gran bailarina, que (para colmo de complicaciones) apenas se mueve. Mishima valora como lo más importante de las geishas el modo de mirar, y especialmente la expresión con la mirada de emociones simultáneas y contrapuestas: «...admitían las bromas dejando asomar en sus ojos la ira, sin dejar de sonreír»¹⁰⁰

Para que el occidental comprenda que está perdido sin remedio en este juego del que no conoce las reglas, nos comenta Mishima que con su refinado amaneramiento las geishas no logran salir de un nivel de cierta vulgaridad: «...sus ojos animosos y vivos se posan aquí y allí sin objeto, como moscas zumbantes. No tienen la coordinación delicada de los de una gran dama, su sentido seguro de la elegancia».

Inasequible elegancia japonesa, constantemente elogiada... hasta que para nuestro mayor desconcierto se nos hace saber que existe aún otro nivel superior, el de la refinada pobreza,



Fig. 21 «De rostro tan afable que para llevar sus tropas al combate tenía que cubrirse la cara con una máscara de expresión fiera.» Anécdota que influyó durante siglos en la fabricación de armaduras. Este soberbio ejemplar del período Tokugawa cubre el rostro de su actual dueño, el anticuario francés Bernard Le Dauphin.

como el de una familia noble y sobria «que ha disfrutado durante siglos la inmunidad al virus de la elegancia»}"¹

Cuando los japoneses comprenden que no hemos comprendido nada, se quedan la mar de contentos.

CONTEMPLANDO UN JARDÍN CON LAS PIERNAS MAL CRUZADAS

Entusiasma a los japoneses que admiremos su cultura, pero les fastidia que pretendamos haberla asimilado. ¡Qué se han creído esos pobres monos narigudos! (los blancos), ¡como si entender esto fuese cosa de sólo ocho o diez generaciones! Los ejemplos de este fastidio, del que creo que ellos están conscientes sólo a medias, son infinitos. Vamos a tomar de nuevo como ejemplo a Mishima, el más occidentalizado de todos los grandes intelectuales japoneses contemporáneos. Conoce nuestra cultura, y la saborea a fondo. En sus obras encontramos más citas de escritores y filósofos europeos que de japoneses. Además de viajar siempre que puede, no desperdicia ocasión de codearse con cualquier lumbreira mental exótica que pisa su patria. Sin embargo, no queda libre de esta curiosa ambivalencia, y la expresa genialmente en su última obra *El deterioro del ángel*, uno de cuyos personajes es una dama extranjera que ha permanecido muchos años en Japón, enamorada de su refinamiento cultural.

Esta anciana erudita¹⁰² ha logrado una acumulación notable de conocimientos que Mishima, a través del protagonista, compara desdeñosamente con «un congelador repleto de verduras». Comprende que no basta con frases despectivas, ni tampoco con él hecho de que la pobre señora «como todas las extranjeras con inclinaciones artísticas, atiborradas de equívocos desde su primera visita al Japón, circule por los templos de Kyoto con estremecimientos de placer ante objetos que ya no interesan a la mayoría de los japoneses, y crea armonizarlos en ramilletes incongruentes».

Todo esto son afirmaciones y sarcasmos. La anciana tiene sus debilidades, pero no puede negarle una sólida discriminación en los valores artísticos japoneses. Lector amigo, no te hagas ilusiones, en Japón no basta con «saber», hay que saber deleitarse de un modo determinado y bajo reglas inflexibles. Cuando menos lo esperes recibirás el golpe mortal de su desdén, como esta

dama, por que: «...habiendo siempre utilizado sillas europeas, se sienta a contemplar un jardín en miniatura con las piernas incorrectamente cruzadas»... Hay que rendirse.

EXAMINANDO AL MONO NARIGUDO

Por supuesto les podemos aplicar el mismo tratamiento y analizar jocosamente la pinta de Mishima, ataviado a la europea y su curioso ideal de estilo de vida «sentándose en pantalones vaqueros en un mobiliario rococó»,¹⁰³ pero esto sería caer en el mismo error y en la misma injusticia. Lo que interesa no son sus defectos sino sus cualidades. Defectos los tenemos cualquiera de nosotros, no necesitamos ir a buscarlos tan lejos. Al lector puede serle útil un comentario sobre las diferencias de actitud.

Si un coleccionista occidental muestra a un conocedor extranjero sus objetos preciados, siempre pone de relieve los más importantes. Presupone, al menos en teoría, que el otro los va a apreciar. Los japoneses no. Empiezan por lo peor, van subiendo gradualmente, y paran al juzgar que el visitante no capta el incremento de valor, y no se molestan en mostrar el resto.

Influye el modo como tenemos colocadas las colecciones. En Occidente los cuadros están todos visibles en las paredes, las porcelanas ostentosamente presentadas en sus vitrinas o repisas. Para un japonés esto sería el colmo de la vulgaridad. Además no tienen sitio. En la habitación hay una sola pintura, y un solo arreglo floral en una única cerámica; el resto está oculto y hay que irlo sacando trabajosamente pieza a pieza, guardando las anteriormente vistas. Nosotros colgamos un cuadro en la pared, y ahí queda para siempre. Para un japonés refinado esto es un desatino. La obra de arte no tiene significado intrínseco, sino en un complejo mundo de relaciones. Está expuesta por algo y para algo. El «kakemono» (pintura adherida a un soporte enrollable), se guarda en un armario con cajoncillos individuales, como los que había antes para los rollos de las pianolas. Se saca sólo uno, el adecuado para el día, de acuerdo con la naturaleza del visitante, el estado de ánimo del dueño, época del año, etc. El arreglo floral estilizado («Ikebana») debe guardar relación con todas estas cosas, y con la pintura a que acompaña, muebles, etc. Es, para el japonés, una forma de opinar y de decir cosas.

A veces, lo que «dicen» con el florero es que el visitante no

merece demasiada atención, pero éste nunca se percata, pues si «entiende el lenguaje» ya se ocupan de prepararle otro más halagador.

Los anticuarios se portan igual. Nunca tienen expuesto lo mejor, y en las zonas visitadas por los extranjeros para empezar no se establecen buenos anticuarios, y cuando uno de éstos nos ve (con desagrado) entrar en su tienda, se apresura a NO enseñarnos más que lo peor que tiene. En la escuela española de equitación hay una bonita frase: «Las espuelas hay que ganarlas». En Japón las antigüedades hay que «ganarías» también, no basta con pagar su precio.

Siempre están dispuestos a examinar al extranjero, para encuadrarle en una escala de apreciación estética. Recuerdo dos anécdotas especialmente ilustrativas.

Un español que deambula por un barrio periférico de Tokyo encuentra un anticuario modestamente instalado, pero con piezas de calidad. Parece ser la rara avis buscada por todo cazador de gangas. Dentro sólo está el dueño. No sabe una palabra de inglés, y nuestro compatriota ni una de japonés. Evidentemente allí no entran turistas, pero al comerciante le llama la atención que el cliente parece desear un kakemono caligráfico, al que señala insistentemente. Piensa que es un error, no le cabe en la cabeza que eso pueda apetecer a un «bárbaro». Saca los convencionales kakemonos al gusto occidental, con unos patos entre los juncos, otro con un gorrión en la rama de un pino con luna al fondo... El extranjero insiste tozudamente gesticulando hacia la caligrafía, y le hace entender, ¡al fin!, que desea ver otras. Saca dos más, y al comprobar que el mono narigudo elige la mejor cambia radicalmente de actitud, le hace sentar, pasa a la trastienda, y tras una espera que el cliente no entiende y se le hace interminable, entra solemnemente con un servicio de té. Sólo tras haberlo degustado ambos, pone precio a la pintura. Mi amigo lo recuerda como su mejor momento en Japón.

Había participado, sin percatarse de ello (y ahí está la magia), en su primera «ceremonia del té».

La otra anécdota similar, que ocurre a distinto nivel, resulta más divertida porque su protagonista es Fernando Zobel, quien además del museo de Arte Abstracto de Cuenca ha creado una importante colección de arte oriental. Esto no lo sabía un experto en cerámica japonés, que le recibe en su casa con cierta desgana. Tras un rato de charla convencional, afirmando que tiene

muy pocas piezas, le enseña «la más importante». Casi ningún occidental sabe que las cerámicas orientales deben sujetarse en las manos de forma determinada, pero Fernando sí lo sabe. Al ver el japonés cómo la recibe Zobel, se le escapa: «Ab, si usted sabe cogerla así, LE VOY A TRAER UNA MEJOR.» Zobel me comentaba después, entre irritación y halago: «Lo malo es que no sé a qué nivel de su colección me ha dejado de enseñar cosas.»

IGNORADO POR LOS POETAS

El refinamiento, aun el refinamiento espiritual, paga siempre un penoso tributo a los convencionalismos. El de los japoneses también, aunque lo expresen de modo singularmente atractivo.

Volviendo a Mishima, vemos cómo hace dialogar a dos de sus personajes,¹⁰⁴ en torno a un tema tan trivial como el tener o no tener en la casa algún animalillo simpático, del tipo de las ardillas, conejos u otros roedores. Argumenta el primero que la extraordinaria timidez de estos animales les presta un encanto especial. Contesta el otro, cargante y envarado: «A esos animales no los mencionan los poetas, y lo que no cabe en un poema tampoco tiene sitio en mi casa. Es norma de mi familia.-»

BURDEL DE HONORABLE REPUTACIÓN

Al lector español le parecerá una incongruencia. Mishima habla con total seriedad de un burdel de «antigua y honorable reputación»¹⁰⁵ Son matices que importan mucho, especialmente cuando es la perfecta ama de casa quien ha de ir previamente a entrevistarse con la dueña, para escoger la prostituta que atenderá esa noche al marido. Supone que el esposo tendrá ya muchas copas en el cuerpo al llegar el momento, y que por tanto ella puede seleccionar mejor a la que le conviene, en cuanto a modales y vestuario (para que haga buen papel ante sus amigos en la fase previa de reunión en grupo), averiguar si está sana para que no le contagie ninguna enfermedad venérea, y ajustar el precio sin dejarse embaucar. Se trata de cosas demasiado serias e importantes para dejarlas a la improvisación de un marido borracho.¹⁰⁶

Naturalmente, ella le preparará con todo cuidado el atuendo más conveniente para el tipo de juerga que vaya a correr. No es un programa que pueda entusiasmar a nuestros portavoces de la «condición femenina», pero las cosas en el Japón de Mishima son así, lo que por supuesto no significa que hayan sido así para él.

Tenemos que recordar constantemente que la cultura japonesa es una «cultura de vergüenza» y no, como la nuestra, una «cultura de pecado». ¹⁰⁷ Lo que debe avergonzar a un japonés tiene importantes diferencias con nuestras normas. El terreno sexual es para ellos éticamente neutro. Todo puede hacerse en su debido momento, siempre que no se falte a los convencionalismos. Son «juegos de almohada» o «juegos de la noche», y tienen desde el principio este carácter lúdico, pero por supuesto «siguiendo las reglas del juego».

Cuando nos explican que un amigo es homosexual, lo hacen con la misma naturalidad que si comentan que es vegetariano. Es una particularidad de comportamiento en terreno de libre elección (dentro de ciertas normas, como siempre).

La iniciación del joven suele ser cordial y respetuosa con su inexperiencia. En un festejo prebélico, en que actúa un grupo de geishas para amenizar la contemplación de los cerezos en flor, antes de marchar, la dueña del establecimiento de «honorable reputación» que las ha traído va a despedirse de los dueños de la casa, y les comunica que su hijo adolescente parece haber dejado enamoradas a algunas de nuestras jóvenes geishas, espero que pronto nos haga la gracia de una visita. ¹⁰⁸ Hoy, y en otro plano económico, la escena no es así, pero sí generalmente con el matiz de «festivo respeto» al novicio, y la misma naturalidad.

LA PALABRA «YO» ES DEMASIADO PEQUEÑA

A todos los turistas les sorprende contemplar la repetición de reverencias con que los japoneses se saludan entre sí. Toda una escala de jerarquías, en la que el más importante se inclina un poco menos. El intercambio de amabilidades tampoco es de libre elección, y los tratamientos están nítidamente regulados.

Hay una anécdota histórica que muestra la perplejidad del extranjero: el 7 de diciembre de 1857, Harris, nombrado ministro plenipotenciario de los Estados Unidos, logra al fin una audiencia

con el Shogun. La escena no tiene desperdicio, y simboliza el encuentro de dos mundos. Harris escucha con asombro la traducción de su intérprete Heusken, que al referir las palabras del Shogun parece incongruente. El traductor se ve obligado a aclarar que: «...No hay pronombres personales, porque el Shogun es demasiado grande, como para utilizar la palabra "yo" que es muy pequeña.»¹⁰⁹

EL NIÑO MÁS VIEJO DEL MUNDO

Presencí casualmente su última actuación. Tuvo a los espectadores de kabuki ovacionándole durante mucho más tiempo de lo que duró su presencia en escena. Había cruzado veloz el escenario con un correteo típicamente infantil, dando al final un grito al congelarse en la postura de un niño petrificado por el miedo. Un instante de silencio y el teatro pareció ir a derrumbarse con la ruidosa explosión del entusiasmo del público.

Me pareció que el niño (aparentaba 12 años), había actuado con excepcional naturalidad y desparpajo, pero no veía motivo para esa apoteosis. Mis acompañantes japoneses explicaron que el «niño» tenía ochenta años, y se despedía en ese momento del papel que había representado durante más de cincuenta. En el futuro tendría que ser substituido por otro actor más joven (seis o siete años más joven). No creían que ni ése ni ningún otro fuese capaz de hacerlo tan bien. En realidad los espectadores no se despedían sólo del actor, sino un poco de sí mismos, como testigos de una escena que habían visto repetir, año tras año muchas veces. Nosotros íbamos al Tenorio anualmente, a principios de noviembre, comparando en cada actuación con las del pretérito unas escenas que sabíamos de memoria, y repetíamos mentalmente por anticipado. Así van los japoneses al kabuki.

En la escala estética japonesa dominan los valores visuales, hasta un extremo que nos es difícil aceptar. Por ejemplo, un gran cocinero, afamado en todo el país, no lo es por el sabor de sus platos (son demasiado espartanos, han pasado hambre secular, y por tanto no dan importancia a esas nimiedades) sino por la presentación de los manjares, que combina sobre la fuente en cambios rápidos de colocación, haciendo verdaderos cuadros abstractos con el juego de colores y volúmenes, ante el entusiasmo de los comensales. Lo malo es que luego hay que comerlo. Algo

parecido ocurre en el teatro. La presentación es deslumbrante. Trajes, decorados, movimientos y posturas forman un alarde de logros plásticos, que explica que los extranjeros, sin entender una sola palabra, podamos quedar embelesados las horas que dura una representación de kabuki.

La excesiva fidelidad a la tradición de este teatro ha provocado una deformación profesional en los actores, y en los gustos del público. Nosotros hablamos de Manolete, Belmonte y Jose-lito como puntos de referencia para los toreros actuales. Los japoneses están constantemente discutiendo sobre sus actores, comparándolos ¡con los del siglo XVIII, y para colmo de sorpresas la culpa la tienen los pintores. Otra vez con los valores visuales auestas.

Los grandes pintores Ukiyo-he dieron en retratar a los actores de kabuki, en esos deliciosos grabados policromados que enloquecieron a los impresionistas franceses al conocerlos cien años después. Esos retratos del XVIII siguen siendo el punto de referencia. Como gran parte del repertorio de kabuki continúa siendo el mismo, cada actor de hoy al llegar a un momento de la representación inmortalizado en uno de esos grabados, intenta adoptar la misma postura y gesto. Esto ocurre siempre en momentos cumbres, y los espectadores hacen una cosa extrañísima: empiezan a contar. Tres arrugas en la comisura izquierda de la boca, dos pliegues en la pernera derecha, una ceja levantada ¡igual que en el grabado! Entonces brotan las ovaciones frenéticas, porque en gran medida eso es lo que va a ver el público. Más que en ningún otro teatro al kabuki se va a «ver» (y por supuesto a llorar). Esto explica que el papel de niño lo haga un anciano que se ha especializado en ello, y que su fugaz intervención, aparentemente insignificante, tenga tanta importancia.

Tal montaña de convencionalismos, llevados hasta el absurdo, han convertido al kabuki en un fósil. El más hermoso y deslumbrante de los fósiles, pero fósil. Portentosa tarea la de Mishima dándole nueva vida.

La mayor desilusión que sufrimos los extranjeros al acudir al kabuki radica en que las heroínas, de las que en todo drama conviene al espectador enamorarse provisionalmente, están siempre representadas por hombres vestidos de mujer. Las grandes estrellas de este género tan especial y difícil suelen ser además de edad avanzada.

Como me advirtieron que el recinto del kabuki es muy gran-

Fig. 22 El actor Utaemon, noveno de la dinastía, en un grabado de Shunsho, a finales del siglo XVIII. La importancia del actor dentro de su dinastía la pone de relieve el pintor al aumentar desmesuradamente el tamaño de la insignia («mon») del clan Utaemon en la bocamanga. Los actores actuales intentan hoy quedar «congelados» durante unos instantes, en la misma postura, con idénticas arrugas en el rostro y en el traje que estos famosos precursores. Eso es también lo que va a ver el público.



Fig. 23 Mishima con el actual Utaemon, portaestandarte de la dinastía, especializado en papeles femeninos. «No existe en Japón una sola mujer capaz de cruzar el escenario de modo tan femenino.» Mishima, gran admirador suyo, escribió para Utaemon varios Kabuki y No, adaptando el papel estelar, siempre de «una joven bellísima», a las facultades de este actor otoñal.



de, la primera vez llevé prismáticos. Gran error. Al parecer la heroína arropada en un quimono a la vez exquisito y deslumbrante, difícil combinación, moviéndose con gracia alada, recuerdo aún la ducha de agua fría que recibí al dirigir los prismáticos a su rostro. Era Utaemon, el actor favorito y supremo del kabuki contemporáneo.

Cuando en arte no nos gusta, o nos repele, algo que entusiasma a los entendidos, como puede ocurrir con la música sinfónica moderna, o la pintura abstracta, conviene ser humildes y aceptar que si personas mejor preparadas lo aprecian, es porque a nosotros nos falta el adiestramiento para ser capaces de saborearlo.

Los aficionados japoneses al teatro admiran por encima de todos los actores a los especialistas en papeles femeninos, los «onnagata». Son verdaderos ídolos populares, y en el mundo del kabuki se les trata con veneración casi litúrgica. El reinado del onnagata principal dentro del escenario continúa entre bastidores: «En el camerino está siempre rodeado y SERVIDO por sus discípulos, quienes en escena representan las criadas que atienden a la princesa o dama que él encarna, y que en el camerino repiten exactamente la misma escala jerárquica, manteniendo el orden de antigüedad y categoría.»¹⁰

¿Qué puede impulsar a un hombre a este maratón de sacrificios, que supone actuar contra natura y someterse a esta servil dependencia del actor principal? Va a durar casi toda su vida, pues sólo al irse jubilando los grandes maestros que le preceden puede él, casi siempre en edad otoñal, ocupar la cumbre de la escala y el dudoso privilegio de disfrutar de esa corte de guardarropía y camerino.

El asombro aumenta cuando vamos conociendo las limitaciones que impone el oficio. Existe un manual del siglo XVIII, el «Anamegusa», especie de catecismo sobre las normas de conducta del onnagata dentro y fuera de escena: «El encanto es la esencia del onnagata. Vero aunque sea naturalmente hermoso, perderá todo el atractivo si exagera el intento de impresionar con sus movimientos que pueden hacerse amanerados. Si pretende de modo consciente portarse graciosamente, lo que parecerá es corrupto»... (por ello) «en el escenario cuanto más se concentre en representar un gesto esencialmente femenino, más se le notará su masculinidad»... «así pues (para actuar con naturalidad) es imprescindible que en su vida privada siga portándose como una mujer»¹¹

No existe un equivalente occidental de tanto sacrificio para

la escena desde los «castrad», los sopranos masculinos castrados en su infancia para que conservasen cierto tono de voz; monstruoso capricho de los amantes de la ópera en los siglos XVIII y XVIII. Fueron, como los onnagata, ídolos y esclavos de sus admiradores, y de modo paralelo enamoraban por igual a duquesas y cardenales.*

Algunos de los onnagata de hoy no llevan este tipo de vida y representan en el teatro papeles de los dos sexos, pero los astros del género, y los que aspiran a llegar a serlo, siguen al pie de la letra los consejos del Anamegusa. Por ejemplo: «Especialmente en el camerino tiene que extremar la conservación de todas las características del onnagata. Jamás puede consentir que alguien observe su rostro mientras come.»

La admiración de Mishima por Utaemon, para quien escribió varios kabuki y No, le indujo a publicar un ensayo¹¹³ en que analiza, con su excepcional sutileza, aspectos de la vida y logros teatrales de este onnagata máximo. Nos permite atisbar qué es lo que buscan los buenos catadores de esencias teatrales en el extraño fenómeno del onnagata. Al lector no interesado en el teatro le recomiendo interrumpir la lectura pasando a otro apartado.**

Para valorar la magnitud de un sacrificio como el de no poder mostrar el rostro mientras se come, hay que recordar que los kabuki duran de tres a seis horas, que los espectadores almuerzan en los descansos, y que el onnagata por la complejidad extrema de su maquillaje debe permanecer en el teatro dos o tres horas más, y que siempre hay gente en su camerino. Utaemon lo realiza así: «Tras disculparse por ello da la espalda y despacha rápidamente la comida, con tanta habilidad que nadie desde detrás puede adivinar que está comiendo.»

Lo importante es lo que ocurre en escena, y «no existe en Japón una mujer capaz de cruzar el escenario de modo tan femenino», como Utaemon. En las piezas que le escribió Mishima, hechas a la medida de sus facultades, representa siempre este actor maduro el papel de una joven «bellísima», en situaciones

* En mi libro *tacos egregios* dedico dos capítulos, «El divino castrato» y «El eunuco intemperante», a esta vergüenza de la humanidad.¹¹²

** En la historia corta *Onnagata*, una de sus joyas literarias y de penetración psicológica, como es costumbre en Mishima refleja exactamente personajes de la vida real, cambiando sólo los nombres y modificando los incidentes pero no la esencia del personaje, uno de los cuales es el propio Mishima. Por ello hablaremos de Utaemon, aunque en el ensayo se le llama Mangiku.

dramáticas. Elegido por Mishima porque Utaemon: «tiene un poder casi diabólico... y es capaz de expresar las grandes emociones de la tragedia clásica, emociones no vividas en nuestro quehacer cotidiano... dolor que rebasa los límites humanos. Seres atrapados por adversidades tan atroces que superan las posibilidades de seres reales, y Utaemon los personifica en su cuerpo. Es increíble que sea capaz de darles cabida en tan frágil figura, y que no desborden un vaso tan delicado»... «La radiación de luz que aporta a la escena deriva de que las emociones que expresa, superan las que han vivido los espectadores.»

El primer kabuki que le escribe, escenifica una vieja leyenda: la de un pintor que deseando hacer su obra cumbre, un cuadro con el tema de una joven de hermosura sin par descendiendo al infierno, precisa inspirarse en la realidad, y para ello provoca el incendio de la carroza en que viaja su propia hija, que muere quemada en ella.

Goethe, un tanto ingenuamente, admiraba a los «castrad» porque eran capaces de representar una naturaleza, la de la mujer, ajena a la suya propia. La tarea del onnagata es mucho más difícil, pues ha de representar tipos de mujer infinitamente distantes entre sí. En la estratificación feudal japonesa, cada eslabón social tiene un modo diferente de hablar, vestirse, portarse y expresar las emociones. Los aprendices comienzan con papeles de criadas o campesinas, y van ascendiendo en el teatro como cualquier arribista social entre nosotros. Frecuentemente el onnagata principal encarna una gran dama o una princesa. Como en todos los demás papeles debe ser capaz de con un solo destello de sus ojos, crear en el auditorio la ilusión de que sobre el escenario todo ha cambiado. Pero con las princesas el control mímico tiene que ser extremo. Cualquier personaje europeo petulante y encumbrado tiene, ante algo que le molesta, un gesto enarcando las cejas y arrugando la nariz, que se ha definido castizamente diciendo que «parece que están oliendo una caca pinchada en un palo». Pongamos a una princesa de kabuki, en situación similar: «la línea de su nariz no se movió, como si nada hubiese ocurrido»,¹¹⁴ y el brote de emociones inesperadas y violentas debe aparecer «como un lago de agua clara, súbitamente enturbiado por algún alboroto profundo, que afecta a la superficie sin haber ocurrido en ella».¹¹⁵

Cualquier escritor mediocre consigue improvisar metáforas brillantes. Lo importante aquí no es el preciosismo retórico sino

los criterios de discriminación en la tarea de un actor. Si vemos a Utaemon, no con los prismáticos sino a través de los ojos de Mishima, saldremos ganando. Vamos a colocarle en la más difícil de las posturas; sin representar grandes pasiones, ni matices sutiles de sentimiento, por el contrario, en una situación extrema, en que de nada puedan servir los «modales». Encarnando a la princesa Yukihime que atada a un árbol lucha por desembarazarse de sus ligaduras: «No es preciso aclarar que Utaemon prescinde de los movimientos de muñequita, habituales en otros onnagata en esta escena. Consigue que las ataduras ciñéndole al árbol hagan a la princesa más adorable que nunca: todos los arabescos típicos de este onnagata —los delicados gestos del cuerpo, el juego de los dedos, el arco de la mano— manejados con sordina para representar la vida cotidiana, adquieren una extraña vitalidad con Utaemon atado al árbol. Las actitudes contorsionadas que imponen las ligaduras convierten cada instante en una exquisita crisis, y las crisis parecen sucederse una a la otra, con un ritmo a la vez natural e inexorable, como el de las olas del océano»...

En otra escena el onnagata, con una simple inflexión de la cabeza y cambio de gesto consigue que «una sombra diabólica oscurezca por un instante toda la escena, nublando repentinamente el escenario, los brillantes decorados, el vestuario multicolor y el ánimo de miles de espectadores». «Esta fuerza sobrehumana brota indiscutiblemente del cuerpo del actor.» Si esto vale tanto como para justificar la anormalización consciente, y tenaz, de unos seres humanos sacrificados paradójicamente por tener un talento excepcional, es otro tema, y discutible.

