

LA ARQUITECTURA DE LA FALSEDAD: OSCILACIONES ENTRE LO CONTINGENTE Y LO IMPOSIBLE EN LA POÉTICA DE YUKIO MISHIMA

Maika Calvo Gómez

Universitat Oberta de Catalunya (UOC)

Jorge Manuel Carreira Rubiños

Universidad Nacional de Educación a Distancia

RESUMEN

Este artículo examina la obra literaria y performativa de Yukio Mishima a través de la lente de la estética modal, proponiendo la falsedad y el engaño como respuestas adaptativas consustanciales al ser humano. Lejos de ocultar una verdad esencial, la poética de Mishima se estructura como un sistema estético que oscila entre diferentes modos de articulación. Por un lado, su aproximación al exceso, la visceralidad de la carne y el teatro Kabuki se analiza bajo el modo de lo contingente, conectando su espectacularización somática con las fuerzas terrenales y caóticas. Por otro, su devoción por el teatro Nō y la rigidez de su máscara revelan una gravitación hacia el modo de lo imposible, donde el sujeto se encuentra desprovisto de agencia frente a una fatalidad absoluta, en profunda resonancia con la tragedia clásica. Finalmente, el ensayo interpreta su suicidio ritual (seppuku) no solo como un acto político, sino como el colapso y la síntesis de estos modos estéticos: una colisión violenta donde la carne contingente se destruye para alcanzar la intemporalidad trágica de lo imposible.

1. INTRODUCCIÓN: LA MENTIRA COMO IMPERATIVO BIOLÓGICO Y ESTETICO

La perjudicial presunción de que la verdad constituye el eje fundacional de la identidad humana se desvanece cuando se somete al escrutinio de nuestra propia naturaleza. Todo el mundo miente y tiene secretos inconfesables. Lejos de representar una simple desviación o un fracaso de la moralidad contemporánea, el engaño, la emisión constante de juicios, la mentira estructural e incluso la maldad son elementos inherentes al ser humano. Se trata de respuestas adaptativas tan innatas, necesarias y biológicamente arraigadas como el propio desarrollo del córtex prefrontal, la región cerebral encargada de gestionar nuestra compleja cognición social y la proyección de escenarios simulados (Trivers, 2011, pp. 45-52). La mentira, por lo tanto, no es un accidente de la cultura, sino una sofisticada herramienta evolutiva y cognitiva que nos permite navegar en la hostilidad y en la fricción constante con los demás.

Es precisamente en este punto de intersección entre la neurobiología del engaño y la filosofía de la representación donde la figura del escritor japonés Yukio Mishima (1925-1970) adquiere una dimensión intelectual que trasciende la mera provocación literaria. Mishima no intenta buscar una verdad oculta bajo los rituales de la sociedad nipona, sino que asume desde su juventud que la falsedad es el sustrato real del mundo. Su literatura y su propia vida se convierten en un esfuerzo titánico no por desenmascarar la realidad, sino por perfeccionar la ejecución de la mentira hasta elevarla a la categoría de sistema estético. La máscara no se concibe en su obra como una pantalla que oculta una identidad primordial o "auténtica"; al contrario, la máscara es la propia ontología del sujeto. La identidad se

construye desde fuera hacia dentro, moldeada por las fuerzas sociales, el juicio ajeno y la necesidad de sobrevivir en un entorno que penaliza la alteridad.

Para comprender la complejidad de esta arquitectura de la falsedad en la producción visual, literaria y escénica de Mishima, resulta imprescindible armar un marco metodológico interdisciplinar que supere la crítica biográfica tradicional. En este sentido, el presente artículo se sirve de las herramientas teóricas proporcionadas por los lenguajes de patrones arquitectónicos formulados originalmente por Christopher Alexander (Alexander et al., 1977), así como de su traslación al campo de la estética modal desarrollada por el filósofo Jordi Claramonte (2016, pp. 89-112). Según esta perspectiva, las poéticas no son estructuras cerradas, sino que se organizan en torno a la distribución de cuatro modos estéticos fundamentales —lo necesario, lo contingente, lo posible y lo imposible—, cuya dinámica se puede visualizar como las oscilaciones en un atractor de Lorentz. La obra de Mishima, y particularmente su aproximación a las artes escénicas tradicionales japonesas, se puede leer como un campo de tensión constante que gravita violentamente entre dos de estos modos: el modo de lo contingente y el modo de lo imposible.

Por un lado, la estética de Mishima se ve profundamente atravesada por el modo de lo contingente, un espacio caracterizado por la improvisación de la materia, el dinamismo histórico, la aleatoriedad y las pasiones humanas más carnales y viscerales. Este modo encuentra su reflejo escénico en la fascinación del autor por el teatro Kabuki, una forma dramática de origen popular que celebra el exceso, la sangre, el erotismo y el heroísmo físico (Mishima, 2001, pp. 34-39). La contingencia en Mishima se explica a través de la espectacularización somática de su propia vida: la obsesión por el fisicoculturismo, la creación de milicias privadas y la exhibición pública de su carne. Paradójicamente, este despliegue corporal y energético guarda profundas resonancias con las fuerzas vitales y caóticas que históricamente articularon la comedia clásica —en la línea de la comedia antigua de Aristófanes o la comedia nueva de Menandro—, donde la fisicalidad, el deseo y la materia dominan la escena y desafían cualquier orden preestablecido.

