
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Cañizares Barandiarán, Daniel; Mas, Jordi, , dir. Motivos marítimos en la obra escrita de Yukio Mishima. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2024.
34 pag. (Grau en Estudis d'Àsia Oriental)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/302001>

under the terms of the  license

FACULTAT DE TRADUCCIÓ I D'INTERPRETACIÓ

Grau en Estudis de l'Àsia Oriental

TREBALL DE FI DE GRAU
Curs 2023-2024

Motivos marítimos en la obra escrita de Yukio Mishima

Daniel Cañizares Barandiarán

TUTOR/A
Jordi Mas López

Barcelona, 11-12-2023



Dades del TFG

-Motius Marítims a l'Obra Escrita de Yukio Mishima

-Motivos Marítimos en la Obra Escrita de Yukio Mishima

-Maritime Motifs in the Written Works of Yukio Mishima

Autor/a: Cañizares Barandiarán, Daniel

Tutor: Mas López, Jordi

Centre: Facultat de Traducció i Interpretació

Estudis: Grau en Estudis de l'Àsia Oriental

Curs acadèmic: 4t Any

Paraules clau

-Yukio Mishima, Mar, Literatura, Psicología, Art, Història, Japó, Estètica, Filosofia.

-Yukio Mishima, Mar, Literatura, Psicología, Arte, Historia, Japón, Estética, Filosofía.

-Yukio Mishima, Sea, Literature, Psicology, Art, History, Japan, Aesthetics, Philosophy.

Resum del TFG

- Els motius marítims són una sort d'imatges i evocacions que es mostren extremadament recurrents en l'obra escrita de Yukio Mishima (1925-1970). Dir això del seu treball no suposa cap sorpresa, considerant que les novel·les més conegudes de l'autor inclouen mar en el títol o prenen lloc en contextos pròxims a la Mar, com és el cas de La remor de les onades, El mari que va perdre la gràcia del Mar o la tetralogia -editada pòstumament- de La mar de la fertilitat (Mishima, 1969-1970). Aquesta sèrie de nocions, tant al·legòriques com explícites, comprèn un ampli rang d'interpretacions entorn del marc de les postures, pors, expectatives, inseguretats i ideals de la controversial figura de Mishima, no sols com la figura de l'artista i creador en el segle XX, sinó com a ens sexual, polític, crític, filosòfic i, en general, humà. Aquest treball buscarà explorar i dimensionar aquests aspectes de l'autor sobre la base del rol de la mar al llarg de la seva trajectòria literària, siguin o no aspectes centrals al gruix de les seves històries. Legitimant, d'aquesta manera, una relació veritablement íntima amb aquest agent com a mitjà privilegiat en l'expressió del jo, en comparació a altres possibles imatges habituals en les seves novel·les.

-Los motivos marítimos son una suerte de imágenes y evocaciones que se muestran extremadamente recurrentes en la obra escrita de Yukio Mishima (1925-1970). Decir esto de su trabajo no supone sorpresa alguna, considerando que las novelas más conocidas del autor incluyen Mar en el título o toman lugar en contextos próximos al Mar, como es el caso de El rumor del oleaje, El marino que perdió la gracia del mar o la tetralogía -editada póstumamente- de El mar de la fertilidad (Mishima, 1969-1970). Esta serie de nociones, tanto alegóricas como explícitas, comprende un amplio rango de interpretaciones en torno al marco de las posturas, miedos, expectativas, inseguridades e ideales de la controvertida figura de Mishima, no sólo como la figura del artista y creador en el siglo XX, sino como ente sexual, político, crítico, filosófico y, en general, humano. Este trabajo buscará explorar y dimensionar estos aspectos del autor en base al rol del mar a lo largo de su trayectoria literaria, sean o no aspectos centrales en el grueso de sus historias. Legitimando, de este modo, una relación verdaderamente íntima con este agente como medio privilegiado en la expresión del yo, en comparación a otras posibles imágenes habituales en sus novelas.

- Maritime motifs are a sort of images and evocations that are extremely recurrent in the written works of Yukio Mishima (1925-1970). To say this about his work is not unexpected, considering that the author's most familiar novels include 'sea' in the title or rather take place in contexts close to the Sea, such as the case of the Sound of Waves, The sailor who fell from grace with the Sea or the tetralogy - posthumously edited - of The sea of fertility (Mishima, 1969-1970). This series of notions, both implicit and explicit, comprises a wide range of interpretations within the framework of the postures, fears, expectations, insecurities and ideals of the controversial figure of Mishima, not only within the figure of the artist and creator in the 20th century, but also as a sexual, political, critical, philosophical and, in general, human entity. This work will seek to explore and to frame these aspects of the author based on the role of the sea throughout his literary trajectory, whether they follow central aspects in his stories or not. In order to showcase a truly intimate relationship with this concept as a privileged medium in the expression of self, compared to other possible usual images in his novels.