Dejando el patio de butacas volvamos al camerino. Recuerdo aún con amargura mi gran desencanto cuando siendo adolescente, entusiasmado con el ballet y enamorado de una bailarina, logré introducirme entre bastidores y camerinos. Mishima hace un análisis despiadado de sus vivencias en esta misma situación.

Hay un momento maravilloso y otro de máximo riesgo. La maravilla cuando el onnagata regresa del escenario, aún arrebolado por las emociones trágicas que acaba de representar. Sin modificar su vestido y peinado se sienta ante el tocador, olvidando a cuantos están en el camerino, que miran como se contempla en el espejo absorto en el espectáculo de su propio rostro, en el que lenta, muy lentamente, se van desvaneciendo los signos de emoción, como un sol que desaparece con pausa majestuosa en el ocaso. Sólo al disolverse el último vestigio... se quita la peluca, y

empieza a desvertirse asistido reverentemente por los discípulos. Éste es el momento propicio al desencanto. Un cuerpo ajado y evidentemente masculino, intercambiando pleitesías con ademanes y arrumacos femeninos con los visitantes. El cogote afeitado, cara, nuca y hombros empolvados de blanco. «El espectáculo en sí mismo pudiera ser grotesco, pero la esencia de la capacidad de fascinar que tiene el onnagata —su cualidad intrínseca— no reside en ninguna ilusión superficial, y no hay por lo tanto peligro de que tal espectáculo pueda destruirla. Aun después de desnudarse, es obvio que Utaemon sigue llevando varias capas de espléndidos vestidos bajo la piel. Su desnudez es una manifestación pasajera. Lo que convierte en una exquisitez su aparición en escena, sigue encerrado dentro de él.»¹¹⁶

CAMPANAS PARA LLAMAR AL VIENTO

Decía Hipócrates que «el Arte es largo y la vida breve». No hay tiempo para asimilar tanto virtuosismo y refinamiento como acumula la cultura secular de cualquier país. Su disfrute genuino es siempre parcial y de minorías. Imponerlo colectivamente es como cebar pavos. En el apresuramiento del proceso educativo japonés muchas veces se confunde el capacitar para sentir con el «tener que sentir».

Dos ejemplos van a marcar la diferencia que hay entre la delectación discriminativa y el aparente refinamiento imbuido con la técnica de un reflejo condicionado.

El primero es el de las «campanas para llamar al viento». Graciosa costumbre, que les induce a colocar en casas y jardines unas campanillas, que del badajo tienen colgando un papel.

Por su gran superficie el papel se mueve con la menor brisa, arrastra el badajo y suena la campana. El estímulo acústico se asocia con el frescor, y durante los calores del verano el menor vientecillo acaricia simultáneamente los oídos y la piel.

Una afamada profesora de caligrafía nos recibe a un pequeño grupo en su modesta y exquisita casa japonesa tradicional con un minúsculo jardín. Era un día canicular, y sufriendo el calor asfixiante de la habitación escuchamos con alivio el son de las campanillas, pensando que llegaba una brisa refrescante... hasta que nos percatamos de que la buena señora había encargado a un niño que con una vara de bambú moviese las ramas del árbol,

porque así «teníamos» que «notar» el fresco. No pude evitar sentirme como los perros de Paulov, que en el laboratorio escuchan un timbre cada vez que se les da carne, y acaban segregando jugo gástrico al sonar el timbre aunque no se les dé comida. Así es, en mayor medida de lo deseable, parte de la educación esteticista en todos los países. También en Japón.

La otra cara de la moneda, la de los espíritus adiestrados para la captación de sutilezas, nos la muestra Mishima en uno de sus relatos. Cinco personas pasean por un hermoso parque, que no conocen, y de repente al cruzar ante una cascada artificial, los cinco a la vez se paran con una sensación de incomodidad interior. Ocurre «algo» extraño. Reaccionan como cinco melómanos europeos al desafinar un instrumento en un concierto de cámara que escuchan por vez primera. Al fin descubren que efectivamente un objeto ha desviado los canalillos de la cascada de su cauce previsto. El jardín, las rocas y el agua, están «desafiando».

El mundo de Mishima: II.

Japonerías trágicas

Lector: Éste es un capítulo amargo. Igual que existe una «España negra», hay un «Japón negro», y tiene también realidad, leyenda y un cúmulo de tópicos.

Con todo mi enamoramiento por la cultura japonesa, me estremezco de horror cada vez que leo esa orden tan repetida en su historia: «Que le crucifiquen a él y a todos sus hijos.» La repulsa instintiva aumenta cuando las crónicas se empeñan en analizar si estos niños estuvieron a la altura de las circunstancias, portándose airosamente en el lance.

Sin embargo, tenemos que reconocer que forma parte de su cultura y de su alma. Es la otra cara de la luna, la oculta, pero tan real como la que contemplamos arrobados en las noches de plenilunio.

Éste es un tema predilecto de Mishima, y, según él, uno de los motivos principales de su autoinmolación. No se cansa de repetir que el Japón es «el crisantemo y la espada» y que los japoneses han tendido a Occidente una trampa en la que al fin han caído ellos mismos: en la derrota y ocupación por los americanos decidieron enterrar la «espada», y mostrar únicamente el «crisantemo», para que los invasores se convenciesen de que son pacíficos e inofensivos. Desde el año 45 los extranjeros no han visto allí nada más que laboriosidad, filosofía Zen, arreglos florales Ikebana, jardines y árboles en miniatura, festivales del cerezo y festivales del crisantemo. Demasiadas florecitas. El visitante se marcha tan contento, lleno de buenos propósitos de estudiar a fondo la filosofía Zen; y haciendo el ridículo en su casa al usar

como bata unos quimonos de seda que harían vomitar a cualquier japonés. Pero el truco no les ha resultado inofensivo. Han representado tan concienzudamente la comedia que se la han acabado creyendo a medias. Japón ha ido perdiendo la ética y estética de la muerte, y con ellas su propia identidad. El gesto de Mishima inmolándose al modo tradicional, es un desesperado grito de alerta, para despertar a sus compatriotas del plácido sueño que les lleva insensiblemente al embotamiento espiritual de la sociedad de consumo.

Parece un anacronismo, arrancado de los tiempos feudales. Y lo es. Pero un anacronismo de sólo veinticinco años, y que aunque oculto, sigue bajo la piel de muchos de sus compatriotas.

Desde que el Emperador anunció que no era un dios, y algunos súbditos se hicieron seppuku como reproche a esta revelación forzada por Mac Arthur, no había vuelto a producirse ningún hara-kiri en Japón. Pero recordemos que al firmar la rendición más de quinientos oficiales y soldados se suicidaron, muchos con este espantoso ritual. También muchos civiles, destacando un grupo político, el Daitokuju, cuyos doce miembros directivos se hicieron conjuntamente el seppuku. El ministro japonés de la Guerra, general Anami, extremando el rigor de su sacrificio, después del hara-kiri rechazó la oferta de un golpe de gracia, prefiriendo acercarse a la muerte con parsimonia expiatoria.

He notado en los europeos una curiosa propensión a frivolar el análisis de estos dramas japoneses: «son sus costumbres», «corresponde a su mentalidad y tradiciones», «el hara-kiri es lo que DEBE hacer un caballero japonés para limpiar su honor o defender el del Emperador»... Como si todo ello fuese algo ajeno a nuestra propia naturaleza, y los japoneses marcianos, o al menos una especie biológica distinta, con embotamiento de la sensibilidad que hiciese soportables los sufrimientos físicos y emocionales del seppuku.

También suele endulzar la pildora el occidental, imaginando que: «...esos astutos japoneses que tanto saben del cuerpo humano, como el judo, el masaje y otros conocimientos seculares en que han demostrado que nos aventajan... inventaron un modo de suicidio rápido e indoloro».

La belleza del instrumental empleado, el uniforme, o el mejor traje como para una fiesta, el poema de despedida en la forma tradicional de treinta y una sílabas... todo ello le da una aureola

de ceremonial hermoso y aséptico, que puede realizarse cantando a los acordes de Puccini en Madame Butterfly. Nada más lejos de la realidad.

A muchos ejércitos les halaga denominar «comandos suicida» a los grupos que preparan para ataques muy arriesgados, pero no suelen formarlos para acciones de «una sola vez», que llevan inexorablemente aparejada la muerte. La excepción han sido los japoneses con los kamikaze del último episodio bélico, y su precedente de la guerra ruso-japonesa, con los soldados que hacían explotar a sus espaldas las mochilas llenas de dinamita, bajo las alambradas enemigas para abrir camino.

De todo esto no les gusta hablar a los japoneses de hoy, pero la prueba de que no lo han olvidado y de que siguen sabiendo prescindir de la vida cuando el decoro lo aconseja, la tenemos, si sabemos leer, en noticias de los periódicos aparentemente ajenas a bravuras bélicas y seppukus rituales. Un ejemplo: la muerte, casi simultánea con la de Mishima, de un funcionario del ministerio de Educación, para pedir disculpas a ¡Toulouse-Lautrec!

MUERTE EN KYOTO POR EL RETRATO DE UNA FRANCESA

Nunca pudo sospechar Toulouse-Lautrec, tan entusiasmado con esas estampas de colores que llegaban desde Japón, que él iba a despertar la misma admiración entre los habitantes de aquel extraño y remoto país, y mucho menos que tendría estrecha relación con la muerte de uno de ellos, casi un siglo más tarde.

Como sabemos, inicialmente tampoco en Francia se le apreció demasiado. Su madre ofreció los cuadros y dibujos que pudo reunir tras la muerte del pintor a la ciudad de París, que rechazó la oferta pues estaba condicionada a su exposición en un museo. El ayuntamiento de Toulouse, llegado su turno, razonó que si en París no había interesado aquella colección por qué iban ellos a mantener un museo para alojarla. Acabó en la pequeña localidad de Albi, donde sigue en un museo, que como tantos provincianos carece de medios, incluso de calefacción... hasta su contacto con el museo de Kyoto en los últimos años de la década de los sesenta.

Entusiasmados los japoneses con montar una exposición de

Toulouse-Lautrec con los fondos del museo de Albi, aceptaron cuantas condiciones impusieron los franceses. Aseguraron cada cuadro en una cifra muy superior al precio en el mercado de arte, y como muestra de gratitud donaron al museo una suma que fue suficiente para instalar la añorada calefacción. Hasta ahora todos felices, pero durante la exposición en Kyoto, una noche robaron un cuadro; el Portrait de Marcelle.

Días más tarde, la embajada francesa en Tokyo recibe la visita de una comisión japonesa, que confirma la noticia y trae un cheque con la cifra del seguro del cuadro, pues afirman que aunque la compañía aún no lo ha satisfecho, lo anticipan como un gesto de disculpa ante lo ocurrido. El agregado cultural francés, viendo la humillación y congoja de los japoneses intenta aliviarles, bromeando deliberadamente sobre el asunto comenta que siendo el cuadro una obra secundaria y el precio del seguro muy superior al valor real, el museo de Albi no pierde nada fundamental, y con el dinero además de la calefacción puede añadir ahora aire acondicionado y mejorar la iluminación. Corta sus palabras al notar que el embarazo de los japoneses en vez de disminuir aumenta. Les había interrumpido cuando iban a presentar el mensaje fundamental de la comisión: el encargado del museo se había suicidado «para asumir la responsabilidad, presentar excusas, y limpiar su honor de esta mancha». Consideraban que era la conducta correcta.

En 1975 el irónico destino se complace en redondear esta broma macabra cuando, cinco años después, reaparece el cuadro.*

CLAVA HERMANO, CLAVA, COMO A CRISTO

Un suicidio civil y solitario no nos sirve de medida para otro que pretende ser ejemplar y heroico. Tras rebuscar en la historia de Japón he caído en la cuenta de que tenemos un episodio

* Una llamada anónima a la redacción de un periódico indicó el sitio donde lo habían dejado envuelto en papeles. La primera reacción del lector habrá sido preguntarse cómo se las arregló el museo de Albi para devolver un dinero que ya habían gastado. Lo mismo se preguntaron los preocupados franceses, hasta que Japón comunicó que donaba gustosamente lo entregado, como «compensación por los trastornos», y suponemos que para mitigar los sentimientos de culpa por haberles parecido tan «lógico y justificado» el suicidio de su compatriota. En el fondo es un modo de pagarlo. Aunque nos parezca raro dan mucha importancia a estas cosas.

útil para analizar los matices diferenciales de nuestras dos tradiciones heroicas ante la muerte. Para que un «test» sea eficaz debe colocar a los distintos sujetos ante idéntica situación, y comparar sus reacciones. Disponemos de este «test» en una historia grandiosa y terrible: la de los mártires católicos de Nagasaki. Veinte japoneses y seis franciscanos, españoles, portugueses y un mejicano.

Nunca el ser humano parece más grande y admirable que al ofrendar su vida por un ideal. Por eso los mártires son tan eficaces; y tan explotados, en el proselitismo de cualquier causa. Por eso esos hombres consideraron un triunfo «conseguir» que los martirizasen. Comprendo que es irreverente contemplar su gesta como si se tratase de un experimento para estudiantes de psicología transcultural. Creo que nunca se les ha mirado así. Les pido disculpas, en la convicción de que con su inmensa generosidad sabrán comprender y perdonar.

Es el 5 de febrero de 1597. Japón está unido por primera vez en mucho tiempo bajo la mano férrea de Toyotomi Hideyoshi, el «Taycosama» legendario de las viejas crónicas españolas. Tras el incidente del galeón San Felipe, decide exterminar el Cristianismo y ordena las ejecuciones.

Las veintiséis cruces esperan sobre la hierba, próximas a los hoyos preparados para enclavarlas. Por el monte Kompira, en las afueras de Nagasaki, sube lenta y penosamente la fila de los condenados. Los pies descalzos y sangrantes, las piernas hinchadas y ulcerosas. Han recorrido ochocientos kilómetros durante un mes, en que se les exhibe, para escarmiento, por distintas ciudades,

Al fin ven las cruces por las que vienen suspirando. Fray Pedro Bautista, franciscano español de 48 años, comisario del Rey de España, encabeza la fila. Deseando dar ejemplo con la impaciencia con que espera el martirio, apresura el paso, y en un supremo esfuerzo de sus piernas embotadas corre a abrazar la cruz.

A ningún japonés se le ocurre imitarle. «Cada cosa en su sitio y a su tiempo.» Este apresuramiento no es protocolario. Sería mal visto en la corte de un Daymio provinciano. ¡Cómo van a mostrarlo en la corte de Dios, en la que están entrando! Pero bien demostrado dejan que, como decimos en España, lo cortés no quita lo valiente. Cosme Takeya, forjador de espadas, el San Cosme Espadero de las primeras crónicas de esta epopeya, hombre humilde pero acostumbrado por su profesión al trato deferente, al acercarse los dos verdugos a matarle con sus lanzas les pide que

esperen un instante. «¿Qué quieres?» «Antes he de daros las gracias, porque vais a abrimme las puertas del cielo.» Tenía fama de muy buenos modales.

El portugués Fray Gonzalo García, nacido en la India, y cuya vida fue un constante peregrinar, acostumbrado a portarse como ave de paso, dice a un compatriota a quien ve entre la multitud: «Paisano, quedad con Dios que yo me voy al Paraíso.»

La cruz japonesa es distinta de la romana. Tiene dos maderos horizontales, uno más largo para los brazos, y el corto para los pies. En medio un sedile que sostiene el peso del cuerpo. No usan clavos. Unas argollas de hierro ciñen muñecas, tobillos y el cuello, y una soga ata la cintura al madero vertical, pues el cuerpo debe estar completamente fijo e inmóvil, para facilitar la ejecución, que realizan dos verdugos, uno a cada lado. Utilizan lanzas de mango corto y hoja de acero larga y ancha. Actuando simultáneamente, los verdugos clavan las lanzas, que entrando en el abdomen salen por los hombros o espalda tras cruzarse dentro del tórax. La muerte es casi instantánea. Los cadáveres se dejan prendidos mucho tiempo. Los de nuestros mártires estuvieron en la cruz seis meses.

La mención de estos detalles patibularios es necesaria para comprender cómo viven de un modo diferente el heroísmo común de esta epopeya gigante.

Uno de los españoles Fray Pedro, insatisfecho con las argollas, pide inútilmente al verdugo: «Clava, hermano, clava, como a Cristo.»

Por el contrario, el samurai León Ibaraki, al contraerse recibiendo las lanzadas, saca una mano de la argolla. Con un último esfuerzo vuelve a introducirla. «Cada cosa en su sitio.» Si se ha aceptado un tipo de muerte, «tiene» que ser con todas sus consecuencias.

Los españoles también se aferran a sus normas de conducta. Durante el viaje, en una etapa en que deciden llevar a caballo a los condenados, los japoneses ven con sorpresa que uno de los franciscanos, que igual que todos aceptó hasta ahora su calvario sin rebeldía, se niega a montar siendo por ello apaleado por los soldados. «Quiere hacer el viaje a pie, como manda su regla». No montar a caballo es la renuncia a un privilegio de clase, los caballos son para los «caballeros»; y este desdén por las vanidades es la piedra angular de la humildad franciscana. Otra vez el protocolo, pero desde el lado europeo, y utilizado para un fin espiritual.

La entereza durante la tortura siempre causa admiración y respeto, pero lo que asombra a los testigos japoneses y a cualquiera que reflexione sobre ello, es la «alegría» que acompaña a estos mártires desde la iniciación de su cautiverio hasta el fin. Van todo el tiempo como a una fiesta. Reciben con júbilo la primera mutilación al iniciar el viaje: «hemos conseguido, al fin, derramar sangre cristiana, será la semilla...».

Cuando por un ideal se ha renunciado a la vida, cambia el modo de ver las cosas. Es curioso observar cómo este grupo ya mira todo de forma distinta a sus propios correligionarios, los cristianos de Nagasaki. Están éstos apenados porque la ejecución se va a realizar en el lugar destinado a los criminales comunes. Los portugueses de Nagasaki consiguen del gobernador que la traslade a un trigal al otro lado del camino «pues éstos no son malhechores y no deben morir en infamia». Consiguen también que un jesuita vaya a comunicárselo a los mártires la víspera de la ejecución, y éste se dirige primero a los tres jesuitas japoneses que van en el grupo, y que él mismo ha formado. El samurai Pablo Miki, ahora «hermano» de la Compañía, agradece la gestión pero no puede evitar un amable reproche: «¿Por qué se han molestado? ¿No murió Nuestro Señor entre dos ladrones?»

Esta claridad de ideas resulta doblemente meritoria en un samurai, tan condicionado a los privilegios de casta, entre los que está el que ahora acaban de concederles. Pablo Miki no ha olvidado que es samurai, pero otro aspecto admirable de este hombre singular es que diferencia perfectamente lo esencial de lo accesorio, hasta en materias mundanas. Separa con nitidez el honor y la vanagloria de su antigua situación social. Va a demostrarlo nuevamente. No le importa morir como un malhechor, pero quiere aclarar que no lo es, y que no ha traicionado a sus deberes morales de samurai, pues si mancha su honor de guerrero también ensuciará su imagen de mártir cristiano.

Los mártires de Nagasaki, igual que los cristianos primitivos en el circo romano, se acercan cantando al suplicio. Cantaron por el camino, lo hacen subiendo la colina, y cantarán en la cruz, todos y hasta el último instante. Con la excepción de Fray Pedro Bautista, que con individualismo muy español va a su aire y guarda silencio (siempre prescindiendo del «protocolo»).

Enderezadas las cruces, en los cantos destaca la voz de un vasco, el guipuzcoano Fray Martín de la Ascensión. «Dicen que su pureza era muy grande, tal vez por eso cantaba tanto.» Pablo

Miki pide silencio, desea predicar por última vez a los cuatro mil que se apiñan en semicírculo frente a los condenados. Junto a las cruces está el cartel con el edicto y motivo de la condena: «Por cuanto estos hombres vinieron de Filipinas...» El samurai Miki logra hacerse oír. Sus palabras se conservan con veneración, pues expresan la sublimidad cristiana del perdón a quienes ordenan y ejecutan su muerte, pero suele pasar inadvertido que son a la vez una afirmación de no haber faltado a sus deberes de samurai. No ha sido desleal a Taycosama. Por eso puede decir con toda el alma: «...Yo no soy de Filipinas, soy japonés... no he cometido culpa alguna... me alegro mucho de morir por esta causa...»

Entre los crucificados hay tres niños. Un hijo de carpintero y dos hijos de samurai. El primero pregunta dócilmente qué debe cantar. Los portugueses le ven pender de la cruz «como un pajarillo». No dan esta impresión los cachorros de samurai. No han tenido tiempo, como Pablo Miki, de sacudirse del todo el orgullo de casta. ¿A qué edad empezaban su educación, para aún niños poder mostrar tan fiera grandeza? El cumplimiento de la condena se inició en Kyoto. Taycosama mandó cortarles a todos la nariz y las dos orejas, para que así deformes, inspirasen risa y desprecio y no pudiesen servir de ejemplo, al pasearles por el país. Se consiguió reducir esta parte de la condena al corte de media oreja. Mientras se la seccionaban a Luis Ibaraki, de doce años, hijo del Ibaraki de la mano en la argolla, «reía y cantaba». El otro hijo de samurai, Tomás Kozaki, al notar que el verdugo, compadecido, seccionaba una porción menor de su oreja, le ordena (según la traducción española de la época): «Corta, corta igual que a los demás, que ni soy menos que ellos, ni quiero serlo ahora.» Tampoco lo fue en el último instante.

Volvamos al español individualista, Fray Pedro. Como jefe del grupo es el último en morir. Uno a uno han ido enmudeciendo los cantos. Él ya estaba en silencio, que sólo interrumpió para decir «Señor, en tus manos encomiendo mi espíritu». En conversación directa con Dios se desentendió de los hombres, incluso de su propio cuerpo. Ante los japoneses se engrandece al no moverse, ni cambiar de gesto recibiendo las lanzadas. Tanto que los verdugos repiten el golpe.

Reconozcamos que no nos dejó mal. Su corpachón, convirtiéndose en carroña putrefacta sigue «mandando» en el grupo. Así lo comprende uno de los náufragos del galeón San Felipe, que

acude a la colina semanas, más tarde: «Quedó el santo prelado como un CAPITANAZO, que así como está causa reverencia.»^{117, 118, 119, 120}

LA LIGA DEL VIENTO DIVINO

Hemos analizado un enfrentamiento con la muerte consciente y deliberado, desde dos planos. La muerte civil y oscura, y la heroica. Vamos a estrechar el cerco, ciñéndonos a la muerte ritual. El seppuku.

Evidentemente es un tema que obsesiona a Mishima. En caso contrario no hubiese sido capaz de llevarlo a cabo. Escribe sobre él, lo representa, lo comenta, bromea, se fotografía y filma realizándolo. Conviene repasar sus modelos preferidos.

Dos historias dominan en su rumiación del tema del seppuku. Una de ellas es la sublevación en 1936 de un grupo de oficiales. «Desde mi infancia no he dejado de pensar una y otra vez en esta historia.» Hablaremos de ella al comentar su Rito del amor y de la muerte. La otra historia preferida, aunque anterior, entra más tarde en la vida de Mishima, pero con gran fuerza. La pone reiteradamente como ejemplo, y su descripción forma el eje del segundo libro de la tetralogía. Cuarenta páginas de las cuatrocientas de Caballos desbocados se destinan a copiar una vieja descripción de este episodio histórico, el fascinante relato de Tsunamori Yamao¹²¹ del Shinpuren o «Liga del Viento Divino», en la ciudad de Kumamoto.

La sublevación de los samurais en Kumamoto el año 1876 es una de las muchas de aquellos años, pero tiene características originales que debemos comentar, porque la acción de los miembros de la «Liga del Viento Divino» es uno de los dramas bélicos con más hermosa aureola romántica, por la consciente inutilidad del heroísmo. El último paralelo europeo lo tenemos en la carga de la caballería polaca contra los tanques alemanes en 1939. En Kumamoto, doscientos samurais deciden asaltar el cuartel, con una guarnición de dos mil doscientos hombres armada con artillería y fusiles. Uno de los ancianos del grupo les apremia a la adquisición de armas de fuego, a lo que se oponen en bloque. «¿Cómo pretendes que usemos las armas de los bárbaros? Iremos



Fig. 24 El extraño peinado de los samurais, cuya prohibición por edicto provocó una sangrienta rebelión, por no estar dispuestos a dejarse «cortar la coleta».

al combate con espadas, lanzas y alabardas. Nada más. No importa la victoria sino la pureza de la acción.»

Para comprender este disparate es necesario revivir el clima histórico en que se produjo. Desde 1868, el gobierno del emperador Meiji está haciendo esfuerzos para occidentalizar al Japón, en la más colosal transformación histórica de todos los tiempos. Al imitar a los occidentales y competir con ellos, precisa un ejército reclutado entre toda la población. No le es suficiente la casta guerrera de los samurais. Inteligentemente comprende el gobierno Meiji que tampoco puede utilizarlos como oficialidad de los nuevos reclutas. Los samurais han dejado de ser necesarios y se convierten en un estorbo. Hay que suprimirlos, no como individuos, sino como casta, como colectividad operante. Durante muchos siglos fueron los únicos autorizados a llevar espada. Siguen con ella al cinto, y el sable de reglamento copiado de los occidentales para el nuevo ejército es un juguete comparado a la katana. De vez en cuando los samurais no resisten la tentación de demostrarlo.

El gobierno, que les ha dejado sin empleo, va poco a poco restringiendo su libertad de acción. Tarda cinco años en atreverse a promulgar un decreto que tiene decidido desde 1871, prohibiendo el uso de la espada. El samurai sin katana ha dejado de existir. Por todo el país hay conatos de rebeldía, pero las sublevaciones importantes, como la de Kumamoto, brotan meses después al promulgarse un edicto complementario que prohíbe el arreglo tradicional del cabello. La rebelión de los miembros de la «Liga del Viento Divino» es en cierto modo un motín de Esquilache. Los samurais no están dispuestos a dejarse «cortar la coleta», en ninguno de los tres sentidos, ni en el literal, ni en los dos simbólicos de la frase.