Por otro lado, en radical contraste con esta carnalidad contingente, el proyecto estético de Mishima también opera bajo el abismo del modo de lo imposible. Este modo define aquellas poéticas de la desubjetivación, donde la acción humana experimenta una profunda depotenciación ante la presencia de una fatalidad absoluta e ineludible. El acercamiento de Mishima a este régimen modal se materializa en su reverencia por el teatro Nō, una disciplina escénica de corte aristocrático, altamente codificada y habitada por fantasmas que repiten sus traumas en un bucle fuera del tiempo lineal (Keene, 1966, pp. 18-24). El modo de lo imposible sitúa el Nō de Mishima en un espacio de diálogo directo y necesario con los mismos patrones estructurales que rigen la tragedia clásica ática, e incluso, en la modernidad occidental, con la pasividad existencial y el absurdo que impregna el teatro de Samuel Beckett o la filosofía pesimista de Emil Cioran y Arthur Schopenhauer. En el Nō, detrás de la máscara rígida no hay carne, solo encontramos el vacío, el destino inexorable y el colapso del sujeto ante el infinito.

Esta oscilación, que a priori podría parecer irresoluble —el impulso hacia la contingencia carnal del Kabuki frente al anhelo de fatalidad imposible del Nō—, estructura la totalidad del pensamiento visual y literario del autor. El presente estudio sostiene que Mishima no concebía estos modos como compartimentos estancos, sino como fuerzas en colisión cuya fricción generaba su energía creativa. Así, el artículo se estructura a partir de esta dicotomía: comenzando por el análisis de la mentira literaria en su narrativa *Watakushi-shōsetsu*, transitando por las manifestaciones contingentes de su cuerpo y acercándose al vértigo imposible de su dramaturgia clásica, para concluir en el colapso final y resolutivo de todos los modos estéticos a través de su espectacular suicidio ritual en 1970.

2. EL ARTIFICIO DEL WATAKUSHI-SHŌSETSU: LA MÁSCARA FRENTE A LA NATURALEZA

Para comprender la magnitud de la subversión estética y filosófica que Yukio Mishima opera en la literatura japonesa de posguerra, resulta imperativo detenerse previamente en la anatomía del género literario con el que dialoga, confronta y, en última instancia, destruye desde su interior: el Watakushi-shōsetsu o la "novela del yo". Para el lector ajeno a la historiografía literaria nipona, el término Watakushi-shōsetsu (también conocido como Shishōsetsu) designa un paradigma narrativo surgido en Japón a principios del siglo XX, fundamentalmente durante el período Taishō. Su génesis se encuentra en la asimilación peculiar que los intelectuales japoneses hicieron del naturalismo europeo impulsado por autores como Émile Zola o Guy de Maupassant tras la Restauración Meiji (Fowler, 1988, pp. 15-28). Sin embargo, mientras que el naturalismo francés aspiraba a una disección objetiva, científica y panorámica de la sociedad en su conjunto —observando las masas, la herencia genética y las fuerzas socioeconómicas—, los escritores japoneses interiorizaron esta voluntad de verdad empírica y la dirigieron hacia el único territorio que consideraban irrefutablemente real y accesible: su propia intimidad.

De este modo, el Watakushi-shōsetsu se consolidó como una forma de confesión radical y descarnada. El pacto de lectura que establecía este género exigía una identidad estricta, sin fisuras ni mediaciones, entre el autor de carne y hueso, el narrador de la obra y el protagonista de la trama. No había espacio para la invención, la alegoría o el vuelo imaginativo; cualquier rasgo de ficción era percibido como un fracaso moral, un engaño inaceptable hacia un lector que acudía al texto en busca de la verdad absoluta y vulnerable del creador. Obras fundacionales como *Futon* (1907) de Tayama Katai fijaron el canon de una literatura basada en la exposición de los deseos más patéticos, los fracasos cotidianos y las miserias domésticas del autor, consolidando un marco epistemológico donde la "sinceridad" equivalía a la transcripción literal y sin filtros de la vida privada (Hijiya-Kirschner, 1996, pp. 42-56). La sinceridad se convirtió, por tanto, en la métrica principal para evaluar la calidad de la obra de arte, rechazando cualquier constructo artificial que pudiera ocultar la naturaleza original del sujeto.

Es precisamente en este contexto rígido, obsesionado con la desnudez confesiológica, donde Yukio Mishima irrumpe en 1949 con su temprana obra maestra, *Confesiones de una máscara* (*Kamen no Kokuhaku*). A primera vista, por su estructura narrativa y su tono marcadamente introspectivo, la novela se presenta ante el lector bajo la apariencia inofensiva y familiar de un Watakushi-shōsetsu. El protagonista, que comparte los mismos datos biográficos básicos que el propio Mishima —su nacimiento en una familia de clase media-alta bajo el cuidado asfixiante de una abuela neurótica, su debilidad física infantil, su trayectoria académica y su tránsito hacia la edad adulta en el contexto de la Segunda Guerra Mundial— comienza a relatar el despertar de su sexualidad. Sin embargo, desde las primeras páginas, la obra dinamita desde los cimientos la premisa ontológica del género. Mishima no utiliza la arquitectura de la novela del yo para revelar su "verdadera naturaleza", sino para articular una tesis filosófica mucho más perturbadora: la constatación de que la identidad social del ser humano es, desde su génesis, un artificio minucioso, una mentira necesaria para la supervivencia.

El narrador de la novela descubre, de manera prematura, que sus pulsiones más profundas son radicales y socialmente inaceptables. La fascinación por la imagen del martirio —cristalizada en la famosa escena donde el protagonista experimenta su primera eyaculación al contemplar una reproducción del San Sebastián de Guido Reni—, la atracción indisoluble entre el erotismo, el sufrimiento físico, la sangre y la muerte, así como su naturaleza homosexual, entran en colisión directa con las estructuras normativas del Japón imperial (Mishima, 2010, pp. 45-47). Ante esta disonancia cognitiva y biológica, el joven protagonista no opta por el camino de la represión psicoanalítica inconsciente ni por la rebelión abierta, sino que activa las capacidades simuladoras de su córtex prefrontal con absoluta frialdad. Decide, de manera deliberada y consciente, construir una máscara. Una fachada de "normalidad" que le permita transitar por el mundo sin ser aniquilado por el juicio ajeno.