Contenido

1. Introducción	4
2. Mishima como personalidad del siglo XX; la importancia del mar en su obra	6
3. El mar a través del psicoanálisis clásico	10
3.1. Freud, la interpretación de los sueños y el miedo a la castración	10
3.2. Mishima y el Surrealismo: la literatura freudiana como referente cultural del siglo XX	14
3.3. Sobre la exploración de la libido, el <i>complejo de Edipo</i> y el útero	17
4. El mar como agente <i>romántico</i> : Mishima y el romanticismo	20
4.1. Mishima como el “Anti-Goethe”. El <i>voyeur</i> contra el revolucionario	20
5. <i>Mishima tardío</i>	25
5.1. <i>El Mar de la fertilidad</i> , el Mar de la ilusión y la destrucción del mito	25
6. Conclusiones.....	31
Bibliografía.....	33

1. Introducción

Yukio Mishima (1925-1970) es uno de los autores más conocidos y populares de la literatura moderna japonesa. Figura dominante en el discurso intelectual de la posguerra y la primera década del Milagro Económico, Mishima fue extremadamente crítico con la modernidad en la emergente sociedad de *salarymen* (サラリーマン), hasta el punto de conducir un fallido golpe de estado el 25 de noviembre de 1970, después del cual se suicidó mediante el *seppuku* tradicional japonés, convirtiéndose en el último en morir en este modo. Aunque ampliamente reconocido y estudiado, Mishima resulta una figura controvertida y sobriamente celebrada, pero la naturaleza de su trabajo demuestra un gran dominio de técnicas literarias y de habilidades como escritor. Los motivos marítimos son una suerte de imágenes y evocaciones que se muestran extremadamente recurrentes en su obra escrita. Decir esto de su trabajo no supone sorpresa alguna, considerando que algunas de las novelas más conocidas del autor incluyen *mar* en el título o toman lugar en contextos próximos al mar, como es el caso de *El rumor del oleaje*, *El marino que perdió la gracia del mar* o la tetralogía -editada póstumamente- de *El mar de la fertilidad* (Mishima, 1969-1970). Esta serie de nociones, tanto alegóricas como explícitas, comprende un amplio rango de interpretaciones en torno al marco de las posturas, miedos, expectativas, inseguridades e ideales de la controvertida figura de Mishima, no sólo como la figura del artista y creador en el siglo XX, sino como ente sexual, político, crítico, filosófico y, en general, humano. Este trabajo buscará explorar y dimensionar estos aspectos del autor en base al rol del mar a lo largo de su trayectoria literaria, sean o no aspectos centrales en el grueso de sus historias, legitimando, de este modo, una relación verdaderamente íntima con este agente como medio privilegiado en la expresión del *yo*.

En lo referente a la metodología de trabajo, este estudio se dividirá en tres apartados fundamentales, correspondientes a tres lecturas paralelas que comprenderán perspectivas generales sobre la interpretación del mar en la ficción de Yukio Mishima. El primer bloque corresponderá a la interpretación del mar según las bases teóricas del psicoanálisis clásico, para la cual la literatura de Sigmund Freud y Carl Jung y sus propuestas académicas principales, predominantemente la interpretación de los sueños, el subconsciente y la libido, junto a referencias directas a conceptos psicoanalíticos como el miedo a la castración o el complejo de Edipo. Derivado de este, se analizará el psicoanálisis en clave artística y contemporánea en la forma de una comparativa con el movimiento del surrealismo y un análisis exclusivo en la sexualidad y la libido. El segundo bloque se centrará en el mar como reflejo del estilo artístico de Mishima, con énfasis en los fundamentos del romanticismo y la naturaleza estética de sus protagonistas y cómo ayudan a representar el conjunto de actitudes y perspectivas artísticas, políticas y culturales de Mishima. El tercer bloque se centrará en la última etapa literaria de

Mishima, que se llamará *Mishima Tardío* y comprenderá exclusivamente un análisis del mar a través de la prosa presente en su tetralogía póstuma *El mar de la fertilidad*, publicada entre 1969 y 1970, y cómo interactúa con las conclusiones mostradas previamente. Para lograr estos objetivos, se ha realizado una lectura de varias de sus obras más relevantes desde *Confesiones de una máscara* (1949), con predominancia de las obras escritas con mayor presencia de motivos marítimos, y ensayos académicos contrastados que traten perspectivas individuales sobre el mar y su importancia en el estudio de Mishima, además de los publicados por el propio Mishima como profundizaciones en su estilo y lógica interna, como es el caso de *El sol y el acero* (1967).