Es la gota de agua que desborda el vaso. Hasta ese momento los samurais, y los restantes grupos tradicionalistas que se unen a ellos, como los monjes y los aislacionistas, han expresado simbólicamente su repulsa de la extranjerización del Japón. Son pintorescos los modos de exteriorizar este rechazo por los miembros de la «Liga del Viento Divino», que es una de las muchas que se han formado en el país: «Procuraban no pasar nunca bajo los hilos del telégrafo, y si no podían evitarlo cubrían sus cabezas con abanicos blancos.» * «No tocaban los nuevos billetes de ban-

* El último artículo de Mishima para un periódico extranjero titula uno de sus

co, imitación de los de los extranjeros; los llevaban sujetos con dos palillos», como si se tratase de un alacrán. De modo parecido a los andaluces supersticiosos «arrojaban sal, cada vez que se cruzaban con un japonés ataviado al modo extranjero.»¹²²

Ahora no basta con gestos desdeñosos. Hay que actuar. Siendo un grupo tradicionalista a ultranza, es lógico que piensen en el modo respetuoso y tan eficaz en el pasado de protestar: «Viajaremos a Tokyo, presentando un escrito de protestas al "Consejo de los Ancianos" y nos haremos allí mismo el seppuku.»

Una acción similar ha sido siempre una poderosa arma de coacción política, pero como arguyen algunos de los conspiradores, un gobierno que está aboliendo por edicto las tradiciones, no se va a doblegar ante el valor simbólico de una de ellas. El sacrificio tiene que ser eficaz. No renuncian al seppuku colectivo, sigue siendo su fuerza principal ante la opinión pública, sólo lo posponen hasta haber dado muerte a las autoridades representantes del «gobierno corrupto».

Llevan muchos meses preparándose espiritualmente: «...se preservan de todo pecado, impureza o arbitrariedad, manteniendo limpio el corazón y realizando sus prácticas de piedad a la antigua manera...».*

Mientras esperan el beneplácito de los dioses para actuar, la impregnación esteticista del código samurai da un aroma lírico a muchos de sus actos: «...contemplan la luna sobre las laderas saboreando su belleza, como hombres que saben que es la última recolección que van a ver... se deleitan en el florecer de los cerezos que para ellos no volverá... se reúnen para cantar el viejo poema de Hasuda: elevo la mirada a la luna, más allá de mi espada en alto, preguntándome cuándo sus rayos acariciarán mi cadáver»¹²³

Decidida la actuación, se inicia con una de esas sublimes insensateces que convierten un episodio local en gesta para la inmortalidad: el ataque al cuartel llevando sólo armas blancas.

Otro dato curioso es que, como ocurre tantas veces en estos grupos fanáticos, han perdido mucho tiempo discutiendo una ni-

apartados: «Abanicos blancos sobre las cabezas», refiriéndose precisamente a este gesto simbólico de la Liga.

* Nuevamente comprobamos cómo esta historia, que acaba de transcribir en Caballos desbocados, afecta a Mishima. Pretende que el primer jefe de su Tate-no-kai, a imitación de los miembros de la Liga, se mantenga puro y en castidad. El muchacho, que tiene novia y prepara la boda, abandona el grupo de Mishima y es substituido por Morita {agosto, 1969}.

miedad: el atuendo que llevarán en el ataque. No se ponen de acuerdo. Los japoneses, igual que los españoles, aman los uniformes, «siempre que sean multiformes», como decía Eugenio d'Ors. Me gustaría haberlos contemplado. Formando en el grupo samurais y sacerdotes, acuden a la batalla unos con antiguas armaduras, otros con vestiduras rituales, ornamentos sagrados, estandartes y altos gorros litúrgicos. «Pero todos llevan en la cabeza una banda de lienzo blanco y en ella inscrito el lema de la rebelión.» *

Congregados silenciosamente en la noche otoñal, doscientos hombres avanzan hacia el castillo de Kumamoto, fortaleza imponente cuyas seis torres se difuminan en la oscuridad.

Sigue una terrible orgía de heroísmo y crueldad. Un grupo se desvía hacia las calles de la ciudad, para lo que hoy se denomina con un lamentable eufemismo «ejecuciones por un comando»; buscando para asesinarlos al gobernador y altos jefes militares, que no pernoctan en la fortaleza.

La primera fase del asalto al castillo permite a los samurais lucirse en esas proezas bélico-acrobáticas tan explotadas hoy en el cine. Escalan la muralla sigilosamente, y dando muerte insonora a los centinelas abren la puerta a los demás, que entrando por sorpresa en los dormitorios exterminan a los doscientos artilleros que no poseen armas de fuego menores.

Repetición triunfal del asalto a la muralla y puerta del cuartel de infantería. En sus barracas hay dos mil hombres. Dormidos y desnudos, pero dos mil.

Los samurais incendian los dormitorios y comienza el exterminio. Los soldados no tienen municiones, que usadas sólo en las maniobras, se guardan en un almacén cerrado. Deben defenderse con las bayonetas caladas en los fusiles mudos, y con los sables. ¡Qué sabrosa venganza para los samurais, demostrar la inutilidad del sable militar ante la kataná a la que el ejército ha renunciado! Los grupos erizo, en que los soldados apiñados abren en abanico sus fusiles con bayoneta, son fácil presa para los diestros esgrimidores de lanza, pero... entre otras cosas lleva mucho tiempo a un par de centenares de hombres degollar a dos mil.

Los barracones incendiados iluminan el campo de batalla, poniendo en evidencia el menguado número de las fuerzas atacantes. Ocurre entonces una de esas casualidades que inesperadamente

* Como hará Mishima en el «Incidente», en contraste con sus representaciones teatrales y filmadas del seppuku.

hacen cambiar el final de una batalla. Y posiblemente en este caso también la historia del Japón: un oficial y doce soldados que huyen de la matanza, encuentran en el pueblo al mercader que vende las municiones al cuartel. Les entrega 180 cartuchos que casualmente guarda en su casa.

Este detalle fortuito inclina la balanza. El grupo regresa al castillo donde los reclutas, inexpertos en la lucha cuerpo a cuerpo, han perdido ya casi trescientos hombres ante los samurais, que apenas tienen bajas.

El oficial y los doce soldados disparan. Abriéndose paso van agrupando a otros que ya pueden cargar los fusiles. Alcanzan un punto estratégico desde el que abaten a los samurais, fácil blanco iluminado por las llamas. Con unos disparos saltan los cerrojos del depósito de municiones. La suerte está echada.

Uno a uno van cayendo los rebeldes, que no logran ya entrar en contacto con un enemigo que los derriba desde lejos. En cuanto un samurai intenta el asalto cae acribillado. Agazapados tras los muros y bancos de piedra «sólo pueden crujir de dientes y apretar los puños»... «Ya os dije que debíamos habernos proporcionado armas de fuego. En el fondo de su corazón todos asienten, pero su propósito había sido, con la ayuda divina, desafiar las armas occidentales sólo con la espada».*

Cuando deciden retirarse, sólo son cuarenta y seis. Muchos ya heridos, entre ellos el jefe de la Liga llevado en brazos por dos amigos. «Mientras va perdiendo la conciencia pregunta en qué dirección está orientada su cabeza. Hacia el Oeste. Solicita que, puesto que su Divina Majestad mora en Oriente, se le siente mirando en esa dirección, y que su cuñado le corte la cabeza. Sentado, ya sin fuerzas, quedó con la cabeza colgante, pero apuntando hacia Oriente, como debía hacerse. En el instante en que el torso de Otaguro pierde el equilibrio cayendo hacia delante la espada de su cuñado descendió como un rayo.»

La fascinación de Mishima por este relato es muy explicable, y desde diferentes puntos de vista. Mientras inicia la preparación de su ejército privado, y del seppuku, está escribiendo este libro Caballos desbocados, y en él refleja muchas de las ideas que le hacen atractiva la Liga: «¿Estaréis dispuestos a deshaceros de vuestras vidas cometiendo un acto que probablemente no servirá para nada?»¹²⁴ Para Mishima la inutilidad práctica es un mérito.

* Y Mishima decide hacerlo también «sólo con la espada».

Otro aspecto muy importante es que los de la Liga, que tanto cuidado tienen en colocar su cabeza orientándola hacia la morada del Emperador, «como debe hacerse», se están sublevando contra ese mismo emperador, atacando su ejército y matando a sus gobernantes, y sin embargo, pretenden presentarlo como una ofrenda al propio Emperador, ofrenda que por estos «matices impuros» ha de lavarse con el seppuku final. Mishima va a caminar por el mismo sendero. El tema de una ofrenda al Emperador, que éste va a rechazar, es tan importante que habremos de volver sobre él. Otro matiz atractivo para Mishima de la historia de la Liga es que entre sus miembros jóvenes, por la «impaciencia por morir», encuentra las mismas complicaciones que en algunos de sus propios reclutas, y que refleja en esta novela en los protagonistas (un grupo de conspiradores hacia 1930): «Encontrar jóvenes dispuestos a morir no era difícil, pero sí lo era encontrar personas que careciesen del orgullo de las muertes gloriosas y del orgullo de predicar aventuras.»¹²⁵ Evidentemente el mayor atractivo para Mishima está en el precedente trágico, glorioso y poético, de la cascada de seppukus que siguen al abandono del cuartel de Kumamoto, por los miembros de la Liga.

A nosotros también nos conviene seguir los pasos de los vencidos, pues la descripción individualizada, casi a modo de inventario burocrático de los seppukus de TODOS los supervivientes, pese a estar impregnada para el lector occidental de horror y asombro, con pinceladas de un esteticismo que nos es ajeno, informa de una serie de aspectos del modo de representar este drama final, que van a ser necesarios para comprender el que cien años más tarde va a brindar a la Historia su compatriota Yukio Mishima.

Heridos y maltrechos, cuarenta y seis supervivientes contemplan el amanecer desde una colina: «...Nunca el amanecer fue más hermoso que en este día tras la derrota... la luz clara y rasante del sol se filtra en bandas luminosas entre las ramas de unos cedros centenarios que hay junto a la ermita... el aire suave y frío de este amanecer otoñal renueva el escozor de las heridas de los samurais.»

Agotados y hambrientos esperan a un mensajero que enviaron en busca de noticias: «Todos los demás lucharon hasta morir, o no teniendo ya fuerzas para ello reunieron las últimas que les quedaban para abrirse el vientre con sus propias espadas. Ni un solo prisionero.» Ésta es para los samurais la parte «buena» del

relato, la mala es que habiendo llegado refuerzos resulta inútil un nuevo asalto. Nunca llegarían a un cuerpo a cuerpo.

Los jóvenes del grupo se impacientan: «¿A qué esperan los mayores para hacerse, ya de una vez, el seppuku? ¿A qué tantas dilaciones?» Les tienen que informar que, entre otras cosas, están decidiendo como devolver a sus casas a los siete chicos de dieciséis años que hay entre ellos. Al saberlo «protestaron fieramente», obedeciendo al fin... por el momento. Siguen a un samurai herido que les llevará a sus casas.

Los demás acuerdan dispersarse para levantar nuevos focos de rebelión. Las fuerzas gubernamentales sospechándolo han establecido un cerco tan eficaz que, al no poder infiltrarse, uno a uno van realizando su seppuku. Comentaremos algunos, procurando conservar siempre que sea posible el aroma del relato original.

Algunos por el apremio de las circunstancias y limitaciones de sus fuerzas precipitan el desenlace: «...Uno de los ancianos, de 54 años, perseguido por un pelotón, paró bruscamente, y sentándose a un lado de la vereda se abrió el estómago y murió.» Un español no se habría retirado a «un lado de la vereda», preferiría quedar en medio del camino, pero el japonés busca retiro e intimidad, aunque sea tan simbólica como ésta, en descampado.

Un fugitivo de 23 años destaca los vínculos familiares: «Busca a su madre, para disculparse por la pena que le causa. Recibiendo sólo alabanzas de ella, llora de alegría por la reacción de su madre. Acudió a reverenciar la tumba de su padre y a su vera cometió el seppuku.»

Tan interesante para nosotros como el comportamiento de los héroes es el de sus parientes y allegados. En ocasiones deben ayudar al suicidio, en otras quedar expectantes: «Tras beber con su esposa una copa de saké, intentó consolarla con el pensamiento de que su valiente hijo viviría para sostener la familia. La esposa desea despertar a las dos hijas menores para que se despidan de su padre, pero Tsaruda ordena que las deje dormir. Despojándose de sus vestiduras se abrió el abdomen, y clavó después la daga en el cuello. Con su propia mano la sacó de la herida, cayendo justo en el momento en que la hija mayor, casualmente despierta, entraba en la habitación, y prorrumpió en sollozos...»

No termina aquí el suplicio moral de la pobre esposa, pues el hijo, refugiado en casa de un tío: «...pide permiso para utilizar un pequeño jardín de la casa en que le han escondido... Se in-

dina por tres veces en dirección al palacio imperial, volviéndose luego hacia la casa de su madre se inclinó de nuevo. Inmediatamente se abrió el vientre y clavó la daga en el cuello».

La daga en el cuello es el modo de terminar con la espantosa agonía del seppuku, si no se dispone de un amigo para la decapitación. Es una técnica difícil, y en la que por razones obvias no se puede adquirir práctica, y en la que además de eficacia se desea perfección ritual. Por eso las crónicas la elogian cuando se logra: Dos de los jovencillos «colocados uno frente a otro en la orilla de un riachuelo, llevaron a cabo el suicidio ritual con extraordinaria gracia».

Parece una broma macabra este elogio a la etiqueta del seppuku, pero especialmente los jóvenes, pese al heroísmo, tienen que superar los tropiezos fruto de su inexperiencia: «Tadao, de dieciséis años y gran talento, escribió un precioso poema. Brindó con su familia con una copa de saké, y se retiró solo a otra habitación. Abierto el vientre dirigió la daga contra el cuello, pero tropezando en un hueso quedó despuntada. Llamó entonces a un pariente para que le trajese una nueva, y esta vez limpiamente traspasado por la hoja cayó hacia delante.»

Algunos de los más jóvenes prevén su torpeza, y aunque se retiran solos a una habitación piden a algún pariente que permanezca presto tras la puerta corrediza para auxiliarles. También es notable que cuando no tienen a los perseguidores en sus talones no precipitan el suicidio, prefieren celebrarlo con parsimonia: «Ota, de diecisiete años, duerme rendido por la fatiga al llegar a su casa, roncando toda la noche. Al despertar rebosante de salud y vigor pide a su hermana que traiga a dos amigos de quienes desea despedirse... se retira solo a una habitación, pero pide a un tío suyo que espere en la contigua.» El tío percibe que se ha efectuado la evisceración, y entonces oye la voz del sobrino: «"Tío, tío, por favor, ayúdame un poco." Deslizándose la puerta comprobó que se había clavado la daga en un punto inadecuado del cuello... y con la mano de su tío guiando la suya propia, el joven llevó su vida a una heroica extinción.»

Otro, temiendo deslucir el ceremonial de muerte, se previene de tal desventura pidiendo a su maestro que le acompañe, y ya eventrado pregunta al colocar la daga en el cuello: «Maestro, ¿es éste el lugar?, y al recibir respuesta afirmativa hunde la hoja con gesto airoso.»

La «belleza» del ceremonial se valora más al efectuarlo en

grupo. Cinco samurais se han refugiado en una gruta, donde una familia amiga les lleva alimentos, «decididos a esperar la luna llena». Este grupo parece estar especialmente interesado en matices estéticos, pues en el banquete de despedida, uno de ellos apenas prueba la comida, para que no enturbie la ofrenda apareciendo luego por la herida. Otros dos piden cosméticos a sus hermanas, coloreándose las mejillas para que conserven aspecto saludable aun después de muertos. Reunidos en el plenilunio buscan un prado en que «la luz de la luna haga brillar como joyas las briznas de hierba», y ahí cada uno recita un poema antes de caer doblados sobre su espada.

La misma dinámica de grupo, con inesperada potenciación de vivencias estéticas, parece dominar a otros seis samurais, que deambulan juntos en busca de lugar y momento adecuado para morir. Lo seleccionan al fin en la cresta de un acantilado, demarcando un rectángulo con una cuerda, de la que penden papelillos litúrgicos shintoístas «que en el momento elegido del amanecer, movidos por la brisa hacen vibrar los primeros rayos de luz». El mayor compone el poema de despedida:

«Ya he vivido suficiente
por la gracia de los dioses.
Al fin, hoy planto el pie
en el Puente Flotante de los Cielos.»

Apreciado el poema por todos, el más joven expone cuánto gustaría amenizarles esta hora final con la música ancestral, en cuya ejecución era diestro, y que por desgracia no puede interpretar al faltarle su instrumento. Otros dos, careciendo de estas dotes artísticas, elevan la gracia de común holocausto con la bravura de su gesto en el bien morir: uno de ellos se ofrece a ser quien vaya decapitando por turno a cada uno de sus agonizantes compañeros. El otro se niega a dejarle solo en tan amargo trance que se brinda a compartir, aguardando a su lado, hasta que muertos los otros cuatro compañeros, habiéndose ellos abierto el vientre, clavan las dagas en el cuello.

Conviene también observar el comportamiento de los seguidores. Una patrulla sube por la montaña buscando a este grupo. Cuando lo vislumbran ha comenzado el ceremonial. El capitán da orden de «esperar allí para no turbar ahora a estos hombres». Informará luego que al llegar a los cadáveres, «están los seis do-

blados hacia delante, plegados sobre sus entrañas, en perfecta culminación del ritual».

El episodio histórico de la sublevación de la «Liga del Viento Divino» nos proporciona también datos sobre el suicidio de la mujer del samurai. La tradición nipona de los suicidios en pareja tiene diversas variantes. Una es la del «suicidio de amor», o «suicidio de amantes». Cuando no pueden vivir unidos se suicidan juntos. Es la culminación de un amor imposible. Ésta es una interpretación difundida, aunque yo creo que errónea, del suicidio de Mishima. Ya lo discutiremos a su tiempo. El suicidio de la esposa, junto al marido que «tiene» que suicidarse, pertenece a otra escala de valores.

En la historia de la Liga, dos mujeres compiten con sus esposos en gallardo enfrentamiento con el destino adverso. A una de ellas, de diecinueve años, su marido pretende liberarla del luto vitalicio que le aguarda como viuda de samurai, y propone que se divorcien antes del suicidio: «Ella rompió en llanto y se negó... al entrar la familia les encontró inclinados hacia el Este, habiendo llevado a cabo el ritual a la perfección.»

La otra heroína es un tipo de mujer completamente distinto. Hoy la catalogaríamos como activista política. Partícipe entusiasta en previas conjuras del marido, en alguna de las cuales fue encarcelada: «...mientras dura la prisión (del marido), no comía en toda la mañana, rezaba constantemente y dormía sin mosquitero sobre una tabla, para no olvidar ni en sueños los sufrimientos del esposo». Cuando éste se apresta al hara-kiri junto a un amigo, trae unas copas de saké, que les invita a compartir con ella, y «en el instante en que los hombres se rasgan el vientre, ella hunde una daga en su cuello».

Sólo uno de los conjurados, habiendo consultado a los dioses, recibió orden de rendirse. Permaneció en prisión el resto de sus días. Allí se pregunta incesantemente por qué los dioses no vinieron en ayuda de quienes la solicitaron con dedicación inigualada. Con esta pregunta hubo de convivir hasta el fin, pues «la voluntad de los dioses está oculta, y no es dado a los hombres desvelarla».

La gesta de la Liga es una de las muchas, unas históricas, otras legendarias, del viejo Japón. Elegí ésta por ser la favorita de Mishima, pero todas tienen un rasgo común: La descripción del seppuku se limita a señalar que se abrió el vientre, fue decapitado o murió por su mano con el puñal en el cuello. Los comentarios críticos se reducen a la «gracia» o «perfección» con que fue hecho el ritual, y si el poema de despedida era bueno, malo o mediocre.

No es nada fácil hallar información complementaria sobre el seppuku. No existe, como sobre los onnagatas, un manual o «libro de instrucciones». Los relatos literarios llegan, cuando más, al esbozo de las sensaciones internas de la víctima. De ellos el más detallado, morbosamente detallado, es el de Mishima en *El rito del amor y de la muerte*, pero ya veremos que con el minucioso análisis de las vivencias del sujeto, no proporciona datos sobre la técnica de ejecución. Las versiones occidentales están llenas de fantasías e inexactitudes. Mis amigos japoneses, todos ellos del mundo del «crisantemo», tampoco saben del seppuku, o no quieren hablar. Tuve que buscar un japonés del mundo de «la espada». Lo encontré gracias a amigos comunes. Los japoneses en Madrid están organizados. Los que se dedican a las artes marciales, judo, karate, kendo, etc., aunque trabajen con total independencia en distintos gimnasios tienen una escala de autoridad, y el jefe en aquel momento era el señor Yosuke Yamashita.

Escribir este libro me ha proporcionado experiencias insospechadas. Por la cara que pusieron los atléticos colaboradores de Yamashita al verme entrar en su recinto, también para ellos era un tanto inesperada la aparición de un tipo cincuentón y desgarrado que tenía concertada una entrevista con su jefe. Menos mal que no se enteraron de que era psiquiatra.

El señor Yamashita me recibió cortésmente, pero con reservas que aumentaron al detallar el propósito de la entrevista: información precisa sobre el seppuku en general, y sobre el de Mishima. Al mostrarle una carta de la viuda de Mishima, en la que me anima a seguir con el estudio sobre su esposo, cambia de actitud y proporciona toda la información. Ha tenido además la amabilidad de permitirme publicar la entrevista, que ha revisado,

y que procuraré reproducir con toda fidelidad, porque no tiene desperdicio.*

Confirmó que no existe información escrita. Se transmite por tradición oral, y él la obtuvo de sus maestros al llegar a cierto nivel de formación; pues consideran que aunque el seppuku hoy no se realiza, un maestro de las artes marciales debe conocerlo perfectamente «por si acaso». Mostró la posición en que se arroja el «oficiante», sentándose luego sobre los talones.

VALLEJO-NÁGERA: He visto en los grabados y leído en los relatos que unas veces se usa la espada y otras el puñal. ¿Cuál de las espadas, y cuál de los puñales de los que dispone el samurai? (Llevé conmigo la figura 25, para que no hubiese dudas.)

YAMASHITA: ES más fácil con una daga corta o puñal, como el «tanto», pero muchos prefieren la espada que en ese dibujo llaman «katana», o la espada corta «wakizashi». El «tachi» es un arma arcaica, hace siglos que no se usa.

VALLEJO-NÁGERA: Las espadas son demasiado largas, el brazo de palanca resulta desmedido, y si la cogen por la hoja, como veo en algunos grabados, se cortarían la mano y no podrán apretar.

YAMASHITA: Cuando se elige la espada, hay que envolver la hoja en una tela, sobre la que se agarra para no cortarse. Quedan desnudos sólo unos doce centímetros de la punta. Mishima utilizó la «wakizashi», pues la «katana» la tenía Morita para la decapitación.

VALLEJO-NÁGERA: Me sorprende comprobar en algunos grabados que para el enclavamiento usan sólo una mano. ¿No sería mucho más eficaz ayudarse con las dos?

YAMASHITA: NO olvide que no es un acto circense, es un acto litúrgico. Todo debe hacerse exactamente como está prescrito. Emplean sólo la mano derecha, con la palma en supinación.

VALLEJO-NÁGERA: También he observado que con dos dedos de la mano izquierda marcan el lugar de penetración. Una vez elegido, ¿apoyan y hunden la hoja, o clavan aprovechando la inercia de un golpe desde lejos?

YAMASHITA: El arma se clava de golpe, arrancando desde unos veinte centímetros de distancia. La mano izquierda, desde un rato antes está apoyada en el lugar preciso, haciendo masaje para desplazar la piel y visceras hacia la derecha. Simultáneamente el cuerpo se balancea en un movimiento de torsión acompasado.

* La conversación se mantuvo en una mezcla de inglés y español, y lógicamente sin la fluidez de la transcripción, en la que las frases de Yamashita están redactadas en mi lenguaje, tal como yo acabé entendiendo sus respuestas.

VALLEJO-NÁGERA: Todo esto lleva mucho tiempo.

YAMASHITA: Así es. Ahora no está permitido y si vieses a alguien intentándolo deberían impedirlo, pero antes se respetaba, alejándose reverentemente. Para su realización perfecta precisa tiempo, y la preparación del cuerpo y del espíritu.

VALLEJO-NÁGERA: Imagino que exige lograr una relajación muscular, pues en otro caso la contractura de los músculos abdominales entorpece la entrada del arma.

YAMASHITA: Exacto, y además, como le digo, el ritmo. Es muy importante el acompasamiento de los movimientos del torso con los de la mano derecha. El golpe debe caer como un rayo al iniciar el giro hacia la izquierda, y la acción de resorte de la piel desplazada, que tiende a volver a su sitio, hace más fácil atravesar todo el abdomen.

VALLEJO-NÁGERA : Dado que la finalidad de toda la ceremonia es, al parecer, mostrar la «sinceridad» que según la tradición samurai reside en las visceras, posiblemente el propósito del masaje con la mano izquierda sea desplazar los intestinos, y que el arma penetre a su izquierda sin cortarlos, y así abierta la pared abdominal puedan aflorar enteros. Como el desplazamiento del paquete intestinal se logra mejor con el diafragma sin presionar, supongo que el momento ideal es el de la espiración, casi sin aire en los pulmones.

YAMASHITA: NO. Con poco aire en los pulmones no se puede hacer fuerza suficiente. Además muchos prefieren simultáneamente con el golpe, emitir un grito ritual. Hay que hacer mucha fuerza, por eso el seppuku no les es posible a las mujeres.

VALLEJO-NÁGERA: Si he entendido bien es una maniobra en tres tiempos: enclavamiento, herida transversa hasta el otro lado del abdomen, pasando bajo el ombligo, y al final otra vertical hacia arriba. (Copié su postura, y erguido imité los tres movimientos, pues nuestra comunicación en parte se hacía por mímica.)

YAMASHITA: Perdone, pero está equivocado. Es imposible mantener esa posición erecta. Al clavar hay un encorvamiento automático del cuerpo sobre el abdomen, y las que usted considera dos maniobras son en realidad una sola. El movimiento de clavar y el impulso hacia la derecha forman una unidad, que se hace más asequible gracias a los movimientos rítmicos que antes le he mostrado. El último corte vertical exige además de ser un atleta ser un héroe. Por eso se da tanto mérito a los pocos que lo consiguen. Para él se acepta la ayuda con la mano izquierda.