Es aquí donde el análisis de la obra a través de la estética modal cobra una relevancia metodológica crucial. Según los postulados de la distribución modal en los lenguajes de patrones, las poéticas convencionales del Watakushi-shōsetsu orbitarían contundentemente en el modo de lo necesario: el autor necesita confesar su verdad porque su identidad es una esencia inamovible que debe ser sacada a la luz, una realidad estática que precede a la obra. Con todo, la maniobra de Mishima desplaza la cuestión identitaria hacia un espacio radicalmente distinto, sometiéndola a unas tensiones que escapan de la necesidad y penetran en la artificialidad creadora. La máscara que el protagonista esculpe día tras día —obligándose a sí mismo a desear a mujeres a las que no desea, a participar en rituales sociales que le resultan indiferentes, a fingir afectos que no siente— constituye un acto performativo que habita plenamente en el modo de lo contingente. Su personalidad se convierte en una escenografía improvisada en tiempo real, un espectáculo exterior sujeto al azar, a la interacción y a la lectura de los demás. El yo no es algo que se descubre a través de la escritura, sino algo que se actúa y se diseña mecánicamente para habitar la materialidad de la sociedad (Starrs, 1994, pp. 89-105).

La traición estética de Mishima al naturalismo confesiológico nipón radica en que, cuando finalmente arranca la pantalla literaria para mostrarle al lector lo que se encuentra detrás, no expone la cálida y vulnerable humanidad que el Watakushi-shōsetsu prometía. Al contrario, lo que revela detrás de la máscara de la normalidad es un abismo helado. La confesión de Mishima es la confesión de una ausencia. La mentira, el engaño estructural, el esfuerzo extenuante por parecer un ser humano común, se ha convertido en su única realidad plausible. La naturaleza original del narrador —ese deseo irrefrenable por el martirio estético y la destrucción de la carne— no pertenece al ámbito de la vida cotidiana, sino que gravita fatalmente hacia el modo de lo imposible. Es un deseo paradójico que no puede ser satisfecho dentro de los límites biológicos ni sociológicos, un deseo que exige la aniquilación del propio sujeto para realizarse. Así, mientras la máscara social (lo contingente) le permite operar en el mundo, su interior se ve arrastrado por fuerzas entrópicas y absolutas (lo imposible) que ligan su sensibilidad con los héroes trágicos de la antigüedad griega o con las poéticas del absurdo que, carentes de agencia para alterar el rumbo de su condena, solo pueden esperar el cumplimiento estético de su destino.

En este sentido, *Confesiones de una máscara* no es una novela sobre la homosexualidad reprimida ni una mera crónica de madurez, del mismo modo que el absurdismo de corte existencial no trata simplemente sobre la incomunicación. Se trata de un tratado ontológico sobre la falsedad como herramienta biológica adaptativa. Mishima demuestra que todo el sistema de relaciones humanas está cimentado en un teatro de engaños tácitos, en una simulación constante en la que todos participan, pero de la cual solo el esteta, debido a su sensibilidad marginal, es verdaderamente consciente. La "maldad" y la manipulación de las que el narrador se acusa a sí mismo a lo largo de las páginas no son fruto de una degeneración ética, sino la consecuencia lógica de la inteligencia aplicando los patrones necesarios para la supervivencia social. El protagonista manipula a la joven Sonoko no por crueldad gratuita, sino porque ella es el atrezzo imprescindible para sostener la coherencia de su ficción pública. La tragedia contemporánea que plasma Mishima en esta obra reside en la grieta irresoluble que se abre entre el sujeto y el mundo: si la verdad individual lleva a la destrucción (por la asunción de un deseo imposible y letal), la mentira se convierte en la única metodología vital viable, a pesar de que esta termine por vampirizar y vaciar de significado la existencia del portador de la máscara.

La evolución posterior de la producción literaria y de la trayectoria vital de Yukio Mishima no puede entenderse sin la interiorización profunda de esta dicotomía establecida en su acercamiento subversivo al Watakushi-shōsetsu. Una vez asumido que la vida interior es incognoscible o inaceptable para el resto de la civilización, y que la identidad pública es un texto que se puede reescribir y corregir artificialmente (como las galeradas de una novela), Mishima dedicó el resto de su existencia a pulir esa máscara, a llenar ese vacío contingente con atributos heroicos. Comenzó a moldear su cuerpo mediante el fisicoculturismo, transformando su debilidad congénita en una musculatura grecorromana; asumió el papel del patriota ultranacionalista que defendía los valores purísimos de un Imperio japonés mitificado

y perdido; fundó su propia milicia; y se convirtió en el actor principal de su propia vida, llevando el principio del Watakushi-shōsetsu a la calle y convirtiendo su carne en una herramienta literaria.

El cuerpo musculado y la retórica marcial fueron las nuevas máscaras elaboradas con extremo rigor, capas superpuestas de contingencia diseñadas para resistir el avance de una modernidad y de una vida burguesa que él percibía como absolutamente mediocres. No obstante, como en toda poética que oscila violentamente entre lo contingente y lo imposible sin encontrar un espacio de estabilidad en lo necesario o en lo posible, la fricción térmica de estas dos fuerzas opuestas terminaría exigiendo una resolución física. La tensión acumulada en la arquitectura de su falsedad, la contradicción entre la vitalidad expansiva de su cuerpo esculpido y la exigencia fatalista y aniquiladora de su primer deseo estético, conducían inexorablemente a un punto de colapso.