2. Mishima como personalidad del siglo XX; la importancia del mar en su obra

La figura de Mishima es una de las más documentadas y analizadas por los estudios contemporáneos de literatura japonesa, y los análisis hechos alrededor de su creación y psicología son verdaderamente abundantes. Es insospechadamente fácil olvidar el abrumante impacto que tuvo en la sociedad de mediados de siglo con sus publicaciones, personalidad carismática y posicionamientos controvertidos en torno a la sociedad, el arte y la política, posicionándose simultáneamente como ídolo de masas del primer mundo -estimulando una vanguardia artística revolucionaria en Japón y Occidente- y aguerrido conservador reaccionario, replicante de un discurso de desconfianza hacia la modernidad y la sociedad de mercado en que el Japón de Posguerra transiciona. Definir a Mishima por su política o por los actos del 25 de noviembre de 1970 -que sellan el final de su vida- y considerar su labor como escritor un aspecto paralelo que se debe analizar por separado es negar el diálogo constante entre autor, ideas, público y entorno.

Mishima ejemplifica la idea del autor como un progreso; en el cual varias ideas y estímulos comparten espacio en los métodos de expresión personal, e incluso si unas ideas ganan espacio en relación con otras -en forma de reivindicaciones conscientes, la totalidad de las ideas queda inalterada. Las ideas referidas se forman sobre todo en el plazo de tiempo que contempla la infancia de Mishima hasta la publicación de su primera novela en 1946, *Ladrones*. Señalando el inicio de su carrera literaria como la maduración de estos estímulos (el entorno familiar, el condicionamiento sociopolítico imperialista y la guerra) y subsecuente proceso constante de reflexión y exploración.

Nacido en 1925 como Hiraoka Kimitake en una familia tokiota, pasó la mayor parte de su infancia bajo la tutela de su abuela, Hiraoka Natsu, una mujer enfermiza, posesiva, y anclada a los ideales de la antigua aristocracia japonesa, siendo ella misma de ascendencia noble. El condicionamiento de Mishima estaba dedicado a una participación de estas esferas nobles, Natsu conocía diferentes idiomas e inculcó sus amplios conocimientos de arte y literatura universal. Mishima creció con conocimientos artísticos muy diversos, su currículum incluía a artistas y autores como Reiner Maria Rilke, Guido Reni o Murasaki Shikibu antes de los doce años. No es complicado entender de dónde proviene la afinidad artística de Mishima, refugiado en el ámbito de la creación, pero anulado de participar en una infancia funcional, cohibido de jugar bajo el sol o de actuar de forma no-normativa. Entre 1937 y 1945, Mishima pasó a la tutela de su padre,

Azusa Hiraoka, un hombre recio que pretendía para su hijo una carrera profesional como abogado y renegaba de su talento y pretensiones por la escritura estética.

Lo que fue durante años un refugio se vio anulado, llevado a la práctica en la clandestinidad. El nombre Mishima Yukio es el pseudónimo que el autor usa desde la adolescencia para escribir fuera de la vigilancia paterna. En sus años de formación escolar, el proyecto imperialista japonés se encuentra en auge, las expectativas nacionalistas exigen de las juventudes vitalidad, fuerza, fidelidad ciega y sentido de la colectividad. Mishima resulta ser escuálido, reservado y enfermizo, pero igualmente queda admirado por estos ideales, en busca de validación externa y salir de la órbita de las expectativas que se le imponen desde la familia. Sin embargo, en 1945 es llamado a filas, momento en que *finge* los síntomas de la tuberculosis y es exento de participar en la guerra, que termina poco tiempo después con la detonación de las bombas atómicas. Mishima nunca se perdonó esta acción, que la rendición de Japón fuera ese mismo año supuso un trauma aún mayor, tomando sobre sí mismo un cargo exorbitante de responsabilidad. En todo caso, el fin de la guerra supuso una nueva etapa en la vida de Mishima, que comenzó formalmente su carrera como escritor con la publicación de *Ladrones* (aunque en los años previos a 1945 ya había publicado pequeñas novelas y relatos, con repercusión menor), pero la publicación de *Confesiones de una máscara* (Mishima, 1947) lo catapultó oficialmente a la fama. La novela es una recopilación semiautobiográfica -altamente estilizada- de la vida de Kochan, una versión -no explícitamente- alterna de la vida de Mishima. A través de Kochan, Mishima habla sobre sí mismo, introspectivamente, exploratorio de la sexualidad, la estética y el morbo, con la imperante necesidad de ser *uno más*. Las tendencias sexuales no-normativas, la fascinación por la muerte violenta, la búsqueda de la *belleza*, la *mesura* y el repudio por la enfermedad y la vejez, conductores de la muerte natural, se convierten en temas centrales de su trabajo.