VALLEJO-NÁGERA: Con el inevitable encorvamiento sobre la herida, queda el cuello horizontal, en la mejor posición para la decapitación que completa la ceremonia.

YAMASHITA: Sí, pero, de todas formas es muy difícil cortar la cabeza de un solo tajo, únicamente lo consiguen los expertos en esgrima con katana.

VALLEJO-NÁGERA (yo no bebo, pero durante esta conversación ya me había tomado un par de copas): En el suicidio de la pareja ¿cuál es el orden protocolario? ¿Muere antes el samurai o su esposa?

YAMASHITA: Aunque la esposa del samurai ha sido educada desde su infancia para ésta y otros eventualidades, se supone que no tiene el entrenamiento del esposo y que éste debe ayudarla. Por eso no inicia su propio seppuku hasta que ella ha muerto.

VALLEJO-NÁGERA: Y en el suicidio de una pareja de enamorados homosexuales, ¿cuál es el orden? Yo no acepto la versión de Scott Stokes de que Mishima y Morita lo eran; pero si fuese cierta esta hipótesis, ¿cuál era el orden lógico?

YAMASHITA: YO tampoco creo en ese enamoramiento, pero da igual. En ese suicidio común el importante es Mishima. Morita es un mero acompañante.

VALLEJO-NÁGERA: ¿Como entre nosotros el pianista en el recital de una soprano?

YAMASHITA: Supongo que sí. Mishima era el «maestro». Morita sentía un enorme respeto y admiración por él. Tiene que ser él quien ayude con la decapitación de Mishima. No puede concebirse de otra manera.

VALLEJO-NÁGERA: He comprobado en los textos que cuando no disponen de ayudante terminan su agonía clavándose un puñal en el cuello. ¿La técnica es igual para el samurai y para su esposa?

YAMASHITA: Idéntica, el samurai lleva sobre sí muchas armas blancas, y si le falta el puñal puede usar otra. La esposa o hija del samurai lleva permanentemente entre los pliegues de su vestido el puñal.

VALLEJO-NÁGERA: Por las lecturas me ha parecido que se realiza un golpe lateral.

YAMASHITA: NO. El puñal se clava de delante hacia atrás, entrando en diagonal desde unos dos dedos a la derecha de la línea media hacia el centro de la columna vertebral.

VALLEJO-NÁGERA: LOS libros hablan siempre del «puñal o

daga», pero yo colecciono grabados japoneses, y tengo uno del siglo pasado en que la mujer no se está clavando un puñal (figura 26), sino en posición de seccionarse la yugular con un corte horizontal, usando una cuchilla muy parecida a nuestras antiguas navajas de afeitar. De hecho en España, hasta hace cincuenta años, en los crímenes pasionales de los chulos de Madrid, el varón celoso mataba a la mujer así de modo instantáneo, al cruzarse con ella por la calle. En el grabado de que le hablo la mujer tiene el cuello doblado hacia el hombro derecho, y la navaja en la posición que digo.

YAMASHITA: Imposible. Se utiliza siempre el cuchillo, con la cabeza erguida, y del modo que le he indicado. Le repito que es un ceremonial.

VALLEJO-NÁGERA (confieso que con una cierta satisfacción interna, de poder dar con mi «cultura» una pequeña lección al experto): Lo siento, señor Yamashita, pero como quería hablar de este tema he traído el grabado, y me voy a permitir mostrárselo para que vea que no estoy equivocado. (Saco ceremoniosamente el grabado de la cartera y se lo entrego, temo que con aire triunfal.)

YAMASHITA (después de mirarlo rápidamente, y dejarlo sobre la mesa con cierto desdén): «¡Por favor, señor mío! Es que ésta NO es la esposa de un samurai.» ¿No ve usted el traje? ¿No ve usted el gesto de horror? Es de casta inferior, NO TIENE DERECHO A USAR EL PUÑAL. «Tiene que utilizar la navaja; pero esto no guarda relación alguna con la sagrada ceremonia del seppuku.»

Conviene aprender algo cada día.

LA ESPADA ES, TAMBIÉN, UN CRISANTEMO

Deseo cerrar estos dos amplios paréntesis de «El mundo de Mishima», en que hablé por separado del «crisantemo» (las artes y las letras) y «la espada» (el código de honor y el heroísmo), con una reflexión de mi cosecha: la espada japonesa es, también, un crisantemo.

En España hay muchas espadas japonesas. Te habrán enseñado alguna, pero casi seguro no la has visto. No te ofendas. ¿La has mirado dirigiéndola hacia un foco de luz, desviando luego el ángulo 30 grados, y colocando la cabeza a unos quince centíme-



Fig. 26 «... no es la esposa de un samurai..»

tros de la hoja? ¿No? Pues entonces no la has visto. Sólo así se pueden apreciar dos cualidades esenciales: la línea del temple y el grano del acero.

Más aún. Casi seguro que al desenvainarla, el dueño, o tú mismo, amigo lector, habréis caído en el automatismo de probar el filo sobre la yema del pulgar de la mano izquierda. ¡SACRILEGIOOO! Bueno, no te asustes. Sólo por un verdadero milagro esa espada no será de las producidas en serie en las fábricas japonesas desde el período Meiji. En suma, una falsa espada japonesa, aunque esté hecha en Japón. La hoja de una espada japonesa no se puede tocar con los dedos. ¿Por qué? Porque se estropea. Hay que limpiarla y volverla a engrasar inmediatamente. ¿Tan débiles son las mejores espadas del mundo? Sí. Son hijas del matrimonio entre el diamante y una pompa de jabón. Sirven para matar, no para sobarlas.

Perdón por estos dos párrafos impertinentes. Lo único que pretendo con ellos, lector amigo, es sorprendente para que no te marches ahora. Unas páginas sobre las cualidades de la espada son una tentación para pasar al capítulo siguiente. Quédate, vale la pena. Vamos a contemplar juntos unos objetos, que en su desnuda sencillez están entre los más perfectos y hermosos que el hombre ha hecho desde el principio de los tiempos: las hojas de katana.

Las buenas espadas se consideraron un tesoro. Hubo guerras en Japón por la posesión de una espada. Todos los elementos de una gran espada japonesa son piezas artísticas de primer rango. Las guardas («tsubas»), la vaina, los ornamentos de la empuñadura, etc. De todos ellos hay coleccionistas, pero al fin y al cabo, en toda su exquisitez no pasan de ser piezas de orfebrería, al servicio y en homenaje del alma de la espada: su hoja de acero. Los ornamentos y monturas nunca los hace el mismo artesano que la hoja. Que otros se ocupen de ellos. Vamos a hablar sólo de las hojas.

Desde la primera visita a los museos japoneses me sorprendió el lugar tan destacado que ocupan en ellos. Parece extraño que las más codiciadas estén frecuentemente sin montura. Las mejores no llegaron a tenerla nunca. Prendados de su belleza intrínseca las dejaron así, en su inmaculada perfección. Llevan siglos siendo objeto de meditación y embeleso. Junto a ellas se han ido colocando las reflexiones, comentarios y poemas que han suscitado a

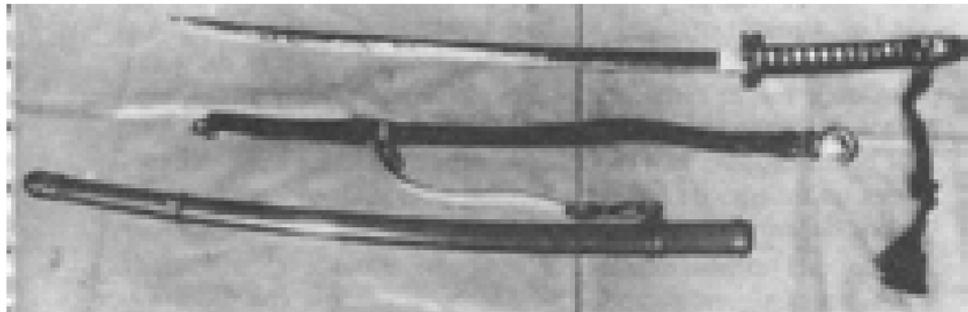


Fig. 27 La «espada de Mishima», como prueba de la acusación en el juicio tras el «Incidente». En la parte limpia de la hoja, próxima a la empuñadura, se aprecia la línea del temple en zigzag, llamado «de los tres cedros», el codiciado «sanbon sugi» de la escuela de Magoroku.

Fig. 28 «Igual que los niños hacen muecas ante el espejo, para ir conociendo las posibilidades de su rostro, Mishima las hace ante el objetivo fotográfico...» (foto del álbum Tortura con rosas, 1963).



ilustres admiradores a través de los tiempos. Tras el asombro empecé a comprender. Son esculturas abstractas.

Los aspectos técnicos resultan igualmente sorprendentes. Las líneas del «grano» se forman con los sucesivos pliegues del acero. Para darle mayor resistencia, calentado se martillea y pliega, repitiendo la operación, hasta que la hoja tiene como mínimo para una buena espada, 32.478 capas superpuestas.¹²⁶ La línea del temple es un milagro de artesanía técnica, pues divide el acero en dos grados de dureza, el duro en el filo, y el resto más blando, con lo que está menos expuesta a romperse durante el combate.¹²⁷ Estas líneas siguen patrones de dibujo, armónicos con la estructura, grosor, etc., de la hoja. Por ejemplo, la «espada de Mishima» tiene la línea del temple y del grano haciendo el dibujo llamado «de los tres cedros» («Sanbon sugi»), típico de la escuela de Magoroku en el siglo XVI, y que puede apreciarse en la figura 27, en la parte de la hoja próxima a la empuñadura, no manchada en el «Incidente».*

Solamente el bruñido final es una labor que ocupa al especialista ocho horas diarias durante más de un mes. Se calcula que cada espadero, de los «grandes», no pudo terminar en su vida más de cien hojas. No es sólo interesante la parte bruñida. La destinada a ocultarse en la empuñadura tiene inscripciones. En algunos ejemplares están cinceladas en oro, en una parte de la espada que normalmente permanece oculta. Estas inscripciones proporcionan el nombre del espadero, fecha del temple y datos de la tasación y de la prueba del corte.

Existe una dinastía de profesionales de la tasación de espadas, la familia Honnami, que llega desde el siglo XIII hasta nuestros días, y que conservaron su archivo del valor de todas las espadas importantes del Japón, desde el siglo XIII hasta que se incendió en el terremoto de Tokyo de 1928. Hoy siguen actuando como expertos para los museos y anticuarios. Por fortuna se había hecho copia de algunas páginas del archivo. Por una hoja, tan perfecta que se renunció a montarla, se pagó en el siglo XVIII 3.200 monedas de oro.

Hay otra dinastía del más extraño de los oficios: los proba-

* Es cómico que los dos biógrafos anglosajones, Scott y Nathan, repiten idéntico error, al comentar que la espada es «del gran artífice Seki no Magoroku». ¹²⁸ y ¹²⁹ Seki es una provincia, en la que están las dos ciudades Kanemoto y Magoroku, cuyas escuelas de espaderos fueron las únicas capaces de dar a las hojas este temple llamado «sanbon sugi».

dores del corte de la espada. La calidad del acero, línea de curvatura, distribución del peso, etc., influyen en la función específica de la espada, su potencia de sección; pues este tipo de espada es para «cortar». No existiendo máquinas para la prueba de corte, se fundó esta dinastía de especialistas, que ha persistido durante siglos. El resultado de su examen también se cincela en el mango de la hoja. Es un dato importantísimo para el precio y categoría de la espada. Se intentó dar una cierta uniformidad al juicio, haciendo bancos de prueba. Generalmente consistían en haces de paja en torno a un palo, de «resistencia igual a un cuello» o «igual a un cuerpo», que es lo que estaban destinadas a seccionar. En el período Tokugawa se utilizaron condenados a muerte, o cadáveres, para dar más fiabilidad al «test».

El tinte sombrío de la hoja de katana, en su armónica belleza, lo expresa, mejor que ninguna otra, una espada perfecta de este período. Desde la vitrina muestra con maligno orgullo la inscripción cincelada en oro: «mitsu-do setsudan», ¡TRES CUELLOS DE UN GOLPE! ^m

La soledad ante el espejo es una forma de compañía

*«¿Qué importa que tenga que beber yo solo bajo las estrellas?
Invito a la luna, y con mi sombra ya somos tres.»*

Airosa verónica, para burlar a embestida de destino adverso que arrincona en un callejón dramático: el de la soledad.

Sin embargo, cuando recuperamos la claridad de visión tras el deslumbrante relámpago verbal, intuimos que se trata en el fondo de una baladronada. Es muy poco probable que pueda mantenerla, a la larga, el potentado-erudito que la escribe al iniciar su exilio de la corte china, como un desafío a quien se lo ha impuesto. Quiere mostrar que está allí, como Zaratustra, nada menos que «con su soledad y con su espíritu». Pero este espíritu es hedonista y gregario. Precisa estar acompañado, aunque sea imaginariamente, hasta en el aislamiento. Y con buen vino.

Existe otro tipo de soledad cruel, que se ha acentuado en nuestro tiempo: la del que está solo entre la multitud. Multitud que le ignora.

La interna soledad de Mishima es diferente y despiadada. Está desoladoramente solo por causa de particularidades de su mente, incluso ante una multitud pendiente de él. Entre un pequeño grupo de personas que le quieren. Solo, siempre solo. Debemos tenerlo en cuenta para entender muchos de sus actos, aparentemente absurdos.

La soledad de Mishima es un fenómeno psicológico poco común. Nada tiene que ver con la timidez, ni con la dificultad para establecer relaciones. Quienes le trataron le describen como simpático y sociable. Inmerso en un grupo numeroso se las arregla para llamar inmediatamente la atención, y a la vez dominar al auditorio.¹³¹

También en este terreno surge la omnipresente tendencia de Mishima a portarse como si se tratase de distintas personas. En las tertulias literarias con escritores y críticos japoneses, permanece serio y discreto. En las que tiene con un grupo equivalente pero de extranjeros, el tipo de relación suele ser de cortesía jocosa y campechana. En las reuniones sociales tiende a hacer el gracioso. Su imagen pública, ante los medios de difusión, tiene como base el empeño de chocar. Sabe adaptarse a las necesidades específicas de cada grupo, y cuando se lo propone, cuando decide «representar» este papel, logra una notable irradiación sentimental en cualquier terreno. Basta como ilustración la anécdota de una charla en el club literario femenino americano de Tokyo. Puede imaginar el lector cuál sería el tipo de asistentes y, según el reportero: «al entrar Mishima se notó en la sala subir la temperatura sexual».

La superposición de máscaras a veces engaña al espectador, y a Mishima le sale el tiro por la culata: «...subí al estrado dispuesto a hacer llorar a la audiencia, y se troncharon de risa».¹³²

Lo triste para Mishima es que indiferentemente de que los demás reaccionen como él proyecta, es él mismo quien queda distante. Solo, terriblemente solo. Casi al final de su vida, que fue un surtidor imparable de mensajes a los demás, comentó: «...estoy en el borde de la incomunicación».¹³³

Al no «sentir», precisa comprobar su propia existencia «viéndola». Ésta es una de las explicaciones de su obsesión por el espejo y por ver su imagen reflejada en el cristal o en las fotografías. Igual que los niños hacen muecas ante el espejo, para ir conociendo mejor las posibilidades de su rostro, Mishima las hace ante el objetivo fotográfico. Nos dirá a través de uno de sus personajes: «...ante el espejo sé que existo».¹³⁴

Llega a convertirse en una obsesión enfermiza. Verdadero «síndrome del espejo». La víspera del suicidio pedirá a un amigo: «Aunque mi familia va a oponerse, ocúpate de que se haga una foto de mi cadáver en el ataúd.»

El propio Mishima nos habla reiteradamente de su «narcisismo». Obviamente lo padece, pero no es la única explicación. Hay en el fondo un desesperado anhelo de «comprobar que existe». Se nota distinto y distante de todas las personas. La «distancia» deriva de actitudes de defensa infantiles que analizaremos. El notarse «distinto» procede de que lo es. En gran medida por estar a otro nivel debido a su superioridad. Ya hemos comentado cómo esto le atormentó en la infancia.

Cuando hace el payaso en las fotos, está serio o triste, y posando. Las únicas imágenes con sonrisa radiante corresponden a su momentánea integración en grupos.

Desde niño envidia la vulgaridad de los otros, que les permite encajar entre ellos: ¹³⁵ «...¡Qué poco atractivos son los intelectuales!...»¹³⁶ Por esto busca instintivamente ambientes y reacciones «vulgares». Es muy curiosa su respuesta en la primera lección de boxeo: al subir al ring con el casco y los guantes se da un suave puñetazo en la protección de la mandíbula. El entrenador comenta «es lo que hacen todos el primer día». Mishima en vez que quedar decepcionado por esta observación, se entusiasmó con ella. «Soy como los demás.-»

El gozo de integrarse en la reacción colectiva de una masa lo muestra en el carnaval de Río de Janeiro: «...estuvo bailando loco de contento día y noche».¹³⁷ No se conservan fotos de estos incidentes, pero sí de su contagio de la psicología multitudinaria en otra ocasión; y en ésta al encontrarle por una vez sin máscara, le vemos sonreír de felicidad (figs. 29 y 30).

Este episodio resulta interesante para el análisis psicológico de Mishima desde muchos ángulos. Intuimos la importancia interna que tiene para el escritor, al ver que incluye dos fotos en el álbum de su «exposición funeraria en vida». Dos fotos de un incidente anodino en el que no fue protagonista, sino uno más del medio centenar de cargadores del templete. Para colmo en una de las fotos está feo y vulgar (fig. 30). Tiene que haber una razón poderosa para que un narcisista las publique.

La procesión del «mikoshi» es uno de esos festivales populacheros japoneses que tienen ambiente de «sanfermines». El 19 de agosto el gremio de mercaderes organiza su procesión, llevando a hombros de los «cofrades» un gran templete de casi dos toneladas. La procesión se inicia al paso, que marcan rítmicamente los portadores con sus gritos, para intentar marchar al unísono, pues van acelerando el ritmo, y termina por convertirse en una carrera con los peligros y sobresaltos de posibles caídas, aplastamientos, vuelco del templete, etc. Un San Fermín con toro de madera. Se divierten y lesionan tanto como nosotros en el nuestro. Mishima, 31 años y en el momento cumbre de su ascenso a la popularidad, siente la embriaguez de fundirse en una multitud alegre. Se le ve borracho de felicidad, aún jadeante tras el esfuerzo de sus músculos recién estrenados, ajeno a la curiosidad admirativa de los otros portadores (fig. 29). Todavía arrobado, al ter-



Fig. 29 Mishima llevando un paso de procesión con el gremio de mercaderes.



Fig. 30 Todavía arrobado al terminar la carrera.

minar la ceremonia (fig. 30). Al día siguiente escribe un ensayo, desbordante de entusiasmo que titula *Sobre la embriaguez*; por la que sintió al participar en la euforia colectiva, al «compartir con ellos ese divino cielo azul», «al sumergirme en la vida». ¹³⁸
¡Qué solo está Mishima!

Cuando los mercaderes, agradecidos por su participación y por el artículo, deciden hacerle un homenaje, rehusa. También se le funde repentinamente el entusiasmo por Grecia, al triunfar su *Dafnis y Cloe*. No puede mantener amores correspondidos.

Sólo volvemos a encontrarle con la misma expresión de alegría compartida en el intervalo de un combate de kendo, cuando el ardor de la pelea acaba de derribar todas las inhibiciones psicológicas (fig. 31).

El episodio del «paso de procesión» es significativo, pues marca el momento del reflujó de la marea en la vida de Mishima. Hasta ahora siempre ha escrito lo que ve y ahora va a empezar a hacer lo que ha escrito... y escribe sobre el seppuku.

En torno a la embriaguez de los portadores del templete, «omikosi», ha escrito en dos ocasiones. La primera en *Confesiones*, relatando su terror de niño, cuando la procesión de los bomberos del barrio al pasar cargados con el «omikosi» ante la casa de sus padres, entró en el jardín, y divertidos al parecer por su expresión de susto extremaron los peligrosos bamboleos de la carga, «como si el propio monumento se hubiese emborrachado», y recuerda las caras de los portadores «...con la expresión del más obsceno e incontrolado entusiasmo» ¹⁹

Es típico de Mishima expresar con frases lacónicas las ideas más sutiles. De esta vivencia infantil saca la conclusión (volvemos a encontrar el niño prodigio e hipermaduro) de que todo el tumulto y vocerío aparentemente incoordinado de este jolgorio popular expresa: «...un lamento, por la extrema sordidez de la cópula entre humanidad y eternidad, que sólo puede consumarse en una pía inmoralidad como ésta».

Por segunda vez describe un festival procesional de «omikosi» en la novela *Sed de amor*. La protagonista se mezcla en el tumulto hasta colocarse tras el hombre que ama, y le clava las uñas en la espalda haciéndole sangrar, sin que él lo perciba.

La complacencia de Mishima en vivir lo que ha escrito tiene muchas expresiones a partir de ese momento. Unas en la realidad, y otras en la representación teatral, cinematográfica, o ante su espejo preferido: la fotografía.



Fig. 31 Sólo volvemos a encontrarle con la misma expresión de alegría compartida en el intervalo de un combate de kendo...

En cuanto al espejo hemos de recordar una atinada observación de Koestler; ¹⁴⁰ para los japoneses el espejo «no es, como para nosotros, un instrumento de vanidad, sino de contemplación».

También lo es de reflexión y de meditación. Para ilustrar esta variante cultural describí la escena del onnagata ante el espejo al regresar al camerino.

La importancia que el espejo tiene en Japón adquiere también su expresión patológica. Hay un tipo de enfermos, los esquizofrénicos, que sufren en la iniciación de su largo calvario unas sensaciones, llamadas «vivencias de la disolución del yo», «vivencias de despersonalización» o «de extrañeza del yo». El fondo común a todas ellas es que el enfermo se siente una persona «distinta», está «cambiado». Frecuentemente tiende a mirarse largo rato en el espejo tratando de «identificarse», notando con gran angustia que «aunque es él... ya no es él». Nuestros colegas japoneses refieren que esta tendencia a la autocontemplación obsesiva, llamada «síndrome del espejo», es sumamente intensa entre sus compatriotas, cuando enferman de esquizofrenia.*

Los psiquiatras nipones relacionados con Mishima no tuvieron una actuación demasiado brillante. Mishima sabe que muchos, le van a tomar por loco tras el «Incidente», y así lo dice en una carta que escribe la víspera. Lo que no espera es que caiga en ese error alguno de sus médicos. El doctor Kataguchi se equivoca de diagnóstico, calificando de esquizofrénico al escritor en un lamentable artículo escrito después de la muerte de Mishima.¹⁴¹

Resulta lógica la preocupación de Mishima con su propia salud mental. Es un gran neurótico desde la infancia, y en ocasiones teme desbordar los límites de la neurosis y cruzar la frontera de la locura. La primera situación alarmante surge tras la publicación de Confesiones de una máscara, al tener «horribles pesadillas dormido y despierto». Acude a un psiquiatra, y queda decepcionado a la segunda visita, por lo que prosigue sus intentos de curarse por sí mismo. La reiteradas autobiografías son un ensayo en este sentido, como «catarsis», al modo que lo intentó con Confesiones.¹⁴² Otro es la visualización de su yo patológico dando rienda suelta a las tendencias morbosas. Original versión del «síndrome del espejo».

El más conocido y llamativo de estos documentos es la famosa foto de Mishima encarnando el San Sebastián de Guido

* La más fina descripción de este síndrome se la debemos a un japonés, el doctor Y. Nakamura.

Reni (fig. 32), tan chocante y que contiene además, expresada simbólicamente, una siniestra profecía.*

Las extravagancias morbosas, explotadas publicitariamente por Mishima, arrancan de la época en que inicia su transformación física. ¿Por qué? No nos va a ser nada fácil adivinarlo. A Mishima le gusta la ambigüedad, y confundir a los espectadores sobre su verdadera naturaleza. Para él la vaguedad es una virtud. Lo afirma al decir que: «un dios vive en una nube»⁴⁴⁴ Él, de vez en cuando, se la fabrica de humo, como los buques de guerra cuando huyen.

El «albacea literario» de Mishima, el escritor japonés June Shirage que está haciendo una biografía de Mishima, que dice le llevará como mínimo cinco años más, me brinda una original interpretación: «Mishima acostumbraba a trazar una nítida frontera entre su vida y obra, y sufrió por esta dualidad toda la vida. Consideraba que el novelista es voyeur par excellence, y siendo un espíritu atormentado Mishima abominaba esta posición. Su conducta pública, teatral en apariencia, era en realidad un truco para lograr invertir esta abominable posición... Pese a su externa sencillez, y a su permanente adhesión a la pureza, Mishima era una persona enormemente compleja...»¹⁴⁵

Tras la primera lectura de la carta de Shirage, pensé que esta interpretación era la fantasía consoladora de un amigo del escritor genial y patológico. Luego he comprendido que hay que tenerla muy en cuenta.

El San Sebastián de Mishima es una muestra más de que «está haciendo lo que ha escrito». Todos los lectores de Mishima recuerdan un capítulo de Confesiones de una máscara en el que refiere que su primera masturbación ocurrió, casi inconscientemente, al excitarse contemplando una reproducción del cuadro de Reni.