La muerte ritual de Mishima —su espectacular y sangriento seppuku llevado a cabo en el cuartel general de las Fuerzas de Autodefensa de Tokio el 25 de noviembre de 1970— no debe ser leída bajo el prisma reduccionista del amarillismo o del desequilibrio psiquiátrico, como a menudo intentó la crítica superficial. Su muerte no es un añadido anecdótico ni una ruptura con su obra; por el contrario, representa la conclusión lógica y teleológica de las tensiones modales que movieron su proyecto desde la primera página de *Confesiones de una máscara*. Es el instante preciso donde la representación teatral termina. En ese acto de autoevisceración violenta, Mishima rompe definitivamente la máscara contingente del cuerpo físico que él mismo había construido para dejar fluir la sangre (aquello que es indudablemente real), penetrando de manera triunfal en la eternidad del mito, el dominio intemporal del modo de lo imposible. Su final atestigua que, a pesar de haber pasado su vida perfeccionando el arte del engaño, la culminación de su esteticismo exigía un sacrificio fáctico donde el autor no tuviera forma de escapar del texto, donde la vida, la literatura y la muerte fuesen un mismo artefacto indiscernible y absoluto.

3. LA CARNE, LA SANGRE Y EL GROTESCO: EL KABUKI Y EL MODO DE LO CONTINGENTE

La constatación de la falsedad inherente a la identidad narrativa, explorada a través del agotamiento del Watakushi-shōsetsu, abocó a Yukio Mishima a una encrucijada ontológica. Si las palabras, debido a su propia naturaleza abstracta y representacional, están irremediabilmente corrompidas por la mentira y son incapaces de apresar la realidad sin desfigurarla, el autor necesitaba encontrar un nuevo medio de anclaje en el mundo. Este desplazamiento metodológico se produjo mediante una transición radical desde el intelecto hacia la materia, desde la introspección psicológica hacia la exterioridad absoluta de la carne. Es en este giro somático donde la estética de Mishima penetra de lleno en el dominio del teatro popular japonés, el Kabuki, y donde su poética vital comienza a orbitar alrededor de las fuerzas gravitatorias del modo de lo contingente.

Para desentrañar esta fase de su producción, resulta fundamental definir la naturaleza escénica del Kabuki y su contraste con otras formas de la tradición nipona. Surgido en los albores del período Edo (siglo XVII) en los estratos más bajos y marginales de la sociedad urbana, el Kabuki se configuró desde sus orígenes como un espectáculo antagónico a la contención aristocrática. Se trata de un teatro de la desmesura, cimentado sobre la espectacularidad visual, la gestualidad hiperbólica, el cromatismo estridente, el erotismo explícito y la representación gráfica de la violencia y de la sangre (Leiter, 1979, pp. 24-31). En el Kabuki, la acción no avanza a través de una dialéctica sutil, sino mediante el choque físico de los cuerpos en el espacio, la improvisación dinámica y la irrupción del grotesco. Es una celebración visceral de la materialidad humana, un arte que no busca trascender el mundo terrenal, sino profundizar en su textura más fangosa y apasionada.

Aplicando las herramientas analíticas de la estética modal, el Kabuki se erige como la manifestación teatral paradigmática del modo de lo contingente. La contingencia, en términos filosóficos y estéticos, se refiere a aquello que sucede pero que podría no suceder, aquello que está sometido a la fricción de la

historia, al azar, a la degradación de la materia y a la inmediatez del accidente. Mientras que el modo de lo necesario opera con leyes universales y el modo de lo imposible lidia con el abismo de la fatalidad y la desubjetivación, lo contingente es el territorio exclusivo de la agencia humana en conflicto directo con su entorno (Claramonte, 2016, pp. 145-168). Es el espacio de la supervivencia a corto plazo, de la afirmación de la vida a través de la acción física. Mishima, atormentado por las neurosis del intelecto y por la amenaza del vacío existencial, encontró en la estética Kabuki un antídoto temporal: la posibilidad de construir una identidad basada no en el pensamiento estructurado, sino en el impacto cinético y visual de la carne.

Esta inmersión en el modo de lo contingente revela una resonancia profunda e inesperada con las arquitecturas modales de la comedia clásica occidental. Si bien la figura de Mishima suele asociarse casi en exclusiva con la seriedad trágica, lo cierto es que su fase somática comparte las estrategias estructurales que definieron la comedia antigua de Aristófanes y, posteriormente, la comedia nueva de Menandro. En la comedia clásica, del mismo modo que en el Kabuki, lo que triunfa es el principio de realidad material: el cuerpo, sus funciones escatológicas, el deseo sexual, el hambre y la subversión grotesca de las altas esferas ideológicas (Dover, 1972, pp. 54-68). La comedia opera desde la contingencia pura, enfrentando a los personajes a enredos terrenales cuya resolución no depende de los dioses, sino de la astucia, del engaño y de la fisicalidad. Mishima adoptó esta metodología al percatarse de que la única forma de oponerse a la decadencia moral del Japón de posguerra no era mediante la argumentación lógica, sino a través de una teatralidad corporal llevada al extremo del grotesco y de la parodia vital.

El manifiesto definitivo de este viraje hacia lo contingente se encuentra en su ensayo autobiográfico *El sol y el acero* (Taiyō to Tetsu, 1968). En este texto, Mishima articula su repulsa hacia el lenguaje escrito, al que acusa de ser una enfermedad corrosiva que daña la capacidad de acción del individuo. En contraposición, propone el cultivo del músculo a través del fisicoculturismo extremo como la única vía para alcanzar un "lenguaje de la carne", un lenguaje libre de dobles sentidos, cuya existencia es pura presencia y pura contingencia (Mishima, 2007, pp. 21-29). El músculo desarrollado con dolor se convierte en una escultura temporal, una obra de arte contingente porque su existencia depende del esfuerzo constante; si se abandona el entrenamiento, la carne vuelve a su forma amorfa original. El cuerpo de Mishima, antes enjuto y débil, mutó en una escenografía viva, una armadura muscular concebida expresamente para ser exhibida públicamente, sometándose al escrutinio de la mirada ajena como un actor de Kabuki en el centro del escenario.

Esta espectacularización del yo alcanzó su máxima expresión visual mediante sus colaboraciones con destacados fotógrafos de la vanguardia japonesa, como Eikoh Hosoe en la célebre serie *Barakei* (Castigo por las rosas, 1963) y, más tarde, con Kishin Shinoyama. En estas sesiones, Mishima posaba medio desnudo, empuñando katanas, envuelto en mangueras, con el cuerpo tensado hasta el límite de la ruptura anatómica, simulando el martirio de San Sebastián o encarnando a guerreros caídos. Estas fotografías no eran simples retratos de vanidad, sino ejecuciones precisas de lo que en el Kabuki se denomina *mie*: la pose estática, intensamente dramática y exagerada que un actor adopta en el clímax de una escena para fijar la atención del público y cristalizar la emoción del instante (Hosoe & Mishima, 1985, prefacio). Mishima utilizó el soporte fotográfico para eternizar esa contingencia somática, convirtiendo su propio cuerpo en el campo de batalla donde se enfrentaban la voluntad de poder y la vulnerabilidad de la materia.

El componente grotesco de esta estrategia modal se multiplicó con la fundación de la Tatenokai (Sociedad del Escudo) en 1968. Esta milicia privada, financiada y comandada por el propio Mishima, estaba compuesta por un centenar de jóvenes universitarios uniformados con trajes diseñados por Tsukasa Aki, el mismo sastre del general De Gaulle. Aunque ostentaba una retórica ultranacionalista y militarista de extrema derecha, la Tatenokai funcionaba en la práctica como el coro escénico de una comedia clásica o como un grupo de figurantes en un drama Kabuki. Sus marchas y entrenamientos carecían de impacto estratégico real en la política de defensa japonesa; eran puros actos performativos,

simulaciones hiperbólicas que exhibían el triunfo de la forma estética sobre la utilidad práctica (Scott-Stokes, 1974, pp. 215-228). La milicia era un ejercicio de engaño colectivo, una mentira prefrontal diseñada por el autor para rodearse de una escenografía heroica que le permitiese experimentar el vértigo de la contingencia histórica sin tener que someterse a los aburridos y rutinarios cauces de la burocracia estatal.

Esta asimilación del modo de lo contingente le permitió a Mishima generar una energía expansiva, una vitalidad exuberante que contrastaba con el pesimismo literario de su primera etapa. La carne, la sangre y la acción física le ofrecían un escenario donde el ser humano parecía tener el control absoluto sobre su destino, moldeando su entorno a base de voluntad y músculo. El grotesco se había convertido en un escudo eficiente; al abrazar la desmesura y la parodia militarista, Mishima se inmunizaba contra la crítica racional. Cualquier intento de evaluar sus acciones desde el modo de lo necesario (la logística, la política práctica, la utilidad social) fracasaba estrepitosamente porque él jugaba con las reglas del Kabuki, donde lo que importa no es la verosimilitud, sino la intensidad estupefaciente del gesto y el derramamiento estético de la sangre.

No obstante, la arquitectura de la contingencia posee una debilidad estructural inherente y fatal: la caducidad. El modo de lo contingente está íntimamente ligado a la biología, al tiempo y a la degradación termodinámica. El cuerpo musculado que Mishima esculpió con tanta ferocidad estaba, por su propia condición material, condenado a la decrepitud. La carne envejece, la energía vital se disipa y el actor de Kabuki termina agotado cuando cae el telón. Mishima, como un astuto estudioso de la estética, era plenamente consciente de que su permanencia en este estado de espectacularización contingente tenía fecha de caducidad. No podía tolerar la idea de que su cuerpo-máscara, la obra de arte suprema que había construido para desafiar a la naturaleza, fuese lentamente devorada por la entropía de la vejez. La comedia grotesca y enérgica de la Tatenokai y los posados como deidad solar comenzaron a revelarse insuficientes para contener la angustia que latía de fondo.

El engaño adaptativo había llegado a su límite operativo. Cuando la contingencia amenaza con desintegrarse no por una derrota heroica, sino por el simple desgaste biológico, el patrón estético requiere un salto cualitativo. Para un autor que concebía la identidad como una creación performativa total, la única manera de salvar la obra (el cuerpo) de la ruina temporal era destruirla en su momento de máxima perfección. De este modo, el abandono progresivo de la ilusión contingente obligó a Mishima a volver su mirada hacia la otra gran fuerza gravitatoria de su trayectoria: el estatismo, la rigidez y la predeterminación fatal. La sangre y la carne ya habían sido explotadas hasta sus últimas consecuencias; ahora era menester despojarse de la vitalidad de la comedia grotesca para enfrentarse a la aniquilación absoluta. Así, la poética de Mishima comenzó su inevitable y espeluznante desplazamiento desde la estridencia vital del Kabuki hacia la oscuridad espectral, el silencio y el determinismo del teatro Nō, el abismo insondable del modo de lo imposible.