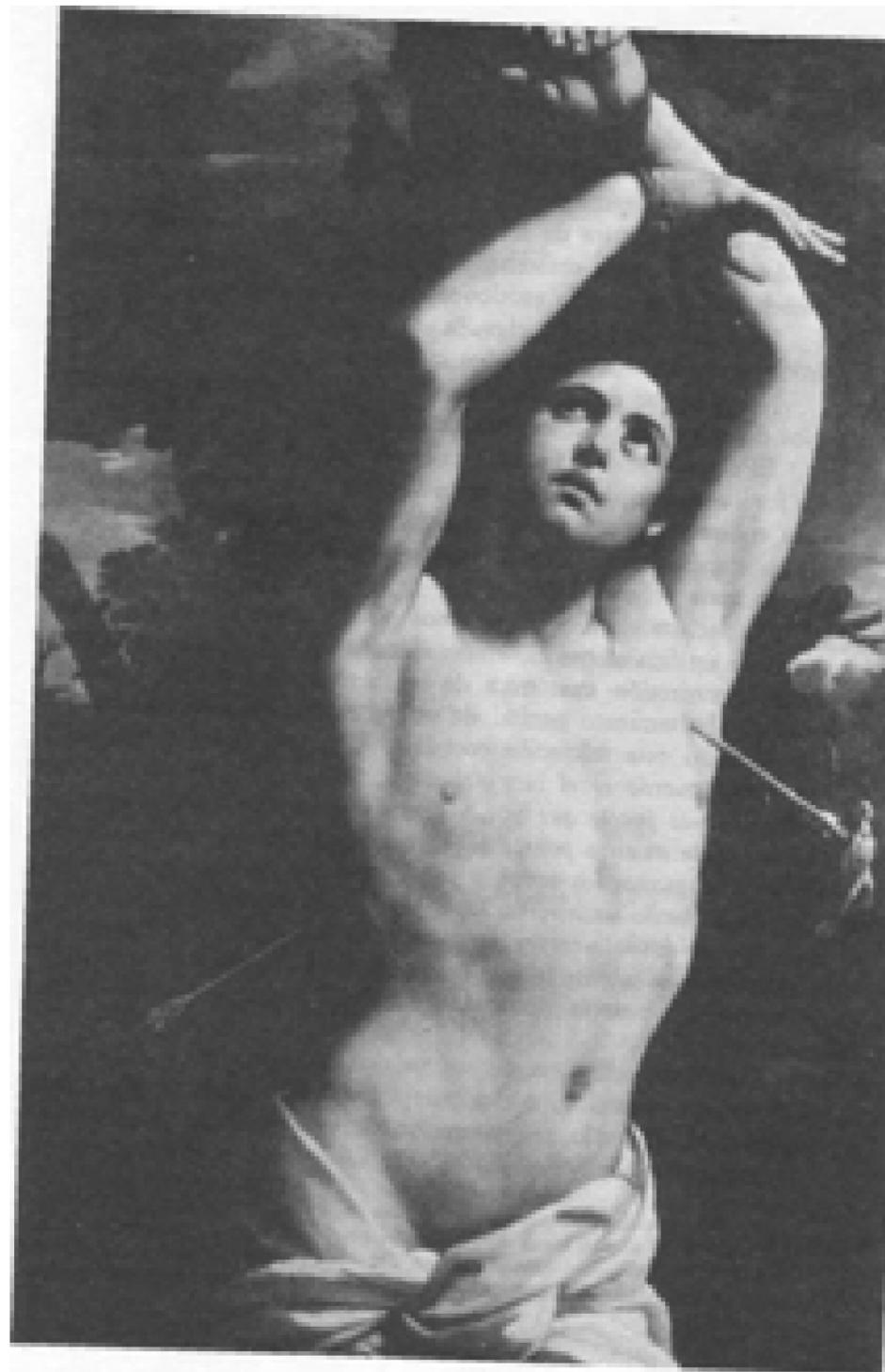
Es significativo que ni los biógrafos de Mishima, ni los autores de la multitud de artículos en que se ha reproducido la foto de Mishima - San Sebastián, se hayan tomado jamás la molestia de buscar el original para compararlos. Me interesa demasiado el Arte para ovidarlo. Gracias a ello podemos hacer unas interesantes observaciones (fig. 33). Si miramos atentamente las dos figuras salta

* Esta foto de Kishin Shinoyama es de 1966. Nathan cree equivocadamente que pertenece al álbum Muerte de un hombre de 1970. Corresponde a la misma serie de la figura 11, e iban acompañadas de una tercera, en que aparece desnudo, como el cadáver de un naufrago arrojado por el mar sobre una playa.¹⁴³



Fig. 32 Mishima recreando con su propio cuerpo el San Sebastián de Guido Reni. Es la más difundida y morbosa de sus fotografías. Contiene además, expresada simbólicamente, una siniestra profecía.

Fig. 33 El San Sebastián de Guido Reni, del Palazzo Rosso de Genova, modelo del de Mishima. Nadie se ha tomado la molestia de compararlos. Tiene sólo dos flechas. Mishima añade una tercera... exactamente en el lugar donde va a iniciar su seppuku...



a la vista que aparte de la distinta flexión de la cabeza y diferente colocación de las manos hay tres variantes: de las flechas mana sangre. La de la zona subaxilar izquierda ha subido a clavarse en el centro de la axila. Hay una tercera flecha en la parte inferior izquierda del abdomen. Mishima nunca hace nada sin un objetivo. Como mínimo.

La nueva postura de las manos permite evidenciar los nudos de la soga. Hemos comentado la importancia que las ataduras tienen en la imaginería erótico-masquista japonesa.

La tercera flecha está clavada exactamente en el punto en que iniciará su seppuku cuatro años más tarde...

Necesita que de las flechas mane sangre, porque toda su estética de la muerte heroica está empapada de ella.

El desplazamiento hacia la axila sólo se entiende al interpretar la foto como un desplante exhibicionista, en que rememora todas sus anomalías sexuales del pretérito. Mishima tiene durante una larga etapa de su vida un intenso fetichismo sexual, con el sobaco como zona erógena.

La lectura de Confesiones nos puede aclarar el origen. Convertido artificialmente en «niño afeminado», su primer encuentro con la expresión anatómica de la masculinidad ocurre al percibir el abultamiento genital de un recogedor de excrementos.^{146 *}

Pronto esta iniciación coprófila se orienta hacia el sudor:¹⁴⁷ «Otro recuerdo es el olor del sudor, un olor que despertaba mis deseos, más fuerte que yo...» (tiene cuatro años), «las tropas pasaban ante nuestra puerta al regresar de la instrucción. A los soldados les gustan los niños, y yo siempre me acercaba por si daban algún cartucho vacío», «...los esperaba con impaciente alegría...», «...los soldados siempre fascinan a los niños. Pero era precisa y simplemente su olor lo que me fascinaba a mí, creando un estímulo que permanecía camuflado bajo mi deseo de recibir cartuchos...»¹⁴⁸

Mishima utiliza, como un músico las disonancias, las asociaciones de estímulos crueles o repugnantes. Es uno de sus trucos literarios. Sigue la rememoración de esta vivencia infantil: «El olor a sudor de los soldados. Ese olor como una brisa marina,

" No habiendo alcantarillado en la zona de Tokyo donde vivían, unos basureros nocturnos tenían, como duro modo de ganarse la vida, la recogida de excrementos en las casas, que transportaban en dos cubos suspendidos en los extremos de una vara de bambú. El encuentro matutino con uno de ellos «es mi primer recuerdo consciente».

como el aire quemado en oro sobre el litoral, cosquilleaba mi olfato embriagándome. Ésta es seguramente mi primera memoria de olores. Es innecesario advertir que el olor, en esta edad, no tenía la menor relación con sensaciones sexuales, pero tenaz y gradualmente fue despertando en mí una apetencia sensual por temas como el destino de los soldados, la naturaleza trágica de su llamada, los diversos modos de su futura muerte...»^{148bis}

El despertar fisiológico de Mishima paga tributo a estas vivencias infantiles. Nos describe en Confesiones como hacia los doce años siente- la primera atracción sexual durante la clase de gimnasia al percibir, en un compañero de clase mayor que ellos, la aparición del vello axilar. Este chico se llama Omi, y tendremos que regresar a él para compararle con el compañero de muerte de Mishima, Morita. «Sin duda fue la vista del pelo bajo la axila de Omi, lo que convirtió el sobaco en un fetiche para mí.»^m Seguidamente narra la primera concesión a su «mal hábito» teniendo la propia axila como fuente de estímulos erógenos. Confesiones termina, como ya sabe el lector, en el derrumbamiento del protagonista al notarse estimulado por el vello que asoma bajo el brazo de un fortachón de arrabal.

Muchos años después, estas vivencias infantiles desvían la colocación de una flecha en una foto. ¡Hasta qué punto somos los humanos esclavos de nuestro propio pasado!

Aunque resulta muy extraño en él, Mishima pecó de la misma pereza intelectual que sus comentaristas al no interesarse por la restante obra de Guido Reni. El lector puede imaginar su interés de haber conocido alguno de los «Marsias» de este pintor, tan pasado de moda entre nosotros (fig. 34).

Mishima es despiadado en sus autoanálisis, que ilustra con aclaraciones técnicas cuando dispone de ellas: «Es una interesante coincidencia que Hirschfeld coloque las imágenes de San Sebastián en primera línea entre las obras de arte de las que los invertidos obtienen especial deleite. Esta observación de Hirschfeld lleva fácilmente a la conjetura de que, en la inmensa mayoría de los casos de inversión, especialmente los de tipo congénito, los impulsos sádicos y los homosexuales están inextricablemente enmarañados.»^{ls0}

Los alardes sado-masoquistas de Mishima han llevado inevitablemente a la interpretación del «Incidente» como una orgía final de satisfacción de una libido patológica con el precio de la vida. La supuesta relación amorosa con su compañero de ho-

locausto, Morita, se argumenta para interpretar el episodio como un «suicidio de amantes». Como siempre, es Mishima quien ha dado la falsa pista para estas fantasías interpretativas.

No parece que Mishima haya llevado a la práctica ninguna de sus fantasías sádicas. En una figura tan a la vista del público en vida, y mucho más después de su muerte, se hubiese aireado cualquier sordidez de este tipo. No existe el menor dato de que Mishima haya pasado en toda su vida a una satisfacción de su innegable sado-masoquismo más allá del plano imaginario. En la fantasía en su vida privada (al menos en la infancia, según él mismo nos cuenta) y en la creación literaria.

Las obras de Mishima están salpicadas de frases en que patriotismo, sexualidad, amor, belleza, heroísmo y muerte se entrelazan. En los últimos años fuerza la argumentación de este ideario estético-filosófico (que sólo puede convencer a quien ya es masoquista), y que va formando el círculo de ideas en cuyo centro prepara su «Góterdamerung» privado.

En las obras juveniles hace piruetas erótico-sensoriales con la fantasía placentera de una muerte sangrienta. En una de ellas, *La casa de Kyoko*, realiza un curioso experimento. Tiene cuatro protagonistas, y cada uno refleja aspectos de la personalidad del escritor, que va resultando demasiado complicada para proyectarla en un solo protagonista. Uno de los de esta novela es un actor narcisista, Osamu, quien acosado por el *tedium vitae*, e incapaz de palpar la evidencia de su propio existir, dormita una tarde estival mientras su amante le acaricia. Repentinamente le despeja un relámpago de dolor, y al abrir los ojos se percata de que la mujer le ha hecho un corte con una hoja de afeitar, por el que se desangra. En esos años Mishima todavía tiene un embotamiento afectivo fruto de los mecanismos de defensa que le fueron necesarios en la infancia, y lo expresa a través de este personaje: «...Siempre había deseado una impresión tan intensa. Las caricias habituales ya le resultaban insípidas... nunca había tenido una verificación de su existir tan vigorosa como con este relámpago de dolor. Era dolor lo que estaba necesitando... el suave y seductor fluir de la sangre. La sangre manando del cuerpo es un testimonio sin par de la conjunción entre lo interno y lo externo. Para percatarse de la existencia de su cuerpo, tan hermoso, no le basta que esté circunscrito por la piel. Le faltaba precisamente eso, el fluir de la sangre...»

La retórica de Mishima se vuelve ampulosa y desflecada casi



Fig. 34 Marsias desollado por Apolo de Guido Reni.

siempre que aborda este tema. La afirmación, tan variamente atribuida, de que «hay que tener mucho cuidado con lo que se desea porque se acaba teniéndolo», se plasma con dramática precisión en Mishima. El juego de la realización imaginativa de los deseos llega a ser peligroso con la reiteración, y mucho más si se refuerza actuando. El más claro ejemplo de fusión entre vida y obra en la biografía de Mishima lo tenemos en su historia corta Yokoku («Patriotismo»).

Tan aficionado a realizar su propia crítica, nos dirá que este relato es un exponente «de lo mejor y de lo peor de mis novelas». Es un relato tenso y vibrante, de sólo veinticinco páginas, que ronda en torno a Mishima los últimos años de su vida.

Escrito en 1960,¹⁵¹ sirve de guión para una película que realiza en 1965. Ya hemos comentado su presentación privada en París. No hace falta argumentar que lo que le atrae es precisamente representar el seppuku que ha descrito con detalle escalofriante, como nunca se había hecho. Protagoniza la película, interviene en la dirección, y el diálogo se sustituye por unos letreros que exige sean de su propia caligrafía. También elige, y en parte compone, el fondo musical. Viaja presentando su película. Guarda una copia en casa para mostrarla al menor pretexto, y es la que pretende se incluya como un apéndice que debe entregarse con la última edición de sus obras completas. Para la presentación en Occidente de la película la cambia de nombre, en lugar de «Patriotismo» se llama El rito del amor y de la muerte.

Deliberadamente retrasa el estreno en Japón, hasta presentarla en el festival de cine de Tours de enero de 1966. Causó gran sensación, que recogió toda la prensa en parte debido a que varias espectadoras se desmayaron durante la escena del seppuku. Era precisamente lo que Mishima deseaba. Con esta preparación creó en Japón una psicosis expectativa que se plasmó en un enorme éxito taquillero, y en que también en Japón hubiese desmayos.

¡Qué deleite para un masoquista-exhibicionista! ¡Qué peligroso también encarnar él mismo la fantasía! Las fronteras entre placentera imaginación y paso a la realidad se van diluyendo... con una pujanza creciente, y constantemente alimentada por el anhelo de realización. Es una de las claves interpretativas del «Incidente».

El cuento y la película se reducen a la descripción de la última noche de una pareja de recién casados, y al análisis minucioso de

su éxtasis de amor y del seppuku: «El 28 de febrero de 1936 (es decir, el tercer día del incidente del 26 de febrero), el teniente Takeyama... sabiendo que sus mejores amigos estaban entre los sublevados, y repugnándole participar en el inminente asalto de las tropas imperiales contra ellos, tomó su espada de oficial y ceremoniosamente se evisceró con ella... Su esposa, Reiko, le siguió apuñalándose hasta morir... tras disculparse ante sus padres (en una carta) por la incorrección de precederles a la tumba... Los últimos momentos de esta pareja heroica y abnegada fueron tales como para hacer sollozar a los mismos dioses. El teniente tenía treinta y un años, su esposa veintitrés, y no había transcurrido medio año desde su boda.»

Éste es el primer párrafo de *Patriotismo*, y en él está todo resumido. Las restantes páginas son un microscopio que va magnificando fragmentos de este material. Desde las «sublimes japonerías» como pedir disculpas por la incorrección protocolaria de preceder a sus padres en la muerte, hasta los motivos por los que sollozaron los dioses. Dejando de lado sus méritos y fallos literarios tenemos que prestar especial atención a este relato, y debemos hacer algunas aclaraciones que no están en *Patriotismo*. A los japoneses les basta la primera línea para saber de qué se trata y ambientarse. A nosotros no. En 1936 estábamos demasiado absortos en nuestros problemas para enterarnos de lo que pasaba en Japón. Antes y después de escribir *Patriotismo* Mishima comentó que esta historia le ha obsesionado toda su vida, hasta el punto de no poder ver una calle nevada sin pensar en ella.

Debemos recordar como «este movimiento iniciado para restaurar el honor nacional, fue gradualmente siendo calificado con el nombre infamante de motín».

Es exactamente lo que le va a ocurrir a Mishima con el «Incidente». Lo sabe y por eso le interesa tanto. A nosotros también, por este mismo motivo.

El Emperador sigue siendo Hiro-Hito, y Mishima presume que va a reaccionar del mismo modo. Veamos como fue.

Efectivamente el 26 de febrero de 1936, veintidós oficiales del ejército, al mando de un millar de soldados, se sublevaron contra el gobierno «corrupto y desleal», para devolver al Emperador el rango de jefe supremo del ejército.

Apoderándose de un sector central de Tokyo, dieron muerte a los tres ministros que habitaban en el área dominada.

Con el ejército a la expectativa y gran número de simpatizan-

tes parecieron tener la partida ganada. Las fuerzas imperiales tomaron posiciones por las nevadas calles de Tokyo en torno al área insurrecta, esperando en realidad la orden de unirse en la celebración del retorno del mando al Emperador.

La reacción de Hiro-Hito sorprendió a todos. Para comprender la importancia de esta intervención hay que recordar que Hiro-Hito sólo en dos ocasiones ha dado órdenes a su pueblo. Una la de rendición para terminar la guerra, y la otra ésta.

Mandó que los veintidós oficiales, que los japoneses imperialistas esperaban impacientemente abrazar como héroes, fuesen «tratados como amotinados». Fue un golpe terrible no sólo para los sublevados. Durante cuarenta y ocho horas, emisario tras emisario del ejército fue al palacio imperial a explicar el intento de lealtad de los oficiales y la inconveniencia de enjuiciarlos como traidores. El Emperador se mantiene inflexible. Deben ser castigados.

Los perplejos oficiales, ante el desagrado imperial, saben cuál es su deber: ofrecen hacerse todos seppuku, si el Emperador envía un mensajero indicando que éste es su deseo.

El estado mayor respira. Es la solución «perfecta». No contaban con el Emperador. Hiro-Hito sigue enfurecido, han matado a «sus» ministros, se han sublevado contra «sus» soldados. Como amotinados, ya no les considera subditos suyos, «y no merecen el HONOR de un emisario imperial con el beneplácito para el suicidio».

Algunos realizaron seppuku pese a todo. Los restantes fueron ejecutados.

Las dos anécdotas históricas que sirven de base para el código de honor de Mishima tienen el mismo fondo. También los protagonistas de la «Liga del Viento Divino», sublevados en nombre del Emperador, se encontraron rechazados por éste. Sabe que en su caso el Emperador no va a hablar, pero que no puede reaccionar de modo distinto que en el año 36.

En el permanente juego mishiminiano, realidad-imagen literaria, necesita dar respuesta coherente a la incongruencia de su propósito en el «Incidente». Lo hace en el segundo volumen de la tetralogía, en Caballos desbocados. La estratagema dialéctica de Mishima es doble. Por una parte proyecta sentimentalmente las vivencias del héroe, Isao, quien preguntado sobre cuál es su deseo más vehemente responde: «...matarme».

Siguiendo el plano de la ficción, Mishima pone al protagonista



Fig. 35 Mishima iniciando su seppuku en la película
El rito del amor y de la muerte.

de Caballos desbocados en relación con un miembro de la familia imperial, que conociendo el propósito de Isao de inmolarse por el Emperador le pregunta: «Suponiendo que el Emperador rechace su oferta, ¿qué haría usted?» Ésa es la pregunta que Mishima se ha de contestar a sí mismo, y lo hace por boca de Isao: «"También en ese caso me abriría el vientre." "¿Y cuál sería el significado de esa acción?, explícate." "Alteza, tiene que ver con la sinceridad. Imaginemos que preparo unas bolas de arroz para ofrecerlas a Su Majestad Imperial... si Su Majestad las rechaza tendría que retirarme, y abrirme de inmediato el vientre... si las acepta tendré que abrirme el vientre lleno de agradecimiento. ¿Por qué? Porque el atrevimiento de hacer bolas de arroz para Su Majestad con manos tan torpes como las mías, es un pecado que merece mil muertes como castigo."¹⁵² Mishima ha estructurado hábilmente los callejones del laberinto para que no tenga salida, y para encontrarse él mismo bien metido en el centro aclara, que de modo diferente al deber de un soldado, «el civil ordinario ha de estar preparado a PECAR en función de una suprema sinceridad».

«Sinceridad» es precisamente la palabra escrita en el kake-mono caligráfico que está detrás de Mishima en El rito del amor y de la muerte (fig. 35), y en una entrevista con la prensa internacional de Tokyo poco antes de su suicidio, preguntado por el seppuku, explica que su finalidad es precisamente «mostrar la sinceridad». Añade: «...es el modo más doloroso de morir... esta forma de suicidio es una invención japonesa. Los extranjeros no pueden copiarla»⁵¹

Mishima dirá después que El rito del amor y de la muerte, «no es comedia ni tragedia, sino un relato de suprema felicidad», y hace una serie de concesiones a su fantasía masoquista sobre el esplendor del postrer rapto amoroso, iluminado por la muerte, que explica afirmando: «En una situación límite como ésta, el amor del marido y su esposa llega al cénit de la pureza y el frenesí.»

En el relato el teniente Takeyama cuenta a su mujer que sin duda sus compañeros le ocultaron el complot, en gracia a su reciente matrimonio, y que no quiere tomar al día siguiente el mando de tropas que los atacarán. Solución: seppuku. «Esta noche me abriré el estómago. Reiko no se inmutó. Sus ojos almendrados vibraron limpiamente, como el tañido de una campana. Estoy presta, dijo, y pido permiso para acompañarte.»

Se bañan por turno y Mishima nos ofrece la meditación del teniente ante el espejo: «Se rasuró con gran esmero. Ésa iba a ser la cara de su muerte... incluso pensó que había una cierta elegancia en la asociación de la muerte con su faz radiante de salud.»

En la descripción del frenesí amoroso-sexual, hay un pasaje que muestra que Mishima proyecta con intención sus propias vivencias, sin duda para que en el esfuerzo de introspección resulten más auténticas las que ahora imagina sin conocer, las del seppuku. Aflora de nuevo el rastro de su viejo fetichismo. Reiko repasa amorosamente por última vez el cuerpo del marido «...en las axilas... el vello emanaba un dulce y melancólico aroma, y en la suavidad de este olor estaba contenida, de algún modo, la esencia de la muerte joven».¹⁵⁴

Se bañan de nuevo y visten cuidadosamente, él de uniforme, ella con un quimono blanco. Los preparativos están llenos de "sublimes japerías», pero la espada va a entrar en acción. Sentado el teniente coloca la espada en el suelo. «Reiko sentada frente a él, a la distancia ritual. Con rostro y vestiduras tan austeramente blancos, el toque de carmín en sus labios brillaba con seducción.»

«El teniente habló con voz ronca: "Como no tengo colaborador (para la decapitación), tengo que hacerme un corte muy profundo. Por favor, no te asustes. La muerte, de cualquier suerte, es siempre ingrata de contemplar. No tienes que desalentarte por lo que veas". "Sí", dijo Reiko asintiendo con la cabeza.»

Reiko cumplió con su deber, pero el lector no está casado con un samurai, así que puede tranquilamente dejar este capítulo y pasar al siguiente, si no quiere seguir a Mishima en la descripción de las vivencias subjetivas del seppuku.

Reuniendo todas sus fuerzas clava la espada en el punto que ha estado preparando con la otra mano. Siguen cuatro páginas de escalofriantes detalles del seppuku, vivido alternativamente por el teniente y por su esposa: «...tuvo la impresión de que era otro el que le había atravesado el estómago con una gruesa barra de hierro. Por un segundo o dos vaciló su mente y no tuvo conciencia de lo que había ocurrido... Recuperó la lucidez. La hoja ha penetrado a fondo, pensó. Respiraba con dificultad... de alguna región profunda, que difícilmente podía creer que perteneciese a su cuerpo, brotó un dolor lacerante y aterrador como si el suelo se hubiese abierto para dejar paso a un chorro de lava fundida.

El dolor se fue acercando, con una terrible velocidad. Mordió el labio inferior para ahogar un lamento instintivo».

«¿Esto es seppuku?, pensaba. Era una sensación de caos, como si el firmamento hubiese caído sobre su cabeza... La voluntad y coraje que parecían tan firmes antes de hacer la incisión se habían encogido... Notó humedad en el puño. Bajando la vista vio que tanto su mano como el paño que envolvía la hoja estaban bañados en sangre. Le impresionó, como increíble, que en esta lacerante agonía las cosas visibles pudieran aún verse, y que las cosas existentes tuvieran todavía presencia.»

Mishima ha hecho cometer a su protagonista una extraña irregularidad. Se suicida antes que su esposa. Las explicaciones que da para hacerlo no resultan convincentes. Puede interpretarse como una concesión a su narcisismo, «necesita que le contemplen», como va a hacer Morita al suicidarse tras él. La interpretación es tentadora desde un punto de vista psicodinámico; pero creo que falsa. La obligada presencia de la esposa proporciona al drama unas dimensiones sobrehumanas que no tendría sin ella, y potencia todo el relato. Es un artificio literario. Facilita además el anhelo japonés de «contemplarse desde la otra orilla». Los supervivientes del abrazo de la muerte, suelen contar que tuvieron en esos instantes pensamientos triviales. El teniente narra sus «extrañas fantasías»: «...una muerte solitaria en el campo de batalla, y la muerte ante los ojos de su bella esposa... la comprobación de que iba a lograr unir esas dos dimensiones tan imposibles de entrelazar, era un placer inefable». Pronto se quiebran las ensoñaciones ante la presencia del dolor.

«...Comenzó a empujar la espada a través del abdomen con sólo la mano derecha. Vero al tropezar la hoja con las entrañas, éstas la impulsaron hacia fuera con su blanda resistencia, y el teniente comprendió que tendría que verse obligado a utilizar las dos manos para mantener la profundidad del corte...»

Este relato no es un mero ejercicio literario. Tiene, en cierta dimensión, el clima espiritual de nuestros «autos sacramentales», es un alegato de fe, y un estímulo para la de los demás. Por eso tiene tanta importancia la perfección de la ceremonia. Alterna la descripción de sus matices, con los del sufrimiento físico que los hacen meritorios.

«El dolor se fue expandiendo lentamente hacia arriba desde la profundidad, hasta que todo el estómago reverberó con él. Era como el tañido salvaje de una campana. O como si mil timbres



Fig. 36 «... y comprendió que tendría que utilizar las dos manos...»

vibrasen disonantemente a la vez, con cada respiración, con cada pulsación, convulsionando todo su ser.»

Mishima es un escritor perfeccionista. Suele llevar unas tarjetas en las que toma notas durante cualquiera de sus múltiples actividades, pues según él, sólo puede describir satisfactoriamente lo que ha visto. Nathan refiere que para la escena de la autopsia de un gato en *El marino que perdió la Gracia del mar*, pidió a un amigo médico que la realizase en su presencia. Desde luego no pudo hacer lo mismo con el seppuku, pero es muy probable que buscase asesoramiento de un profesional para la probable sucesión de las respuestas biológicas.