4. EL ESPECTRO Y EL ABISMO: EL NŌ Y EL MODO DE LO IMPOSIBLE

El agotamiento de la vitalidad somática y la inexorable caducidad de la carne obligaron a Yukio Mishima a buscar una salida estética que trascendiese la degradación entrópica del modo de lo contingente. La espectacularización de su propio cuerpo y la farsa militar de la Tatenokai, aunque eficaces como escudos temporales contra la mediocridad de la contemporaneidad, resultaban insuficientes para resolver la profunda disonancia ontológica del autor. El engaño prefrontal, aquella mentira adaptativa que le había permitido operar en el mundo mediante la construcción de una identidad artificial, precisaba ahora de una sublimación definitiva. Si el Kabuki representaba el estruendo de la vida, el apego a la materia y la lucha en el fango de la historia, Mishima necesitaba desplazarse hacia su reverso escénico y filosófico absoluto. Esta traslación lo lleva a sumergirse en la disciplina más severa, espiritual y rigurosa de la tradición japonesa: el teatro Nō, el cual opera íntegramente bajo las asfixiantes fuerzas gravitatorias del modo de lo imposible.

Para percatarse de la magnitud de este cambio de paradigma, es menester entender las diferencias estructurales entre las dos formas dramáticas. Mientras que el Kabuki es hijo de las calles del período Edo y del dinamismo plebeyo, el Nō hunde sus raíces en el período Muromachi (siglo XIV), perfeccionado por las figuras de Kan'ami y su hijo Zeami bajo el mecenazgo estricto de la aristocracia guerrera y la influencia filosófica del budismo zen (Tyler, 1992, pp. 12-19). El Nō es un teatro de fantasmas, de presencias espectrales (*mugen nō*) que regresan al mundo de los vivos no para actuar, sino para relatar y revivir un trauma ya consumado. Carece de escenografía explícita, su lenguaje es arcaico y su coreografía se reduce a movimientos de extrema lentitud y contención milimétrica. En el Nō, el conflicto no se resuelve mediante el choque de voluntades en el presente, ya que el tiempo ha colapsado; los personajes están atrapados en un bucle kármico del cual no pueden escapar. No hay carne, ni sangre, ni improvisación; solo queda el espíritu cristalizado en un instante de dolor eterno.

El análisis de estas características a través de la lente de la estética modal revela que el teatro Nō constituye una de las manifestaciones más puras del modo de lo imposible. En la distribución espacial de las poéticas, el modo de lo imposible define aquellos regímenes donde el sujeto experimenta una depotenciación radical de su capacidad de agencia. A diferencia de la contingencia —donde la acción puede alterar el curso de los acontecimientos— o de la necesidad —donde el logos y la razón ordenan el cosmos—, lo imposible se enfrenta a una fatalidad incontestable, a un muro contra el cual cualquier intento de alteración o de rebeldía resulta estéril (Claramonte, 2016, pp. 201-224). El individuo en el Nō no actúa, sino que padece. Su existencia se convierte en el cumplimiento de un destino predeterminado e ineludible, un espacio donde la voluntad individual es aplastada por el peso de las fuerzas absolutas, ya sean los dictámenes de los dioses, la ferocidad del karma o el implacable determinismo del universo.

En este punto, la arquitectura estética del Nō que Mishima reivindica establece un diálogo silente pero de inmensa profundidad conceptual con la tradición de la tragedia clásica ática. Del mismo modo que en las obras de Sófocles o de Esquilo, donde el héroe trágico (como Edipo o Agamenón) se encuentra abocado a un abismo del cual no puede huir a pesar de todos sus esfuerzos contingentes, el shite (el protagonista principal del Nō) sufre el peso de una condena inalterable. Ambos géneros gravitan en torno a este atractor de lo imposible, configurando poéticas de la desubjetivación donde la individualidad se disuelve en la inmensidad del destino. La máscara de madera del Nō (la *omote*) cumple aquí una función opuesta al maquillaje expresionista del Kabuki. La *omote* es inexpresiva, andrógina y espectral; no oculta un rostro humano para fingir una emoción, sino que anula la humanidad misma, señalando el vacío insondable que queda cuando el sujeto es despojado de toda ilusión de control sobre su vida (Shimazaki, 1972, pp. 33-38).

Con todo, las resonancias del modo de lo imposible en el acercamiento de Mishima no se limitan únicamente a la dramaturgia antigua, sino que encuentran ramificaciones contemporáneas perturbadoras al conectarse con la filosofía pesimista europea y con el teatro del absurdo. Si la tragedia ática representa lo imposible por un exceso de destino (la presencia abrumadora de un plan divino que aplasta al héroe), autores como Samuel Beckett representan lo imposible por la ausencia absoluta del mismo. En el teatro de Beckett, la depotenciación del sujeto es total: no hay tragedia gloriosa ni redención kármica, solo una parálisis terminal, un agotamiento de las posibilidades donde los personajes habitan un páramo atemporal a la espera de nada. Mishima, en su asimilación de la estética Nō, encuentra un punto de convergencia único entre el determinismo espiritual del budismo y el nihilismo existencialista occidental (Brandon, 1983, pp. 114-129). Los fantasmas de su teatro padecen la misma parálisis que los entes que pueblan la literatura beckettiana o las tesis sobre la negación de la voluntad formuladas por Arthur Schopenhauer. En ambos casos, la acción es inútil; la vida se comprende, en consonancia con la lucidez destructiva de Emil Cioran, como un accidente trágico cuya única resolución pacífica sería la aniquilación de la consciencia y la disolución en el vacío.

Incluso podemos rastrear las huellas de este estancamiento paralizante en la incapacidad de conexión del "hombre del subsuelo" de Fiódor Dostoievski. En las Memorias del subsuelo, la hiperconsciencia del protagonista le impide cualquier forma de acción fluida; su intelecto actúa como

una fuerza paralizante que transforma su existencia en un modo de imposibilidad sociológica. Para Mishima, este estancamiento reflexivo es la enfermedad de la modernidad. Sin embargo, mientras el personaje de Dostoievski se revuelve en el resentimiento de su fango, los personajes del Nō de Mishima están cristalizados estéticamente: su dolor asume una forma arquitectónica rígida y perfectísima. Mishima no rechaza la impotencia de la condición humana, sino que decide sublimarla dándole el formato hierático de un arte clásico, convirtiendo la imposibilidad en un objeto de veneración contemplativa.

La magnitud de esta convergencia modal se evidencia en la publicación y éxito de Cinco obras de Nō moderno (Kindai Nōgakushū, 1956). En este conjunto de piezas teatrales, Mishima lleva a cabo un ejercicio de traslación magistral: toma los libretos clásicos del repertorio tradicional (obras como Kantan, Aoi no Ue o Hanjo) y los traslada a la escenografía del Japón contemporáneo. Los escenarios palaciegos se sustituyen por hospitales psiquiátricos, despachos aburridos o salones burgueses; los cortesanos y los samuráis son sustituidos por oficinistas, enfermeras y amas de casa. No obstante, el núcleo modal de la obra permanece intacto y, de hecho, su actualización lo hace aún más espeluznante. Al introducir el fatalismo de lo imposible en el entorno mundano, Mishima denuncia la esterilidad y la falsedad de la vida moderna. Sus personajes están condenados al sufrimiento espectral en medio del progreso tecnológico, demostrando que las comodidades contingentes de la sociedad de consumo son incapaces de ofrecer un refugio contra el abismo existencial (Mishima, 2009, pp. 11-16).

En Hanjo, por ejemplo, la protagonista Hanako enloquece esperando a su amante Yoshio, y su mente se cierra en un estado de espera absoluta. Cuando el amante finalmente regresa, ella lo rechaza y le afirma que no lo conoce. Para Hanako, la idea del amante y el acto de esperar se han convertido en su única realidad inamovible. La llegada del amante físico, lo contingente, amenaza la pureza imposible y eterna de su delirio (Keene, 1981, pp. 58-72). Mishima expone aquí que, cuando la vida real resulta ser solo un conjunto de estrategias adaptativas y engaños sociales decepcionantes, la locura y la muerte psíquica —el abandono al modo de lo imposible— se erigen como la única postura estéticamente coherente. La máscara de Hanako es la demencia, una máscara que ya no sirve para interactuar y sobrevivir en la sociedad (como sucedía en Confesiones de una máscara), sino que sirve precisamente para aislarse y clausurar definitivamente el mundo exterior.

El Nō le enseñó a Mishima que la verdadera belleza reside en la frialdad, en la muerte y en la repetición inalterable del sufrimiento. La carne viva y la contingencia, como las asociadas a la comedia y al Kabuki, están siempre mezcladas con la humillación de la supervivencia, con la escatología, la duda y el sudor. La comedia, al fin y al cabo, lidia con la supervivencia de los individuos más aptos mediante la astucia; el absurdismo y la tragedia lidian con la imposibilidad de supervivencia ante la inmensidad del caos. A medida que la década de los sesenta llegaba a su fin, la disociación en la mente de Mishima se tornaba insostenible. Por un lado, su cuerpo físico pedía continuar la farsa espectacular y vitalista del fascismo estético; por el otro, su intelecto filosófico, refinado por las estructuras clásicas de la literatura y la sombra del teatro Nō, le pedía someterse al destino de los héroes trágicos y desvanecerse en la eternidad.

Esta atracción fatal por el modo de lo imposible acabó por convertirse en una exigencia telúrica. La falsedad que articulaba su vida ya no podía resolverse mediante la literatura. La escritura había enmudecido, y la actuación del shite (el fantasma) se encontraba a un solo paso de abandonar el papel timbrado para invadir la realidad. Si Mishima deseaba habitar la eternidad del Nō, si deseaba alcanzar esa quietud cristalina libre de las miserias del tiempo histórico, debía despojarse de su carne contingente de manera definitiva e irreversible. El escenario mental estaba minuciosamente preparado para el acto final, el momento en el que la oscilación entre ambos modos, el contingente estético y el imposible ontológico, sufriría un violento colapso estructural.

5. CONCLUSIÓN: EL SEPPUKU COMO COLAPSO Y SÍNTESIS DE LOS MODOS

La trayectoria vital y escénica de Yukio Mishima no puede despacharse como el simple extravío histriónico de un autor devorado por sus propios fantasmas ni como una extravagancia aislada de la historia nipona. Por el contrario, constituye uno de los esfuerzos ontológicos más rigurosos y extremos de la contemporaneidad por darle una respuesta estética a la falsedad inherente de la condición humana en su conjunto sociológico. Cuando el engaño no se concibe como un fallo moral, sino como un imperativo prefrontal biológicamente indispensable para la supervivencia social de nuestro complejo cerebro humano, la búsqueda de una verdad identitaria original se convierte en un ejercicio totalmente inútil. Mishima comprendió de forma prematura que la desnudez emocional prometida por las convenciones del Watakushi-shōsetsu no era más que un simulacro decadente. Para sobrevivir a la hostilidad de una realidad insoportable, un mundo atravesado por las fuerzas de la mentira y el juicio constante, la única salida honesta consistía en abrazar abiertamente la artificialidad. La máscara que el autor fabricó no fue una herramienta de ocultación, sino su verdadera faceta defensiva.

No obstante, una identidad estructurada desde la falsedad creadora requiere un motor energético continuo para no desmoronarse. En este sentido, la producción y la vida de Mishima pueden cartografiarse bajo el paradigma de la estética modal como un sistema dinámico altamente inestable. Su poética funcionó como un cuerpo atrapado en un atractor de Lorentz, oscilando de manera violenta y acelerada entre dos estados de gravedad absolutos y contradictorios (Claramonte, 2016). En uno de los lóbulos de ese atractor se encontraba el modo de lo contingente, cristalizado en su inmersión en las energías viscerales del teatro Kabuki, en el entrenamiento marcial de su carne, en la creación estrepitosamente paródica de la Tatenokai y en la exaltación vitalista que guarda secretas correspondencias con las fuerzas materiales y caóticas de la comedia clásica. En el otro lóbulo, en implacable y oscura oposición, latía el modo de lo imposible, dominado por la rígida espectralidad del teatro Nō. Este era el espacio del destino ineludible, del agotamiento de la voluntad y de la depotenciación de la agencia; un abismo modal que emparejaba el pensamiento final de Mishima con los grandes pasajes de la tragedia griega y con los yermos inertes del absurdismo pesimista occidental.