«El volumen de la hemorragia aumentó profusamente, ahora brotaba la sangre de la herida como propulsada por el ritmo del pulso... inundando la estera al desbordar desde las bolsas que iba formando en los pliegues de los pantalones. Una gota voló como un pájaro hacia Reiko, a posarse en su blanco quimono.»

Pretendiendo ser Patriotismo una lección de los antiguos valores espirituales, como pretenderá serlo el «Incidente», la presencia «antirreglamentaria» de Reiko, que con suprema entereza doblega todos los impulsos de auxiliar a su esposo para cumplir a la perfección, es además de un logro literario un ejemplo moralizador. A Mishima se le adivina el juego, quizá con demasiada claridad, cuando al principio de la historia Reiko «pide permiso» para morir con su esposo, y sigue la conversación como si se tratase de una ceremonia del té. El teniente manifiesta su orgullo, no por la excepcional esposa que tiene, sino por la excepcional educación que ha sabido darle. Es lo que importa. La tradicional educación japonesa lo que pretende es que, con ella bien asimilada, «cualquiera» puede portarse así. Y no es fácil.

«Cuando el teniente logró, al fin, pasar la espada hasta el lado derecho del estómago, la hoja, que había ido saliendo, mostraba su punta, resbaladiza con sangre y grasa. Bruscamente atacado por un acceso de vómito exhaló un grito ronco. Las náuseas hicieron el dolor más penetrante aún, y el abdomen, hasta este momento firme y compacto, se contrajo abruptamente abriendo la brecha por la que salieron las entrañas, como si la herida también vomitase. Aparentemente ajenas al sufrimiento de su dueño, las vísceras daban impresión de salud, incluso de una ingrata vitalidad al deslizarse suavemente, esparciéndose sobre las ingles. El teniente humilló la cabeza, los párpados cerrados, un hilo de sa-

liva manando de la boca. La luz oblicua arrancó destellos del oro de las hombreras.'»

«...Es difícil imaginar un espectáculo más heroico que el del teniente en este instante, cuando reuniendo sus últimas fuerzas enderezó la cabeza...»

Como vemos, Mishima sabe perfectamente lo que le espera cuando se encamina hacia el despacho del general Mashita, el 25 de noviembre de 1970. En esta narración no se permite el menor atisbo de las anteriores fantasías literario-masoquistas de placer unido al dolor físico. En el prefacio de ediciones subsiguientes de Patriotismo hace comentarios sobre sus asociaciones de ideas con este episodio. Uno de ellos es el mencionado de que se trata de «una historia de suprema felicidad». La madre de Mishima el día del «Incidente», cuando acuden a la casa amigos a dar el pésame, dice a unos parientes que traen flores: «No debíais haberlas traído de luto, hoy ha sido el día más feliz en la vida de mi hijo.» El otro comentario de Mishima es: «Elegir el lugar de la propia muerte es una de las mayores dichas» y añade que «una noche como ésta para cualquier pareja perfecta ha de ser la más feliz». Completa este alegato de entonaciones masoquistas añadiendo. «Tengo la convicción de que si uno pierde su oportunidad de una noche así, nunca hallará otra de lograr la cumbre de felicidad.»

El otro grupo de ideas sobre el que reitera Mishima en torno a esta historia, alude a la equivalencia, en el personal esquema ético-estético del escritor, del «suicidio doloroso con la muerte honorable del guerrero en combate».

Esta discutible estimación parece céntrica en su credo, pues ya hemos visto que Mishima perdió «su ocasión» eludiendo morir como kamikaze en la guerra. Nunca pudo asimilar tal claudicación, y racionaliza constantemente la posibilidad de resucitar este gesto glorioso. De distinta forma pero con el mismo rango, y mostrar al fin su SINCERIDAD.*

* Al lector español lógicamente ha de extrañarle ía tan reiterada palabra SINCERIDAD, y tiene razón porque no es una traducción adecuada. Sin embargo es el vocablo sincerity el que emplea Mishima, que habla fluidamente inglés, las muchas veces que habla ante extranjeros de este tema, para expresar el término japonés makoto. Así es como siempre se traduce tanto al inglés como al español, pero si no se aclara el equívoco el lector no puede captar la esencia del pensamiento nipón.

Sirve de muestra de la enorme dificultad de las traducciones del japonés, y ex-

plica en parte el porqué obras de un mismo autor tienen una calidad literaria tan dispar en otro idioma dependiendo de quien las ha traducido. Eso pasa con todas las lenguas, pero en culturas tan diferentes de la nuestra como la japonesa puede llevar a barreras de incomprensión, o de falsas interpretaciones.

Todos los diccionarios traducen makoto como «sinceridad», pero resulta muy claro cuando vemos que el japonés no aprecia demasiado la sinceridad (tal como la entendemos nosotros: una correspondencia entre nuestro pensamiento y la expresión de él a los demás, a los que no engañamos), el que para ellos tiene otro significado. En Japón hay multitud de dichos o refranes equivalentes al nuestro de «en boca cerrada no entran moscas», que muestran su desdén hacia quien no sabe controlar y ocultar sus verdaderos sentimientos, como «la rana que al abrir su boca muestra todo su interior», etc.

Además de la astucia y la propia conveniencia son paradójicamente algunas virtudes las que le impiden al japonés ser «sincero» en nuestro sentido. El «yo voy con la verdad por delante» no es encomiable para el japonés, pues tiene la obligación de camuflar su opinión de los demás o sus sentimientos hacia ellos en un doble sentido: primero no tiene derecho a expresar nada que puede ofender al otro si no quiere inducirle a pelear. Es estos casos la hipocresía conciliadora es para ellos una virtud, no un defecto. En segundo término tampoco puede comunicar, más que en determinadas circunstancias y un cierto protocolo, sus elogios o expresiones de afecto, pues esto colocaría a quien los recibe en situación muy comprometida, cargado ya para siempre con un «o« jin» (persona con quien se tiene una deuda de gratitud). El pago de estas «deudas» («o«») es tan complejo en el esquema de valores japonés que todos evitan cargar con ellas, y también echarlas sobre los hombros de los demás. Lo que lleva a situaciones de pasividad que nos dejan perplejos a los occidentales, o hacemos de ellas una interpretación equivocada. Por ejemplo, pasan impasibles y no ayudan a la víctima de un accidente, no por egoísmo, sino por no endeudarla con una obligación de gratitud. Por eso también, cualquier regalo o favor no justificado les crea unas enormes complicaciones de relación interpersonal.

Si el japonés está tan presionado hacia un tipo de comportamiento que según nuestros criterios es hipócrita, ¿dónde está esa famosa sinceridad de la que constantemente hablan, y elogian como la máxima virtud? Tiene un significado para ellos muy preciso y para nosotros difícil de aprehender. Hasta cierto punto engloba rasgos de nuestros conceptos de lealtad, dedicación, celo (en el sentido que le dan las ordenanzas militares cuando dicen que la falta de material «se suple con celo»), entrega y estado de gracia. También arrojo, valor, aguante, etc., que los españoles, por cierto, no localizamos anatómicamente en los intestinos sino en otro sitio (pero sí los anglosajones: «guts»).

El matiz más difícil de captar para el occidental es el del «estado de gracia». Explicando el conde Okuma¹⁵⁵ la ética japonesa, refiere que en el vocabulario tradicional japonés no hay un solo vocablo de implicaciones éticas excepto «makoto», «sinceridad», que: «Es el precepto de los preceptos, la esencia de toda la moral.» En el código de honor samurai «sinceridad» significa cumplir las obligaciones heroicas (especialmente las que deben realizarse para pagar una deuda de gratitud, por ejemplo, al señor a quien se sirve) más allá de lo exigido; hacerlo como «un ejemplo para la eternidad». Esto supone una virtud que magnifica otras virtudes, e implica practicarlas en «estado de gracia», por ello el samurai antes de una batalla decisiva se purifica espiritualmente. Es preciso recordar que el samurai está educado en la filosofía Zen, que es la secularización de una doctrina religiosa, de la que conserva muchas facetas místicas.

Este concepto no ha quedado anclado en el pretérito. En la Segunda Guerra Mundial, las proezas heroicas del soldado japonés que pasaban a sus propios enemigos, eran muestra de su «sinceridad». Los kamikaze (tan importantes en el drama interno de Yukio Mishima) demostraban su sinceridad, ni más ni menos.

La indoctrinación del pueblo japonés, en el que TODO joven estaba dispuesto a

Fig. 37 Altar en el funeral de Mishima. «...Las flores no debieron ser de luto, fue el día más feliz de su vida.»



Fig. 38 ...a partir de este momento Mishima decide formar su «ejército»...



ser kamikaze, tenía como núcleo un curioso documento: «El Edicto Imperial a los Soldados y Marineros», del emperador Meiji en el año 1882. Leído fuera de su contexto cultural no parece tener nada extraordinario. Es una especie de resumen del código del soldado salpicado de algunas metáforas orientales como: (recordad que) «El honor del soldado es más pesado que una montaña, mientras la muerte es ligera como una pluma.»

En realidad es un documento decisivo en la historia japonesa, pues plasma toda una nueva escala de valores. El gobierno del emperador Meiji había abolido, como ejército, la casta militar de los samurais, para poder reclutar los soldados entre toda la población (ya lo vimos en «La Liga del Viento Divino»). Durante el largo período feudal que acababa de terminar en 1868, el samurai se veía con frecuencia en el dilema de servir o al Shogun o a su señor inmediato que habían entrado en discordia. Frecuentemente el samurai se creía más obligado a servir a su señor directo, aunque luego hubiese de cometer seppuku por haberse enfrentado al Shogun. Con la abolición de Shogunado y la restauración imperial, al reclutar el gobierno Meiji a los nuevos soldados no quiso que éstos heredasen tal dualidad de lealtades contrapuestas. La empresa era mucho más complicada de lo que parece, pues ante los nuevos soldados tienen que deteriorar la imagen, idolatrada durante siglos, de los héroes de antaño, los que dudaban entre ser fieles a su señor o al Shogun. Ahora todo este complejo esquema moral basado en una deuda de gratitud se centra en el Emperador. Con el Emperador, y con Japón en él encarnado, hay una deuda infinita, ni con la propia vida se puede pagar, y hay que entregarle todo y siempre. En la ideología del japonés, en la que todo está jerarquizado, marca muy bien este documento la prioridad de esta obligación con el Emperador («Chu») sobre las restantes deudas de gratitud (otras variantes del «Gima»), como la deuda con los antepasados, o del «Giri» o deudas con el mundo, entre las que están las del propio honor, los vínculos con el superior inmediato, etc.).

Aparte de estas normas generales, en el Edicto se aclara específicamente que «no hay que ser como los héroes del pasado que murieron EN DESHONRA, por haber perdido la conciencia de su máximo deber, supeditándolo a relaciones privadas».

El Japón durante siglos, y cada japonés desde su infancia, idolatró a estos héroes y ahora se les deshonra por decreto. ¿Puede esto borrar, materialmente de un plumazo, ideas y sentimientos tan intensamente fijados? Por supuesto que no, y de ello se percató el inteligente equipo gubernamental Meiji, por esto ordenan que todo soldado y marino conozca el Edicto de memoria, Y QUE MEDITE SOBRE ÉL DIEZ MINUTOS DIARIOS. Luego lo introducen en las escuelas primarias y secundarias. La norma sigue hasta 1945, en uno de los lavados de cerebro más eficaces de la Historia.

R. Benedict¹⁵⁶ hace un análisis muy agudo de cómo este Edicto Imperial de 1882 se convierte en la Biblia, en las «Sagradas Escrituras» de los japoneses (sus religiones no las tienen, ya que la tradición religiosa es oral, no escrita). El Edicto se arropa con gran aparato litúrgico. Guardado en los relicarios monásticos, lo sacan en procesión para ser leído solemnemente ante las multitudes que lo escuchan inclinadas en la más profunda de las reverencias. Luego vuelve ceremoniosamente al sagrario.

La sacralización del Edicto se logra hasta tal extremo que los funcionarios encargados de leerlo en público, si cometen algún error en su lectura SE SUICIDAN para reparar esta nueva modalidad de sacrilegio. La opinión pública presionaba de tal modo que no se podían atrever a no hacerlo.¹⁵⁷ No es de extrañar, pues, que los soldados japoneses den sin pestañear sus vidas por cumplir los preceptos del Edicto. Estos preceptos se resumen en cinco, que no vale la pena reproducir. Se parecen a los de otros códigos militares. Lo más sorprendente es el final, en el que se aclara que el cumplimiento de todas estas normas sólo es válido si brota de la «SINCERIDAD»: ...«£/ el corazón no es sincero, las palabras y las hazañas por buenas que sean, no pasan de un alarde externo y nada valen. Sólo si el corazón es sincero

puede lograrse cualquier cosa.» Por ello he incluido entre los rasgos de la «sinceridad» japonesa el estado de Gracia. Comprendo que todas estas aclaraciones son tediosas, y dan una inevitable impresión de pedantería, pero me ha parecido necesario incluirlas como nota marginal, para los lectores especialmente interesados en el mundo psicológico en que se mueve Mishima.

Deslizándose por la rampa final

La realización de El rito del amor y de la muerte marca para Mishima el paso del Rubicón. Los últimos cuatro años destacan por una acentuación de la multiciplidad de actividades en Mishima. Aparece por primera vez una nueva faceta: un peculiar activismo político. La inversión de la flecha direccional de su espíritu, que había pasado lenta pero progresivamente de la tendencia a escribir lo que hace a realizar lo que ha escrito, adquiere ahora un ritmo implacable.

Tanto la ficción como la realidad son en buena medida una estrategia destinada al autoengaño, imprescindible para el montaje de la satisfacción de sus tendencias neuróticas, narcisistas y sado-masoquistas. Apresura la construcción de la plataforma para la representación del acto final, y establece los supuestos teóricos que pretenden dar a su acción postrera lo que hoy damos en llamar credibilidad política.

Pocos meses después de su interpretación en la película del drama del teniente Takeyama, publica Mishima un relato que alerta al público japonés sobre la vocación política, hasta ahora inédita en la polimorfa personalidad del escritor.

«Escribí involuntariamente y como poseído, Eirei no Koe.»^{15B}

Las voces de los espíritus de los héroes es la traducción del título de este extraño relato, que enfureció por igual a los comunistas y a la extrema derecha japonesa.

Irrita a los comunistas la exaltación nostálgica del ideario imperialista, y a la derecha la crítica a Hiro-Hito «por haberse hecho hombre». El núcleo de Las voces de los espíritus de los héroes es precisamente el reproche al Emperador, afirmando que la moral sobrehumana de los japoneses, que admiró a sus propios adver-

sarios en todas las guerras, no pudo haber existido ni puede resucitar sin el dogma de la «divinidad» del Emperador. La declaración de Hiro-Hito a sus subditos, explicando que esta «divinidad» era sólo un símbolo, y que resultaba dañino prolongar su pervivencia, dejó como carente de sentido la abnegación de los kamikaze.

El argumento de este relato, que los críticos japoneses calificaron casi unánimemente de aborto literario, gira en torno a necesidades subjetivas del escritor. Se trata de una reunión imaginaria de los héroes del año 36 (los oficiales sublevados), y de los kamikaze. Juntos en una colina, ante el Emperador, todos se «harían» el seppuku «si el Emperador se hubiese dignado ser un dios al haber aceptado nuestro afecto». Los kamikaze resumen así su reproche: «...No había transcurrido un año desde que disparamos nuestros cuerpos como proyectiles contra los navios enemigos por nuestro Emperador, que era un dios, cuando éste proclamó que no lo era. ¿¡Por qué el Emperador se convirtió en hombre!?» También los oficiales del 36 se lamentan: «...Al repudiarnos renunció a su divinidad... ¿¡Por qué el Emperador se convirtió en hombre!?»

La escena «ideal» que describe Mishima aporta muy poco atractivo a quien no comparta sus inclinaciones masoquistas, y no puede reflejar, como el escritor pretende, la imagen mental que los oficiales del 36 se podían haber hecho del final deseado. En el relato, los oficiales del 36 junto a los kamikaze, tras escuchar un discurso del Emperador en el que éste les elogia su lealtad y promete «gobernar esta tierra en persona, como vosotros deseáis», añade: «así morid en paz, debéis morir ahora». Según Mishima este breve discurso imperial colma los anhelos de los protagonistas que: «Sin dudarlo un instante abrimos nuestras chaquetas gritando TENNO HEIKA BANZAI (viva Su Majestad Imperial) con gran fuerza, como si quisiéramos desgarrar con nuestra voz el firmamento, y entonces clavamos las espadas sangrientas en nuestras entrañas.»

En la expresión desiderativa de Los espíritus de los héroes, tal como la expone Mishima, vuelve a su antigua fantasía de expectación de placer en el sufrimiento indoloro: Los oficiales durante su hara-kiri «...no sentimos dolor. Es la muerte un placer paradisiáco. Mientras desplazamos lentamente las espadas a través del vientre, podemos escuchar los sollozos ahogados, que ya no pueden contener los hombres que nos han seguido fiel-

mente al combate». De nuevo, como en Patriotismo y en La casa de Kioko, la necesidad de ser contemplado en la agonía por personas vinculadas por el afecto y la admiración. Añade ahora la compensación suprema: que esté entre ellas el Emperador.

Este adefesio literario quedó relegado inmediatamente al olvido, en cuanto se desvaneció la sorpresa, y pasó la irritación política de los extremistas. Sin embargo para Mishima marca un hito en su vida. A partir de este relato toma la decisión de crear su «ejército». Se obceca en idealizar su calidad literaria, y llega a grabar un disco recitando el plúmbeo poema compuesto por los «espíritus» de la narración.

Mishima hipervalora lo que en realidad es un borrón en su ejecutoria de novelista, porque el relato satisface sus necesidades internas. Analizando el esqueleto de la narración encontramos en Las voces de los espíritus de los héroes los siguientes elementos: a) La muerte «tiene» que ser por la espada, y en una situación ideal, b) Para vivirla con gozo inefable ha de ser contemplada por el Emperador, que mostrará emocionada compasión, c) Equiparación en rango y «belleza heroica» entre seppuku y kamikaze. d) Los fieles seguidores deben sollozar a la espalda del mártir.

Es impresionante comprobar cómo cuatro años después intenta conjugar TODOS estos elementos en el «Incidente». No pudiendo disponer del Emperador necesita un sustituto que lo simbolice, y el más idóneo es un alto jefe militar.

Desde que termina Las voces de los espíritus de los héroes hasta su muerte, Mishima va a escribir veintiocho obras más, pero ha decidido morir.

Ahora es fácil descifrar las frases que iba dejando caer en sus entrevistas: «...lo más extraño es que haya sobrevivido tanto tiempo». La explicación de su supervivencia está en que decidió despedirse con una obra cumbre, síntesis y culminación de toda su vida de escritor: la tetralogía El mar de la Fertilidad, para cuyos cuatro volúmenes precisó cuatro años. Entregó la última página y su vida el mismo día.

Mishima considera una «casualidad» lo que es probablemente un acto inconsciente. Encuentra la carta de despedida, «hisho», que como todos los elegidos para kamikaze escribió veinte años antes. Se dedicó a la búsqueda de testamentos sentimentales de otros kamikaze. Escribe algunos artículos sobre ellos, a pesar de que le decepciona la simplicidad estereotipada del mensaje postrero de estos héroes, basado casi siempre en frases hechas, de tipo

similar al «todo por la patria» que podemos encontrar en las paredes de los cuarteles españoles.

No se conforma con la insulsez del suyo propio, olvidado precisamente porque nunca fue abierto al no entrar en acción. Sólo contiene lugares comunes. Publica un artículo en julio de 1966 con el autoanálisis de su testamento de 1945, de tan chocante simpleza en un joven prodigio, que es ya consumado escritor. Mishima no tiene límite en el retorcimiento polémico cuando opina sobre su pasado. Tras unas desconcertantes piruetas dialécticas en el autoanálisis retrospectivo, nos dice: «...La deliberada banalidad de estilo era un alarde de dandismo... comprendí que tratándose de una simple formalidad debía darle tono meramente formulario... el mensaje no era ni verdadero ni falso...»¹⁵⁹

Obtiene dos conclusiones arbitrarias, y una tercera que es su lógica deducción: a) Estando a los veinte años muy avanzado su escepticismo cínico, sólo cabe explicar la carta por el influjo de una especie de arquetipo junguiano del patriotismo japonés, que «sobreponiéndose a mi mano la obligó a escribir esta página». b) La ingenua sinceridad del escrito demuestra que durante la guerra llegó a «estar poseído por la llama sagrada de la patria». c) Pese a su incredulidad actual, donde hubo fe ésta puede resucitar.

A la reconstrucción de esta fe perdida se embarca de un modo peculiar: articulándola de modo que mitigue los sentimientos de culpa, que al parecer nunca le han abandonado por completo, por haber eludido su destino de kamikaze.

Ya no existen misiones de kamikaze, pero la reunión imaginaria en Las voces de los espíritus de los héroes de los pilotos suicidas con los oficiales del 36, le sirve para argumentar la equiparación de la muerte del kamikaze con el hara-kiri en defensa del Emperador. El seppuku tiene sin embargo un inconveniente: es muy poco probable que el Emperador lo solicite, lo apruebe o agradezca. Necesita afianzar la noción de que el seppuku es igualmente valioso aunque sufra el rechazo explícito del Emperador. Hemos visto como lo argumenta al escribir Caballos desbocados. No importa que no pueda convencernos a los demás, busca convencerse a sí mismo.

Autoinflamado con sucesivos escritos de nostálgico patriotismo, Mishima va resucitando la vieja fe, a la vez que busca darle un sistema de expresión práctica en su ejército privado.

Alistar mercenarios para este fin lleva inexorablemente a la

creación de una banda de gánsters, y aunque le gusta representar ese papel en la pantalla no lo desea para la vida real. Busca voluntarios.

Inicialmente no puede esperar una vinculación entusiasta hacia su persona, por lo que contacta jóvenes deslumbrados por el ideal de un patriotismo afín al de los héroes de sus escritos.

Mishima realiza tanteos iniciales en 1966 en dos sectores: a) Grupos de jóvenes escritores de ideología imperialista, b) Organizaciones políticas universitarias de la misma índole.

La idea de acercamiento a los jóvenes escritores imperialistas se la dan ellos mismos al venir a solicitar su ayuda. Espera poder contagiarse del ideal que parece iluminarles, y sufre una gran decepción. Comprueba que como típicos hombres de letras no lo son de acción, y que buscan en su compañía notoriedad, no liderazgo. Pronto se distancian.

Con los imperialistas de la universidad el problema es distinto. Para casi cualquier jovencito japonés, la asociación personal con alguien tan famoso como el escritor es motivo de halago. Precisamente estos idealistas son los únicos a quienes no agrada la idea. Consideran su dedicación política como misión sagrada, y temen ser para Mishima mero instrumento de alguna de sus habituales extravagancias narcisistas, que pueda enturbiar la autenticidad de su dedicación.

Los españoles podemos comprender esta suspicacia estudiantil, pensando en la que tendría un grupo de nuestros extremistas si repentinamente aparece Salvador Dalí con la pretensión de convertirse en su mentor y líder. Mishima ha cometido suficiente número de llamativas frivolidades como para desacreditar más de una faceta de su impresionante personalidad.

El escritor está poseído por un sincero fervor y logra convencerles de ello. Agrupa un número creciente de adeptos, del que de vez en cuando se despegan los de espíritu más crítico, cuando el autor se deja llevar en exceso de su fantasía.

Un ejemplo es la ceremonia de constitución del grupo inicial, que parece sacada de una mala película de vampiros: «...son unos doce... Mishima escribe sobre un papel: los presentes juramos convertirnos en los pilares de un Japón imperial. Se hizo después una incisión en un dedo e invitó a los demás a seguir su ejemplo. Recogieron la sangre en una copa que llenaron hasta el borde. Sentados en torno a ella escriben sus nombres con un

papel embebido en la sangre. Dos se marearon y otro tuvo que ir a vomitar».

Mishima sugiere que todos beban del cáliz sangriento. No resiste la tentación de dar una muestra de su sentido del humor, tan patibulario en ocasiones, y pide un salero para aderezar la bebida. Tras preguntar si ya se han repuesto todos, y si ninguno tiene enfermedad venérea, da ejemplo bebiendo de la copa, que pasan luego de uno a otro. Nuevamente Mishima muestra su espíritu burlón: «Mirando al grupo de jovencitos con labios y dientes ensangrentados ríe al decirles: ¡Qué hermoso lote de dráculas!»¹⁶⁰

A estos adeptos iniciales se unen nuevos miembros con los que se va formando una milicia. De vez en cuando hay deserciones, como al implantar el llamativo uniforme, que a los más auténticos les da la sensación de estar participando en un carnaval.

Logra, contra toda la legislación vigente, que el ejército dé entrenamiento de «comando» a sus estudiantes agrupados en el Tate-no-kai, en el campamento militar del monte Fuji. Se les entrena durante un mes, en grupos de veinte. Cada año tienen unos días de actualización, junto al grupo de nuevos reclutas. Mishima participa en todos los entrenamientos, orgulloso de soportarlos teniendo más de cuarenta años, mientras muchos de los reclutas caen rendidos. Tras cada jornada, cuando los jóvenes reponen fuerzas, él se encierra a escribir varias horas, como cada noche sin excepción.

En 1969 el Tate-no-kai cuenta con ochenta hombres y está presto para la acción, con una gran moral, en la que destaca la adoración al Emperador, al que vagamente y de modo irracional han ido identificando con Mishima y una supuesta unión mística entre los dos.

No todas las mentes son aptas para tan singular lavado de cerebro. Quienes lo rechazan han ido abandonando el grupo, que con su marcha adquiere cada vez mayor coherencia y fidelidad creciente al escritor, poco a poco inmune a cualquier valoración crítica. Sólo esto puede explicar el «Incidente».

El esquema para la entrada en acción del Tate-no-kai es a la vez elemental y complejo. Debe emplearse en la lucha «una sola vez», sin que nunca haya quedado claro el porqué de tal singularidad. Por tanto la eficacia de la acción debe ser definitiva.

El fin perseguido es la restauración plena de la dignidad im-

perial, y del ejército como tal. No hay ejército japonés, se trata de una «Fuerza de Autodefensa», destinada paradójicamente a defender una constitución que prohíbe su propia existencia como ejército. Para Mishima el ejército está «castrado», y quiere demostrarles que la legislación actual les obligará a llamar en su auxilio a la policía municipal.

Inicialmente en los años 67 y 68 proyectan hacer un deliberado suicidio colectivo, en la forma tradicional del kiri-jini. Las violentas algaradas van poniendo en peligro la estabilidad del país, al ser la policía progresivamente incapaz de controlarlas. Si las grandes masas excitadas desbordan las fuerzas antidisturbio, el Tate-no-kai estará presto, y como tal escudo se interpondrá entre las turbas vandálicas y el país indefenso. Acudirán sin armas, y saben que inevitablemente van a quedar aplastados. Luchando hasta el fin morirán todos. Es el esquema tradicional del kiri-jini. Esta muerte en combate desigual que de antemano se sabe perdido tiene el mismo mérito y honor que el seppuku, e idéntica finalidad: dar testimonio, y ejercer la coacción del reproche potenciándolo con la ejemplaridad suprema del sacrificio de la existencia en servicio de la esencia. En Japón ha sido un sistema, históricamente probado, de cambiar el curso de los acontecimientos. Esperan que ahora sea también así. Ante ochenta muertos el ejército tendrá que salir de su letargo e intervenir. Sorprende que todos los miembros de la milicia de Mishima, a los que se calificaba de «soldaditos de plomo para los juegos de un escritor», estuviesen dispuestos a morir. Parece que, en efecto, pensaban «aceptar el sacrificio de la vida realizado en colectividad».

A fines del 68 los acontecimientos están preparando el escenario ideal. Las manifestaciones «pacifistas» causaron centenares de heridos, y llegaron a tener sitiada la residencia del primer mi-

nistro varias horas. Los estudiantes del Zengakuren asaltan los edificios centrales de la universidad, manteniéndose con rehenes

i
y la lógica tensión creciente. Un mes largo resisten el asedio de la policía, pero el 19 de enero del 69 el gobierno había logrado reforzar sus unidades antidisturbio. Un impresionante despliegue de fuerzas, ocho mil policías adecuadamente equipados, asaltan la universidad echando a los estudiantes. Ni un solo muerto.

Si la policía es capaz de dominar la situación sobre el kiri-jini de la milicia de Mishima. Hay que pensar en otra forma de actua-



Fig. 39 Mishima con los cuatro miembros del Tate-no-kai, elegidos para acompañarle en el «Incidente» (octubre, 1970).

don. Por eso suspende el reclutamiento de nuevos miembros para el Tate-no-kai. No van a ser necesarios.

Le bastan unos discretos tanteos para convencerse de lo que expone a sus más íntimos seguidores: no se puede contar con el ejército, por tanto no habrá que actuar con él, sino contra él.

El nuevo plan consiste en una acción de comando sobre los jefes del principal cuartel y concienciar a la guarnición por medio de una arenga. Mishima al final hará seppuku para dar ejemplo, y provocar sentimientos de culpa en las fuerzas armadas.

Es tan ilusorio esperar una respuesta entusiasta de la tropa, que no cabe duda de que Mishima desea y planea esencialmente el seppuku, y todo este complicado montaje es el escenario más adecuado para hacerlo espectacular, y para tener presente a un sustituto simbólico del Emperador.

Con tenaz discreción va preparando el golpe y seleccionando a los pocos que le van a acompañar. El resto del Tate-no-kai sigue en el limbo marcial de sus entrenamientos y desfiles, sin estar en el secreto. Esta situación la expresa en la novela que está escribiendo en esos días, cuyo protagonista busca: «...candidatos que le entreguen sus propias vidas. Más aún: se reservaba el derecho de no explicarles nada».¹⁶¹

Paralelamente sigue Mishima con su polimorfa actividad a ritmo frenético. Como forma un patrón de conducta típico en el escritor, ningún miembro de su familia o entorno capta el menor indicio premonitorio de la tragedia.

Mishima siempre ha cumplido sus compromisos editoriales. Trabaja simultáneamente para varios editores y éstos no se percatan de que rechaza ahora cuantos encargos pretenden hacerle. Piensan que se está pasando a la competencia. Muestra un empeño obsesivo en no dejar nada pendiente. El 25 de noviembre debe entregar el cuarto y último volumen de la tetralogía *El deterioro del ángel*. Es la fecha elegida para poner simultáneamente fin a la vida y obra, pretendiendo que ambas culminen con derecho a la inmortalidad, aunque para ello recurra al truco inocente de retrasar la entrega. Tenía el libro terminado desde unos días antes.

Las compañías de seguros de vida abonan la póliza en casos de suicidio si ha transcurrido un año desde la firma. Consideran que nadie es capaz de pasar doce meses planeando un suicidio. Mishima lleva cuatro años, y más de un año matizando los detalles. ¿Cómo es posible escribir con inspiración durante la noche,



Fig. 40 Masakatsu Morita, 23 años, jefe del Tate-no-kai y «kaishaku-nin» de Mishima (amigo a quien se pide el «favor» de la decapitación).

tras haber dedicado el día a la foto del hara-kiri? El actor nato que es Mishima logra, con una permanente actuación en tan diversos papeles, que nadie perciba una nota disonante en el extraño concierto de su vida.

Mishima selecciona entre sus mejores hombres los cuatro que han de acompañarle. El 19 de octubre se retrata con ellos en el Tojo Hall (fig. 39), un establecimiento especializado en fotos de bodas. Desde abril saben a lo que se han comprometido.

Los cuatro aceptan inmediatamente, cuando por turno les fue preguntando Mishima si estaban dispuestos «a comprometerse hasta lo último». En cambio, más tarde, se rebelaron los tres a quienes aclaró que ellos no iban a perder la vida, pues deberían dar testimonio de las motivaciones del grupo en el juicio. Sólo al explicarles Mishima la importancia de su misión «aceptaron el supremo sacrificio de renunciar a morir». Para Mishima esto no es ni una frase, ni una macabra tomadura de pelo a los ingenuos muchachos. No en vano es él quien ha escrito que: «...una vez encendida en el pecho de un hombre la llama de la lealtad, le es preciso morir»,¹⁶² y habla de «el placer y el orgullo de haberse resuelto a renunciar a la vida».¹⁶³

La relación con uno de ellos, Masakatsu Morita, de 23 años, ha dado lugar a multitud de especulaciones. Morita, estudiante en la universidad de Waseda, es hijo de un profesor de colegio. Huérfano desde los dos años, su hermano mayor cuidó de él. Serio y no muy brillante, tiene condiciones de líder. Mishima le nombra en 1969 jefe del Tate-no-kai, y se hace acompañar por Morita muy frecuentemente en los últimos meses. En una ocasión comenta «miradle bien, es el hombre que me va a matar». Los interlocutores piensan: «cosas de Mishima».

Para algunos ha encontrado en este joven, silencioso y fanático, y que se parece extraordinariamente al retrato literario del compañero de colegio objeto de su primer enamoramiento en Confesiones de una máscara, el amor ideal que busca sin resultado desde la adolescencia. Para los partidarios de esta versión, el emparejarse con Morita para el holocausto, sería un típico «suicidio de amantes», y todo lo demás puro pretexto ambientador. Ésta es la opinión de su biógrafo Scott Stokes, que Roger Scruton considera: «una interpretación arbitraria, fruto de la miopía psicológica y la banalidad, que no nos sorprende por las muchas páginas de periodismo vulgar que la preceden». Mishima sigue siendo un tema polémico.



Fig. 41 Furu Koga, 23 años, hijo de un maestro, estudiante de Derecho. Elegido inicialmente como «kaishaku-nin» de Morita, tendrá que decapitar también a Mishima. En los ojos del joven, en esta foto tomada al llegar a la comisaria, se refleja aún el drama.

Lo más curioso es que este tema, tan debatido por los occidentales, es indiferente desde el punto de vista de Mishima y Morita. En la tradición samurai está perfectamente regulado el papel que los vínculos homosexuales puedan representar para sus hombres. Como inteligentemente apunta Nathan, parece claro que independientemente del papel que estas motivaciones, conscientes o inconscientes, pudieran tener para Mishima, Morita estuvo ajeno por completo a ellas. Para Morita, el «Incidente» era un acto heroico en aras del patriotismo, y nada más. Si participó en un «suicidio de amantes» fue sin enterarse de ello.

El último en ser «invitado» al grupo es Hiroyasu Koga, de 23 años, hijo de un maestro de escuela, estudiante de Derecho. Experto en esgrima con katana, su papel será mucho más importante del inicialmente planeado. La singularidad de la relación de Mishima con los miembros del Tate-no-kai se manifiesta en un curioso detalle con este muchacho. Al aceptar, expresa el deseo de ir a su tierra a despedirse silenciosamente de la familia y el paisaje amado. Mishima le paga «la mitad» del billete de tren.

Los otros dos miembros del grupo son Ogawa y Chibi Koga. Masahiro Ogawa, de 22 años, hijo de un empleado de oficina, es el amigo íntimo de Morita, y por su estatura hace de abanderado del Tate-no-kai. En el proceso dirá que actuó «por amor al Emperador».

Mashayosi Koga tiene el mismo apellido que Hiroyasu Koga. Veintiún años y pequeña estatura. Para distinguirles, en el Tate-no-kai se le llama «el pequeño» (Chibi) Koga, y Furu Koga al otro; así les designaremos desde ahora. Chibi Koga es hijo único del hortelano de una pequeña plantación de mandarinos. Su padre falleció cuando tenía cuatro años, y la madre, viuda, ha trabajado arduamente para poderle enviar a la universidad. Es vivaracho y decidido. Su manguada envergadura le hace parecer especialmente frágil en el momento de la detención.

El grupo se comporta como cualquier equipo de conspiradores. Tienen reuniones clandestinas, a espaldas de sus compañeros del Tate-no-kai, que realizan cada vez en un lugar distinto para ir planeando los detalles de la acción. Unas veces en un hotel, otras en el reservado de diversos restaurantes, ocasionalmente en la sauna de unos baños públicos.

Precisamente es en un establecimiento de aguas termales, donde el 14 de noviembre Mishima les muestra el manifiesto que

Fig. 42 Masahiro Ogawa, 22 años, estudiante. Elegido por su estatura abanderado del Tate-no-kai. Amigo fraternal de Morita. Uno de los tres supervivientes. «Actué por amor al Emperador.»



Fig. 43 Chibi Koga, 21 años, estudiante, huérfano de un hortelano. La madre, viuda, ha trabajado arduamente para poder enviarlo a la universidad. Su manguada envergadura le hace parecer especialmente frágil en el momento de la detención.



ha preparado, para repartir y como base de la arenga. Comienza explicando: «lo que nos ha impulsado a esta acción tan ingrata... hemos visto a Japón emborracharse de prosperidad y caer en un vacío espiritual... hemos tenido que contemplar a los japoneses profanando su historia y tradiciones... el auténtico Japón, es el verdadero espíritu del samurai... cuando vosotros (los soldados) despertéis, Japón despertará con vosotros...».

Es utópico pretender explicar en términos occidentales el ideario político de Mishima. Por eso ha sido tan mal comprendido y erróneamente catalogado: «los que me califican de fascista ni me entienden a mí, ni al fascismo ni a la historia .del Japón». ¹⁶⁴ El escritor no sólo hace estas aclaraciones a los corresponsales extranjeros, otras van dirigidas a los compatriotas que le llaman imperialista-militarista, lo que Mishima considera una deformación simplona de su tesis. En estos meses polemiza frecuentemente en los periódicos de Tokyo en torno a este tema: «El militarismo de la preguerra correspondía al espíritu de un ejército modernizado y formado según los cánones occidentales, y muy embebido del nazismo y el fascismo. El tradicional espíritu marcial japonés no tiene nada que ver con el militarismo que nos condujo a la Guerra Mundial. El viejo espíritu samurai fue desapareciendo precisamente al convertirnos en un país industrializado y con un ejército como aquél.» ¹⁶⁵

¿Y el culto al Emperador? Tampoco corresponde a lo que podemos interpretar desde aquí. Por supuesto Mishima no es tan necio como para aceptar literalmente el carácter divino del Emperador. Sin embargo, le reprocha haber renunciado a él. Para Mishima el Emperador es un símbolo y una síntesis cultural de sus compatriotas, «con la deformación de la Institución Imperial Japón ha perdido su alma». Esta «deformación» no arranca de la posguerra, sino del siglo pasado, cuando en el período Meiji el Emperador salió de su aislamiento secular, para convertirse en «emperador político», y Mishima pretende el regreso al «emperador cultural». La proposición está llena de aparentes incongruencias: debe asumir el mando del ejército, y a la vez quedar aislado de toda acción concreta, convertido en una síntesis de valores estéticos y espirituales.

Los propios japoneses no están de acuerdo en cómo deben valorar a Mishima, si como un profeta político creador de una nueva filosofía, o como un intelectual desconectado de la realidad, cegado por los fuegos de artificio de su fantasía.



Fig. 44 Han elegido su víctima. El teniente general Kanetoshi Mashita, un militar de brillante historial que tendrá que presentar su dimisión después del «Incidente».

En la exposición de sus ideas políticas se porta con la misma dualidad de los trabajos literarios. Los artículos fundamentales en que resume su ideario están escritos en el lenguaje rico y profundidad conceptual difícilmente asequible de sus «obras mayores». Consciente de que muy pocos los pueden entender, hace otros en que simplifica vocabulario e ideas. Renuncio a hacer un resumen, nos aburriríamos todos. Tiene un concepto desmedidamente esteticista del fenómeno cultural. *

Entre los lectores a quienes van dirigidos sus escritos políticos «simplificados» están sus seguidores del Tate-no-kai, pues con la desconfianza que siempre ha sentido hacia los intelectuales, procura no enrolos en su milicia.

Mishima juega con el cinismo al comentar que está: «agotado por la seriedad e ingenuidad de mis seguidores», a los que suministra alguna broma como la del brindis con sangre. Ahora no pueden bromear, todos han comprometido sus vidas.

Ya han elegido su víctima, el teniente general Kanetoshi Mashita, comandante en jefe del Ejército del Este. Mishima solicita al general audiencia para el día 25 de noviembre, en su despacho del cuartel de Ichigaya, en el centro de Tokyo. Es un militar de brillante historial castrense. No pretenden hacerle daño, pero van a quebrar su vida profesional. Dimitirá después del «Incidente».

Por los datos del proceso contra los supervivientes, se puede seguir día a día las reacciones de los cuatro muchachos.

Furu Koga es el último en quedar incluido en el grupo, «hizo una reverencia a sus camaradas para agradecer el haber sido invitado».

* Como ilustración será más útil para nosotros que el análisis de su concepto del «emperador cultural», el extracto de una polémica en la universidad, con estudiantes de extrema izquierda. Muestra claramente su enfoque esteticista de la filosofía política. Un estudiante le interpela afirmando que una cultura elitista es inadmisibles, «si una cultura como ésta es una tradición, entonces hay que destruir la tradición». Mishima responde: «La Cultura no puede entenderse en términos marxistas de la interpretación de la Historia como lucha de clases. Todas las filosofías fracasan cuando teorizan sobre la literatura y el arte. Recordaréis que cuando Kant, en la Crítica de la Razón Pura, pretende captar la esencia de la belleza, patina como sobre una cascara de plátano. Lo mismo sucede a Hegel cuando aspira a organizar la cultura en un sistema. Si ha existido un marxista que entendió la cultura fue Trotski. Trotski mantenía que el gobierno debe entregarse a una dictadura del proletariado, pero que la cultura es un fenómeno burgués que puede sobrevivir como tal. Como resultado, únicamente durante el período en que Trotski mantuvo el poder, la Unión Soviética produjo algo merecedor del nombre de Cultura... Trotski importó el arte moderno de Europa y fue purgado por elementos como usted». ¹⁶⁶

Tras la reunión del 3 de noviembre, en que Mishima les ha explicado con detalles el plan definitivo que incluye la supervivencia de tres de ellos, quedan solos al marcharse el escritor. Furu Koga se lamenta de «lo difícil que es resignarse a la vida, cuando ya se ha despedido uno de ella». Es Morita, el «elegido», quien intenta consolarles con reflexiones sobre que la muerte no les puede separar, y que el acto de realizar su kaishaku será «la prueba suprema de amistad».

Evidentemente, Morita está muy preocupado con la posibilidad de no ser capaz de realizar adecuadamente el kaishaku de Mishima. Con motivo: No tiene el menor entrenamiento con la espada. El 21 de noviembre pide a Chibi Koga que le sustituya en el caso de no poder consumarlo. Para hacer más equitativo el reparto de honores es al otro Koga, a Furu Koga, a quien brinda la «prueba de amistad» de solicitarle su kaishaku. Furu Koga acepta.

Ninguno de ellos cae en la cuenta del problema legal que van a crear con este reparto de honores. No hay un solo precedente en toda la jurisprudencia japonesa, pues desde que está vigente la nueva legislación no ha existido un caso de seppuku ni de kaishaku. Antes era una ceremonia sagrada, ahora está prohibido, pero no se ha especificado si el kaishaku, la decapitación de un eventrado que atendido quirúrgicamente puede sobrevivir, es un homicidio, o una forma de eutanasia, o de complicidad... Va a ser uno de los aspectos legales más debatidos en el proceso, del que saldrán los tres supervivientes con una condena de cuatro años.

Los días 23 y 24 de noviembre, reunidos por la tarde en una habitación del Hotel Palace, ensayan por ocho veces todos los detalles del asalto al despacho del general. Mishima repite una y otra vez su arenga, que ha memorizado, cuidando poner la televisión para que desde las habitaciones inmediatas no puedan captarla.

Preparan los elementos materiales, las cuerdas para sujetar al militar, los alambres y los alicates para bloquear las manillas de las puertas. Caligrafían los paños blancos que colgarán desde la terraza, y las bandas de tela que han de ceñir sus cabezas con un lema patriótico: «Todas las vidas por la Patria.»

En el recuento final, la tarde del 24, hay un momento estremecedor. Clasificando los objetos, Morita encuentra un paquete de algodón que no había visto en la lista. Pregunta a Mishima,

¿para qué es esto? El escritor responde con indiferencia: «Mañana, tú y yo tendremos que taponarnos muy cuidadosamente el ano, para no defecar durante el seppuku.»

Tras un silencio gélido todos pasan a la última tarea, la de redactar el poema de 31 sílabas, que tradicionalmente debe acompañar a toda despedida consciente de la vida. El proyecto es que tres sobrevivan, pero como pueden perecer si las cosas no siguen el curso previsto, también ellos lo escriben. Mishima no influye en sus poemas, sólo les ayuda a pulir alguna frase cuando se lo solicitan. El suyo se conserva. Ésta es la traducción al inglés:¹⁶⁷

The sheaths of swords rattle
As after years of endurance
Brave men set out
To tread upon the first frost of the year.

No me atrevo a intentar su versión al español. Estos poemas son burbujas iridiscentes, que estallan en las manos del traductor. Precisan ser recreados en cada idioma por otro poeta.

El grupo se divide para la última noche. Llevan a Mishima a su casa, y parte Morita hacia la suya. Los otros tres deciden permanecer juntos en la pensión de Chibi Koga.

Mishima pasa gran parte de la noche escribiendo, tras telefonar a los dos periodistas que desea estén presentes. Tiene gran cuidado en no comprometerles. Les cita sin explicaciones cerca del cuartel, donde recibirán una carta con las últimas instrucciones.

Nuevamente se porta de modo contradictorio. En la carta a uno de sus fieles, pide que se vista a su cadáver con el uniforme del Tate-no-kai, y se le coloquen guantes blancos, y una espada en la mano. Es en esta carta en la que solicita ser fotografiado en el ataúd, «para mostrar que muero no como hombre de letras, sino como un soldado».

Sin embargo, otras cartas son para sus traductores Ivan Morris y Donald Keene. Está muy preocupado porque su editor americano dejó de traducir obras de otro escritor japonés a la muerte de éste. ¿Es que es costumbre de la editorial traducir sólo obras en vida de sus autores? Pide que se lleve a cabo la traducción de los dos últimos libros de la tetralogía.

La carta a Morris termina así: «...Tras meditarlo concienzudamente durante cuatro años, he decidido sacrificarme por las

viejas y hermosas tradiciones del Japón, que desaparecen velozmente, día a día. Ésta es mi última carta. Le deseo una vida muy feliz.»

La esposa de Mishima, Yoko, antes de cerrar el ataúd, coloca junto a la espada la pluma estilográfica del escritor.

Mishima la ha utilizado por última vez para una nota que deja en su escritorio. «La vida es breve, pero yo deseo vivir para siempre.»

El «Incidente» (II)

Las ordenanzas de algunos ejércitos exigen que los soldados sitiados se sigan afeitando cuidadosamente cada mañana. Al parecer eleva la moral. He recordado esto al conocer lo primero que hacen los cuatro estudiantes al reunirse en la mañana del 25 de noviembre de 1970, en el coche blanco que Mishima compró meses antes para esta ocasión: Llevan el automóvil a una estación de lavado.

Con el coche resplandeciente llegan a las diez y media de aquella mañana a la casa de Mishima. Éste, igual que ellos, viste el uniforme (sin camisa bajo la guerrera, como el teniente Takeyama).

El escritor deja sobre la mesa del hall un paquete con el manuscrito de su último libro *El deterioro del ángel*, con instrucciones de llevarlo aquella mañana al editor. Toma una cartera en la que ha escondido dos espadas cortas. Abrocha el correa del que pende la katana, y entra en el automóvil.

Se permite dar suelta por última vez a su peculiar sentido del humor: «Parece una película de gánsters, si se llevase al cine habría que poner música a esta escena», e improvisa una melodía.

En el trayecto al cuartel, el automóvil tiene que pasar literalmente bajo las ventanas del colegio donde está su hija, de once años, en clase. Todos lo saben y miran de reojo al escritor. Sigue impasible.

La cita con el general es a las once. Cinco minutos antes aparcan cuidadosamente delante del edificio principal del cuartel.

Mishima goza de especial simpatía entre los militares por su interés en el ejército. No sospechan las complicaciones que les

va a acarrear el arrebató castrense del escritor. «Pase, el general les espera.»

Al general Mashita le halaga esta audiencia con un personaje tan famoso. Entre sus colaboradores inmediatos hay varios admiradores de Mishima, y es gratificante mostrarles como éste acude en visita de cortesía.

Tras los saludos, el general hace unos comentarios elogiosos sobre los uniformes de opereta que llevan los visitantes. Inmediatamente le llama la atención la espada que Mishima lleva al cinto.

Durante la última guerra se permitió a los oficiales cambiar el sable de reglamento por una katana. Fue una hábil medida psicológica muy de acuerdo con la exaltación del código samurai, que trató el alto mando japonés de imbuir en sus hombres. Esta disposición creó una verdadera psicosis colectiva entre los militares, que se arruinaban para poseer un buen ejemplar de katana. Para Mashita todo ello es un vago recuerdo de juventud, pero como todos sus compañeros de promoción llegó a ser un experto en la valoración de espadas y la de Mishima, ya de lejos y envainada, destaca por su calidad.

«Nosotros las tenemos ahora prohibidas, ¿no les pone a ustedes obstáculos la policía para llevarlas en público?» «Mi general, ésta es una pieza de museo, es del xvi, de Seki.» «Ah, entonces tendrá el temple sanbon sugi, es muy raro poder ver una, ¿me permite?» «Será un placer.»

Mishima desenvaina la espada y la entrega al general. Mashita reacciona como cualquier conocedor: la orienta hacia un foco de luz en el ángulo adecuado para analizar el temple y el grano. Se lo impide el aceite protector. «¿Tienen ustedes un pañuelo para limpiarla?»

Es lo que el grupo espera, y han estado ensayando tantas veces en la habitación del hotel. «Chibi Koga, dame un pañuelo.» Es la señal convenida que pone a todos en alerta, y permite que además de Mishima, Koga se acerque al general, que en pie, con las manos ocupadas, y la mirada absorta en un punto próximo a sus ojos, está en la posición ideal para sujetarle y colocarle rápidamente la mordaza.

Mientras le sientan de nuevo en el sillón para atarle, Mashita aún no comprende lo que ocurre. Referirá luego en el juicio que pensó que le estaban haciendo una demostración, estúpida pero inocente, de su preparación de «comando». Sigue creyéndolo mientras los jóvenes, con el alambre, tratan de fijar los picapor-

tes, y colocan silenciosamente muebles contra las puertas. Al ver la expresión de Mishima comprende que las cosas no son así, pero ya es tarde. Atado y mudo por la mordaza no puede hacer nada más que sumar indignación a su asombro inicial.

La deferencia con que los militares esperan la visita de Mishima está a punto de hacer naufragar el «Incidente». Aún no han terminado de improvisar la barrera contra las puertas cuando un ayudante acerca el ojo a una mirilla, para ver si es momento oportuno para entrar un pequeño refrigerio que han preparado, y contempla al general atado a la silla.

Los oficiales a quienes comunica lo observado pierden unos preciosos segundos, porque no pueden creerlo. Por turno se empeñan en ver por la mirilla antes de actuar. «¿Qué están haciendo?!» «¡Abran ahora mismo!», y tratan inútilmente de forzar los picaportes.

Es el primer imprevisto. Mishima no ha tenido tiempo, como proyectaba, de plantear serenamente sus exigencias. Ahora tiene que vocearlas a un grupo de coroneles excitados que gritan y golpean la puerta.

Mishima saca las dos espadas cortas de la cartera. Con una de ellas rozando el cuello del general, Chibi Koga queda durante todo el episodio como principal elemento de coacción. Morita empuña la otra daga, y Ogawa y Furu Koga agarran los dos elementos del despacho más susceptibles de ser manejados como objetos contundentes: un cenicero de pie y un candelabro de metal. Mishima empuña la katana.

Para comprender el desarrollo de los acontecimientos, es preciso saber que al ejército japonés le está absolutamente prohibido disparar sobre un civil en cualquier circunstancia.

La desolación de los generales, coroneles y demás oficiales que han ido acudiendo desde los despachos contiguos, sólo puede equipararse a su desconcierto.