La tensión irresoluble entre estas dos fuerzas estéticas generó una fricción térmica que terminó por devorar las bases estructurales de su vida. El cuerpo musculado y brillante, erigido como un bastión para resistir las acometidas de la contingencia histórica, tenía una vida útil limitadísima por culpa de la inexorabilidad termodinámica. El intelecto de Mishima, cada vez más atraído por la inmutabilidad cristalina y eterna del modo de lo imposible, no podía soportar la degradación biológica y la inevitabilidad de la vejez. La farsa tenía que ser clausurada antes de que el escenario se viniese abajo. Así, el trágico incidente del veinticinco de noviembre de mil novecientos setenta, cuando el autor penetró en el cuartel de Ichigaya para acometer su macabro y milimetrado suicidio ritual, el seppuku, deja de ser un mero apéndice biográfico o un arrebató patológico. Debe ser leído e interpretado desde un punto de vista estrictamente estructural: es el clímax en el cual la ecuación de su oscilación modal se resuelve a través del colapso simultáneo de todos sus elementos compositivos.

Ese acto final se erigió como la máxima y definitiva síntesis de las poéticas de lo contingente y de lo imposible. Su suicidio fue, al mismo tiempo, la representación más perfecta del Kabuki y la consagración definitiva del Nō. Poseía todos los rasgos y atavíos de la contingencia más desmesurada: el derramamiento físico de sangre, la carne expuesta y destrozada en público, la decapitación salvaje con su amada espada Seki no Magoroku, la espectacularidad del dolor físico como un último asalto contra el inmovilismo de la burocracia política moderna y la búsqueda de un clímax grueso y gestual. Sin embargo, desde un prisma conceptual e interno, la ejecución fue de naturaleza completamente imposible. Toda la secuencia fue una coreografía rígida, un acto predeterminado e ineludible donde no quedaba margen para el azar ni para la salvación. Mishima se comportó como el shite definitivo de su propio drama; su destino estaba sellado desde el mismo instante en que comenzó a fabricar su identidad literaria. A través de la destrucción real del sujeto somático, alcanzó de manera cruda y literal la aniquilación que demandaba el determinismo ciego de la tragedia antigua.

El talentoso escritor japonés selló de esta impecable forma su obra magistral, plenamente coherente. No encontró ninguna verdad original debajo de tantas densas capas estéticas acumuladas porque, tal y como la neurobiología y la filosofía del engaño atestiguan con rotunda y absoluta claridad, esa ansiada esencia genuina jamás existió realmente. Al arrastrar la compleja falsedad estructural de su armadura prefrontal hacia sus últimas consecuencias físicas, Yukio Mishima convirtió el artificio performativo en la más incontestable realidad objetiva de nuestro mundo. Las violentas oscilaciones vitales se detuvieron bruscamente, quedando congeladas para toda la fría eternidad en el intemporal y grandioso reino del mito trágico y absoluto.

REFERENCIAS

- Alexander, C., Ishikawa, S., & Silverstein, M. (1977). *A pattern language: Towns, buildings, construction*. Oxford University Press.
- Brandon, J. R. (1983). *Time and tradition in modern Japanese literature*. Harvard University Press.
- Claramonte, J. (2016). *Estética modal*. Tecnos.
- Dover, K. J. (1972). *Aristophanic comedy*. University of California Press.
- Fowler, E. (1988). *The rhetoric of confession: Shishōsetsu in early twentieth-century Japanese fiction*. University of California Press.
- Hijiya-Kirschnereit, I. (1996). *Rituals of self-revelation: Shishōsetsu as literary genre and socio-cultural phenomenon*. Harvard University Asia Center.
- Hosoe, E., & Mishima, Y. (1985). *Barakei: Ordeal by roses*. Aperture.
- Keene, D. (1966). *Nō: The classical theatre of Japan*. Kodansha International.
- Keene, D. (1981). *Appreciations of Japanese culture*. Kodansha International.
- Leiter, S. L. (1979). *Kabuki encyclopedia: An English-language adaptation of Kabuki Jiten*. Greenwood Press.
- Mishima, Y. (2001). *Lecciones espirituales para los jóvenes samuráis* (C. Rubio, Trad.). Alianza Editorial.
- Mishima, Y. (2007). *El sol y el acero* (C. Rubio, Trad.). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1968).
- Mishima, Y. (2009). *Cinco obras de Nō moderno* (M. Russotto, Trad.). Siruela. (Obra original publicada en 1956).
- Mishima, Y. (2010). *Confesiones de una máscara* (R. Sato & C. Rubio, Trads.). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1949).
- Scott-Stokes, H. (1974). *The life and death of Yukio Mishima*. Farrar, Straus and Giroux.
- Shimazaki, C. (1972). *The Noh: Volume 1, God Noh*. Hinoki Shoten.
- Starrs, R. (1994). *Deadly dialectics: Sex, violence and nihilism in the world of Yukio Mishima*. University of Hawaii Press.
- Trivers, R. L. (2011). *The folly of fools: The logic of deceit and self-deception in human life*. Basic Books.
- Tyler, R. (Ed. y Trad.). (1992). *Japanese Nō dramas*. Penguin Books