En el aturdimiento colectivo, el general que ha tomado el mando adopta una decisión valerosa pero imprudente. Empujando la puerta entran en grupo, desarmados, intentando reducir por el número a los secuestradores. La katana de Mishima, rasgando el aire, logra hacerles Salir.

Un segundo intento estuvo algo mejor planeado. Un grupo de siete entra por la puerta, mientras otros nueve irrumpen rompiendo la mampara desde el pasillo. Logran quitar la daga a Morita, pero Mishima, campeón de kendo, es harina de otro costal.

Fig. 45 Mishlma salta al borde del parapeto para iniciar la arenga. A su lado está Morita.

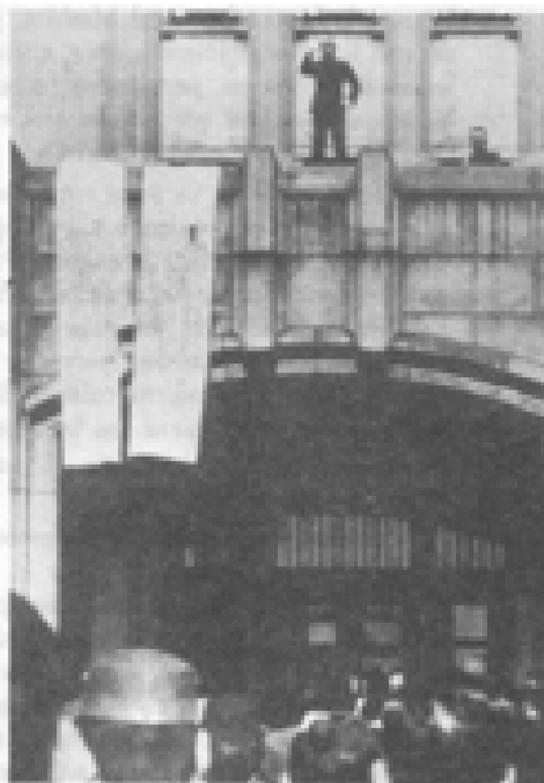


Fig. 46 La guarnición congregada bajo la terraza del despacho del general para escuchar la arenga de Mishima.

Los medios de información, que sirven y esclavizan a nuestra sociedad, tienen preferencia sobre la tropa. En primera fila sus representantes toman notas e imágenes.



Retrocede hasta el general Mashita, y avanza despejando el terreno con la espada. Hiere a doce, entre ellos a un general. Algunas lesiones son graves, pero todos reconocerán en el juicio que Mishima cuidó no infligir ningún golpe mortal; y siempre que fue posible amagó en lugar de herir.

Al fin Mishima se hace entender: matará al general si vuelven a realizar otro intento. Si cumplen sus condiciones quedará libre sin daño antes de una hora. Pasan los conjurados un papel con sus condiciones. En esencia: deben congregarse a los mil hombres de la guarnición, bajo la terraza a que dan los ventanales del despacho de Mashita, para que escuchen la arenga de Mishima y las de sus cuatro colaboradores. Tienen que guardar silencio, y no intimidar a los secuestradores con gases, altavoces, luces, etc. En caso contrario el general morirá, y se suicidarán ellos después.

El mando del cuartel está desconcertado. Algunos seriamente heridos. Todos preocupados por el general y por la propia responsabilidad en un episodio inesperado que no saben cómo lidiar. Mientras llaman pidiendo ambulancias, el jefe se pone en contacto telefónico con el ministerio. En un típico lavamanos burocrático les devuelven la papeleta desde el ministerio; después de varias consultas y dilaciones: ellos pueden enjuiciar mejor la situación, que improvisen soluciones.

Al final terminan por hacer lo que Mishima había pronosticado: llaman en su auxilio a la policía municipal, pidiendo un grupo antidisturbios, para que venga en su ayuda, a un cuartel con mil soldados. En realidad, es lo mejor que pueden hacer, y pretenden mientras tanto dejar pasar el tiempo.

Mishima se impacienta, comprende que no puede esperar. QUITAN la mordaza al general para que dé la orden de que sean obedecidos. El enfurecido Mashita se niega: «¿Qué es este desatino.» «¡Interrumpan inmediatamente esta farsa!» No pudiendo someter a Mashita, Mishima prescinde de él y hace venir al otro lado de la mampara al general que ha tomado el mando. Por los cristales rotos se puede ver al prisionero con el cuchillo amenazador junto a la yugular. La escena convence al oficial de que debe doblegarse a las peticiones de los secuestradores para salvar la vida de Mashita. Son las once y media. No han pasado aún treinta minutos desde la llegada al despacho.

Los hombres se van congregando bajo la terraza. Simultáneamente llegan ambulancias y la asombrada tropa ve cómo pasan a



Fig. 47 Mishima durante el discurso.

ellas sus jefes heridos. Casi a la vez acuden las unidades antidisturbios. Dos helicópteros de la policía sobrevuelan el cuartel, en peligroso arremolinamiento con otros de la televisión y de agencias de noticias, pues por radio y televisión se está transmitiendo la noticia del «Incidente», aún casi no iniciado, y cuyo fin y finalidad no pueden adivinarse.

Azusa, el padre de Mashima, lo contempla aterrorizado por televisión. Yoko, la esposa del escritor, que tras llevar los niños al colegio, circula por las calles de Tokyo, se desvanece en la parada de un semáforo al escuchar la noticia en la radio del coche.

Reunidos unos ochocientos soldados frente a la terraza, dejan las primeras filas para los representantes de los medios de información, que sirven y esclavizan a nuestra sociedad.

A las doce se abren los ventanales del despacho, y Morita y Ogawa cruzan la terraza, para colgar del parapeto los carteles en que resumen sus motivaciones. Arrojan unas octavillas con el «manifiesto» que Mishima ha escrito, y que comienza así: «El ejército siempre ha tratado bien al Tate-no-kai. ¿Por qué mordemos la mano que nos ha tendido? Precisamente porque le reverenciamos...» Termina: «...salvemos al Japón, al Japón que amamos». En medio, unos párrafos de la retórica política de Mishima. Los periodistas recogen ejemplares, algunos soldados también se apoderan de las octavillas, otros dejan que las arrastre la brisa sin tocarlas.

Unos minutos más tarde sale Mishima, cruza la terraza y salta al borde superior del parapeto para comenzar el discurso (fig. 45). A su vera está Morita. Ambos con el «hachimaki», la banda de tela blanca con inscripciones, a la que dan tanta importancia, y que permanecerá en sus cabezas decapitadas.

Por los altavoces que hicieron acudir a los soldados se les explicó que debían guardar silencio. No lo hacen. Es el primer fracaso de Mishima durante la operación. Todos gritan. Aunque los de las primeras filas quisieran escuchar no conseguirían entender el discurso. Se lo impiden las voces de sus compañeros, el ruido de las ambulancias y de los coches de la policía y de la prensa que llegan constantemente.

Los periodistas sólo captan fragmentos de las palabras de Mishima. Lo que se entiende muy bien son los gritos de los soldados.

Irritados el ver heridos a sus jefes, comienzan a interpelar

al orador: «Baja de ahí fantoche», «deja de jugar a héroe», «suelta al general».

Entre los improprios, los comentaristas anglosajones reproducen uno japonés, «bakayaro», que muy repetido por los soldados, aseguran no tener traducción adecuada al inglés. Sospecho que sí la tiene a nuestro idioma: «¡Baja de ahí, bakayaro!», suena tentadoramente afín a «¡baja de ahí, gilip...!»

Mishima renuncia a la planeada duración de media hora, e interrumpe su discurso a los cinco minutos. Una de las muchas fotos repartidas por las agencias de prensa nos lo muestra en este momento de reflexión, aún indeciso. «Creo que no vale la pena seguir» (fig. 49). El mismo gesto tiene en la foto que preside su álbum de la exposición Tobu (fig. 48), sin duda el fotógrafo acostumbrado a verle «posar», captó esta instantánea de un momento de distracción pensativa.

Morita y Mishima gritan tres veces ¡Viva el Emperador! «Tenno Heika Banzai», regresando pausadamente por la terraza, y a través de los ventanales, a la penumbra del despacho. Entonces, cuando ya no hace falta, la multitud guarda silencio.

Al entrar en la habitación con los «bakayaro» aún zumbando en los oídos, cierran los ventanales, atenuando el ruido de los helicópteros que siguen con la inspección, ya inútil, de una terraza vacía. Se libra de unas cámaras, pero otras le están esperando. A través de las vidrieras rotas puede la policía ver y fotografiar lo que ocurre en una zona del despacho. Deciden no intervenir mientras peligre la vida del general.

Mishima comenta: «Creo que no me han entendido bien.» Fueron sus últimas palabras.

Silenciosamente se despoja de la chaqueta, y tras quitarse las botas apartándolas a un lado, desabrocha el pantalón que cae sobre los muslos flexionados. Entrega el reloj a uno de los estu diantes.

El escritor está a dos metros del general. Arrodillado en la zona que no queda visible a los que esperan tensamente en el pasillo. Había planeado escribir un último mensaje con su sangre, pero cambia de idea, y aparta el papel y pincel que acerca Ogawa. Toma en su mano derecha la espada corta, mientras a su espalda Morita levanta en alto la katana.

El general, ya sin mordaza, grita: «No», «¡iiNOOO!!!», «¡No hagan ese disparate!, por favor, NOOO!»

Mishima inicia el balanceo de torsión, mientras con los tres



Fig. 48 El fotógrafo, acostumbrado a ver a Mishima «posando», captó esta foto del autor, distraído en un momento de reflexión.



Fig. 49 El mismo gesto de ensimismamiento reflexivo. «Creo que no vale la pena seguir.»

dedos centrales de la mano izquierda frota el punto del abdomen al que apunta su daga. Morita suda y la katana tiembla visiblemente en sus manos alzadas.

El escritor, arrodillado, da tres nuevos vivos al Emperador. Tras una inspiración profunda contrae la musculatura del tórax. El grito seco y gutural se difumina en el silencio del cuartel.

La daga entró a fondo y cruzó rápidamente el abdomen empujada por una fuerza y una voluntad hercúleas. La sangre sale a borbotones acompañando a las entrañas. Cuando en un último esfuerzo Mishima logra llegar al lado derecho, cae hacia delante. Morita ha esperado demasiado, la posición ya no es adecuada. Resulta muy difícil decapitar la cabeza de un cuerpo caído. La punta de la espada tropieza contra el suelo, y el cuello profundamente herido no se secciona.

Pálido y sudoroso Morita titubea. «¡Otra vez!», gritan a su espalda los compañeros. Nuevamente desciende la espada abriendo una terrible herida en el cuello y hombros. El cuerpo de Mishima yace convulso sobre sus propios intestinos. Fracasa un tercer golpe. Temblando y desarbolado entrega la katana a Furu Koga. Éste, hábil esgrimidor, corta limpiamente la cabeza de Mishima.

Ogawa despega reverentemente la daga de la mano de Mishima que aún la oprime, y la entrega a Morita que se ha desvestido y arrodillado. Furu Koga ya está a su lado con la katana en alto. «No me dejes sufrir mucho tiempo», pide Morita. La cabeza rueda al primer golpe de katana de Furu Koga.¹⁶⁸

El resto lo conocemos desde las primeras páginas de este libro.

Han transcurrido ocho años. Mishima «vive para siempre» en la literatura universal. Cientos de artículos y tres libros tratan de explicar el sentido de su vida y muerte. Cuando los leo, y cuando me leo, no puedo evitar el recuerdo de las últimas palabras de Mishima: «Creo que no me han entendido bien.»

ÍNDICE BIBLIOGRÁFICO Y COMENTARIOS

1. La traducción a caracteres occidentales del nombre del general tiene dos variantes: Mashita y Masuda. Éste es el que emplea J. Nathan en su biografía de Mishima, y también algunos comunicados de prensa (agencias Efe y Alph). Scott Stokes en su libro emplea «Mashita», como también lo hacen la mayoría de los comentaristas de los medios de difusión, y de modo casi unánime tras la confusión de las primeras semanas. Por ello aceptamos «Mashita».

2. Nathan incluye en la lista, equivocadamente, la foto de San Sebastián que es de 1966, por eso piensa que incluye alguna de la serie La muerte de un hombre en la exposición Tobu, pues la de San Sebastián está en ella.

3. NATHAN, JOHN: *Mishima, A Biography*, Little, Brown & Co., Boston, 1974, 298 págs.

4. NATHAN, loc. cit., p. 202-203.

5. MISHIMA, YUKIO: *Death in Midsummer and other Stories*, New Directions, N. Y., 1966, y Penguin Books Ltd., England, 1967, 1971, 1977.

6. NATHAN, loc. cit., p. 114.

7. SCOTT STORES, HENRY: *The Life and Death of Yukio Mishima*, Peter Owen, Ld., London, 1975, 271 págs., p. 15.

8. SHABECOFF, PHYLIP: *The New York Times*, 2 agosto 1970.

9. FRIED, JOSEPH: «Japan's Renaissance Man», *The New York Times*, 26 no viembre 1970.

10. MISHIMA, YUKIO: cot. por Fried, J., loc. cit.

11. KEENE, DONALD: cot. por Shabecoff, loc. cit.

12. FRIED, J.: loc. cit.

13. NATHAN, loc. cit., p. 254.

14. SCOTT STORES, loc. cit., p. 183.

15. NATHAN, loc. cit., p. 252.

16. SCOTT STORES, loc. cit., p. 181.

17. NATHAN, loc. cit., p. 252.

18. SCRUTON, ROGER: «In the Cause of Death», en *Japanese Literature*, 1975.

18 bis. MISHIMA, YUKIO: *The Temple of Dawn*, Pocket Bokos, N. Y., 1975, p. 23.

19. «The Talk of the Town», sin firma, en el *New Yorker*, 12 diciembre 1970.

20. MISHIMA, YUKIO: *Seis piezas No*, Barral, Barcelona, 1973.

21. KEENE, DONALD: en el prólogo de 20, p. 11.

22. Leyendo las descripciones de Ernst Kretschmer sobre el embotamiento afectivo en la esquizofrenia exclama: «¿Cómo Tj sabe?» Pues cree encontrarse identificado. Véase NATHAN, p. 125.

23. SHABECOFF, PHILIPP: loc. cit. Parece ser el articulista occidental que mejor ha entendido a Mishima en la época de su muerte.

24. SHIGA, NAGOYA: cit. por Scott, p. 98.

25. NATHAN, loc. cit., p. 89.

26. NATHAN, loc. cit., p. 104.

27. SCOTT, loe. cit., p. 258.
28. NATHAN, loe. cit., p. 117.
29. NATHAN, loe. cit., p. 193.
30. SCOTT, loe. cit., p. 180.
31. MISHIMA, YUKIO: *Madame de Sade*, Grove Press inc, N. Y., 1967, p. 108.
32. KEENE, DONALD: *Landscapes and Portraits*, Secker & Warburg, N. Y., 1972, p. 196.
33. MISHIMA, YUKIO: *Madame de Sade*, p. 107.
34. Aquí disienten una vez más los dos biógrafos occidentales de Yukio Mishima. Para Nathan el nombre es Teiko Shibusawa (p. 194), mientras para Scott Stokes se deletrea Tatsuhiko (p. 179), que es como lo hace Mishima en el prefacio de *Madame de Sade*.
35. TRIFFENEAU, P.: *Le figaro*, París, 14 octubre 1977.
36. MISHIMA, YUKIO: *Hadante de Sade*, p. 23.
37. *Ibíd.*, p. 30.
38. *Ibíd.*, p. 66.
39. *Ibíd.*, p. 45.
40. *Ibíd.*, p. 41.
41. *Ibíd.*, p. 67.
42. *Ibíd.*, p. 74.
43. *Ibíd.*, p. 72.
44. *Ibíd.*, p. 15 (a través de otro personaje, Madame Saint-Just, como la cita siguiente).
45. *Ibíd.*, p. 17.
46. *Ibíd.*, p. 69.
47. *Ibíd.*, p. 40.
48. *Ibíd.*, p. 31.
49. MISHIMA, YUKIO: introducción al *Río del Cuerpo*, en el catálogo de la exposición Tobu, Tokyo, noviembre 1970.
50. MISHIMA, YUKIO: *Confessions of a Mask*, New Directions, N. Y., 1958, página 21.
51. *Ibíd.*, p. 15.
52. NATHAN, loe. cit., p. 16.
53. *Id.*, p. 27.
54. *Id.*, p. 37.
55. MISHIMA, YUKIO: cit. por Nathan, carta a su amigo Azuma, loe. cit., p. 38.
56. «The Samurai who Committed Hara-kiri», sin firma, en *Life*, vol. 64, n.º 24, 11 diciembre 1970, págs. 36-39.
57. SCOTT, loe. cit., p. 185.
58. MISHIMA, YUKIO: *Sun and Steel*, Secker & Warburg, N. Y., 1971, p. 27.
59. *Ibíd.*, p. 28.
60. *Ibíd.*, págs. 27-28.
61. MISHIMA, YUKIO: *Confessions of a Mask*, p. 136.
62. *Ibíd.*, p. 138.
63. NATHAN, loe. cit., p. 84.
64. *Id.*, p. 120.
65. SHABECOFF, loe. cit., y en NATHAN, p. 103.
66. NATHAN, loe. cit., p. 137 y p. 141.
67. *id.*, p. 108.
68. *Id.*, p. 118.
69. MISHIMA, YUKIO: *Catálogo Tobu, Río del Cuerpo*.
70. SCOTT, loe. cit., p. 187.
71. SHABECOFF, P.: loe. cit.
72. NATHAN, loe. cit., p. X del Prólogo.
73. SCOTT, loe. cit., p. 109.

74. ETO, cit. por Nathan, p. 170.
75. NATHAN, loe. cit., p. 170.
76. SCOTT, loe. cit., p. 144.
77. MESENDER, WILLIAM: «The Mishima Incident», *Christian Century*, 1 de junio 1971.
78. NATHAN, loe. cit., p. 106.
79. SCOTT, loe. cit., p. 191.
80. NATHAN, loe. cit., p. 125.
81. Id., p. 125.
82. BRUDNOY, D.: «Mishima Yukio, R. I. P.», *National Review*, N. Y., 29 diciembre 1970, págs. 1389-90.
83. SCOTT, loe. cit., p. 190.
84. Id., p. 20.
85. SHABECOFF, PHILIPP: loe. cit.
86. SCOTT, loe. cit., p. 25.
87. íd., p. 18.
88. Id., p. 20.
89. SHABECOFF, P.: loe. cit.
90. BENEDICT, RUTH: *The Cbrisanthemum and tbe Sword*, Houghton Mifflin Co., Cambridge, M., 1946, 324 págs.
91. KOESTLER, ARTHUR: 'The Lotus and the Robot', *The Macmillan Co.*, N. Y., 1961, 296 págs.
92. MISHIMA, YUKIO: *Nieve de Primavera*, Caralt, Barcelona, 1974, p. 36.
93. Ihíd., p. 62.
94. Ihíd., p. 115.
95. LEROY, FRANCOISE: *Le Japón combattant*, en *Connaissance des Arts*, marzo 1976, págs. 38-48.
96. Ibíd., p. 126.
97. NATHAN, loe. cit., p. 232.
98. MISHIMA, YUKIO: *Nieve de primavera*, p. 127.
99. LANGDON, WARNER: *The Enduring Art of Japan*, Grove Press and Evergreen Books, N. Y., 1952, p. 98.
100. MISHIMA, YUKIO: *Nieve de Primavera*, p. 127.
101. Ibíd., p. 17.
102. MISHIMA, YUKIO: *The Decay of the Ángel*, Secker & Warburg, London, 1974, p. 49.
103. Esta frase la citan sus dos biógrafos y varios de los entrevistadores, le entusiasma epatar al burgués.
104. MISHIMA, YUKIO: *Nieve de Primavera*, p. 128.
105. Ibíd., p. 78.
106. BENEDICT, RUTH: loe. cit.
107. BENEDICT, RUTH: loe. cit. Es la tesis principal de este fascinante libro.
108. MISHIMA, YUKIO: *Nieve de Primavera*, p. 125.
109. AKAMATSU, PAUL: *Meiji 1868. Revolución y contrarrevolución en Japón*, Siglo XXI de España, editores, Madrid, 1977, p. 106.
110. MISHIMA, YUKIO: *Death oi- the Ángel*, p. 151.
111. Ibíd., p. 114.
112. VALLEJO-NÁGERA, JUAN ANTONIO: *LOCOS Egregios*, Dossat, Madrid, 1978.
113. MISHIMA, YUKIO: «Onnogata» en *Death in Midsummer*, p. 145 a 167.
114. MISHIMA, YUKIO: *Nieve de Prim^era*, p. 11.
115. Ibíd., p. 28.
116. MISHIMA, YUKIO: *Onnagata*, p. 149.
117. SAN ANTONIO, R. P. JUAN FRANCISCO: *Chronicas de la S. Provincia de San Gregorio de Philipinas*, Sampaloc, extramuros de la ciudad de Manila, parte tercera, por Fr. Juan del Sotillo, 1744.

118. PACHECO, DIEGO: San Pablo Miki, ed. Apostolado de la Prensa, Madrid, 1961, págs. 60-117.
119. PACHECO, DIEGO: La colina de los Mártires, Madrid, 1962, págs. 3-14.
120. CIESLIK, HUBERT: Los 26 Mártires de Nagasaki, ed. Misión del Japón, Madrid, 1962, págs. 1 a 11.
121. MISHIMA, YUKIO: Caballos desbocados, Caralt, Barcelona, 1976, págs. 64 a 108.
122. MISHIMA, YUKIO: Runaway Horses, Penguin Books, 1977, p. 68.
123. *Ibíd.*, p. 68.
124. MISHIMA, YUKIO: Caballos desbocados, p. 199.
125. *Ibíd.*, p. 190.
126. YUMOTO, JOHN M.: The Samurai Sword, Tuttle, Tokyo, 1958, págs. 65 y 95.
127. OGASAWARA, NOBUO: Japanese Swords, ed. Hoikusha, Osaka, 1970.
128. SCOTT, *loe. cit.*, págs. 32 y 110.
129. NATHAN, *loe. cit.*, p. 274.
130. YUMOTO, JOHN M.: *loe. cit.*, p. 74 y lámina 22.
131. SCOTT, *loe. cit.*, p. 150.
132. YOMURI: «New Understanding of Mishima's Mysteries», Yomuri Tokyo, 2 octubre 1975, p. 7.
133. SCOTT, *loe. cit.*, p. 111.
134. NATHAN, *loe. cit.*, p. 128.
135. SCOTT, *loe. cit.*, p. 112.
136. *Id.*, p. 112 y p. 164.
137. NATHAN, *loe. cit.*, p. 123.
138. *Id.*, p. 130.
139. MISHIMA, YUKIO: Confessions of a Mask, págs. 28 a 33.
140. KOESTLER, ARTHUR, *loe. cit.*, p. 173.
141. KATAGUCHI, *cit. por Scott*, p. 248.
142. EVANS, OLIVER: «A Pleasant Evening with Yukio Mishima», Esquire, mayo 1971.
143. *Id.*
144. MISHIMA, YUKIO: The Temple of the Golden Pavillon, *cit. por Koestler* página 219.
145. SHIRAGE, JUNE: carta al autor, 18 enero 1978.
146. MISHIMA, YUKIO: Confessions of a Mask, p. 8.
147. *Ibíd.*, págs. 13 y 14.
148. *Ibíd.*, p. 14.
- 148 bis. *Ibíd.*, p. 14.
149. *Ibíd.*, p. 83.
150. *Ibíd.*, p. 41.
151. MISHIMA, YUKIO: Patriotism, págs. 102 a 127 de Death in Midsummer, en la ed. de Penguin Books, 1977.
152. MISHIMA, YUKIO: Caballos desbocados, p. 181-82.
153. SCOTT, *loe. cit.*, p. 17.
154. MISHIMA, YUKIO: Patriotism, p. 115.
155. OKUMA, CONDE: *cit. por R. BENEDICT*, p. 213, que contiene una excelente explicación de «makoto», alguno de cuyos aspectos resumimos.
156. BENEDICT, R.: *loe. cit.*
157. KOESTLER, ARTHUR: *loe. cit.*, p. 125.
158. NATHAN, *loe. cit.*, p. 268.
159. *Id.*, p. 239.
160. SCOTT, *loe. cit.*, p. 203.
161. MISHIMA, YUKIO: Caballos desbocados, p. 190.
162. *Ibíd.*, p. 382.

163. Ibid., p. 266.
164. FRIED, J.: cita de Y. M. en The New York Times, 26 noviembre 1970.
165. OKA, TAKASHI: «Renowned Author Raids Tokyo Military, Ends Life», The New York Times, 26 noviembre 1970, 1.» col.
166. MISHIMA, YUKIO: cit. por Nathan, p. 233.
167. ANÓNIMO: «The Last Samurai», sin firma, en Time, 7 diciembre 1970.
168. ANÓNIMO: «Samurai 70: The Death of Mishima», sin firma, Newsweek, 7 diciembre 1970, págs. 31-32.

índice

Agradecimiento y dedicatoria

Capítulo primero

LA NOTICIA

Capítulo II

EL «INCIDENTE» 10

Capítulo III

EL GENIO EXTRAVAGANTE 14

Capítulo IV

EL MUNDO DE MISHIMA: I. SUBLIMES JAPONERÍAS 68

El cuenco de madera de ciprés para recoger la luz
de la luna 68

La máscara fiera 69

Contemplando un jardín con las piernas mal cruzadas 72

Examinando al mono narigudo 73

Ignorado por los poetas 75

Burdel de honorable reputación 75

La palabra «yo» es demasiado pequeña 76

El niño más viejo del mundo 77

Campanas para llamar al viento 84

Capítulo V

EL MUNDO DE MISHIMA: II. JAPONERÍAS TRÁGICAS 86

Muerte en Kyoto por el retrato de una francesa 88

Clava hermano, clava, como a Cristo 89

La liga del viento divino 94

El «informe Yamashita» 105

La espada es, también, un crisantemo 110

Capítulo VI

LA SOLEDAD ANTE EL ESPEJO ES UNA FORMA DE COMPAÑÍA 116

Capítulo VII

DESGLIZÁNDOSE POR LA RAMPA FINAL..... 144

Capítulo VIII

EL «INCIDENTE» (II) 164

índice bibliográfico y comentarios..... 175