Confesiones supone indispensable como introducción a Mishima porque presenta varias nociones a tener en cuenta: 1) Mishima no es un narrador *fiable*; 2) La cooperación con el desarrollo del pensamiento y la cultura deviene central y 3) Los temas e imágenes tratados sufren transformaciones en su expresión, *no* en su concepción.

No es un narrador fiable en la medida en que su método tiene un propósito profesional y personal. Mishima tiene la intención de ser percibido por el público y la academia de una forma determinada, la preocupación por el uso de la lengua, las imágenes y referencias a una amplísima gama de artistas y escritores clásicos de Japón y Occidente, la explícita mención de la *belleza* como motor argumental -también cómo se presenta en el entorno y el interior de los personajes- y las reiteradas búsquedas de la *psique* humana a través de las teorías del psicoanálisis freudiano

-que empezó a ganar popularidad en los círculos estudiantiles japoneses formalmente después de la guerra.

Mishima requiere de las técnicas de la psicología del individuo para reconocer en sí mismo una dificultad por procesar el cambio que la sociedad de Posguerra sufre con cada vez mayor vigor, y por reconciliar el *individualismo* con el *individuo*. Mishima se encuentra a caballo entre dos mundos mutuamente excluyentes; el Japón imperialista, que representa el condicionamiento, la anulación del *yo* y de la autoexpresión, pero también representa la promesa de la idealización y de los valores clásicos; y el Japón moderno, que supone una ruptura de la convención, pero también una desilusión definitiva con el espacio liminal del *Japón Clásico*, que replica las formas y métodos de su vencedor en señal de *sumisión*. El espacio de *confort* de Mishima está en representar en sí mismo el reverso de las expectativas socioculturales del momento, *ergo*, en sentirse *inconformista*.

La literatura académica señala esta búsqueda por reacción y atención en tendencias narcisistas irresolutas desde su infancia, justificando sus posiciones políticas y reivindicativas como formas de reconciliar su propia situación como personalidad creativa e influyente en el esquema de mediados de siglo. Mishima busca para sí mismo ser representado como una perfecta *ancla* para el desarrollo sociocultural de Japón. Su explícito disgusto por la sociedad de *salarymen* (サラリーマン), el consumismo y por el rechazo colectivo de la *identidad nacional*, además de esa autorrepresentación como *buscador platónico de la belleza* son persecuciones subconscientes de la *contracultura*, siendo él mismo el principal responsable de su alienación ideológica. El discurso y *seppuku* realizado en el cuartel de las fuerzas de seguridad representa una culminación del ciclo egoísta; el resultado final de una serie no-reconciliada de ciclos ideológicamente autoindulgentes (Nathan, 2000).

El mar es crucial para la obra de Mishima porque supone un estandarte de las influencias estilísticas cultivadas durante su infancia y años posteriores, desde las tradiciones grecolatinas, pasando por la literatura y arte clásico japonés, hasta los autores clave del Romanticismo, profundamente promocionados por las doctrinas nacionalistas de principios de siglo (y que, en esencia, funcionan en la base de la idealización). Y, por otra parte, por cómo la búsqueda del *ego*, la sexualidad, la emotividad y las relaciones afectivas se transfieren a las formas de representación marinas, tomando como referentes la Interpretación de la Sexualidad (*Tres ensayos sobre teoría sexual y otros escritos*, 1905) de Freud o el movimiento surrealista durante

el siglo XX. El mar deviene un lienzo en blanco para esas formas de autoexpresión y de *rebelión*; respuestas del subconsciente a la anulación de la identidad.

3. El mar a través del psicoanálisis clásico

3.1. Freud, la interpretación de los sueños y el miedo a la castración

El interés de Mishima por las teorías del Psicoanálisis encabeza la transición cultural de Japón en los años inmediatos a la Guerra del Pacífico. Recién graduado en Leyes en la Universidad de Tokio en 1947, Mishima mantuvo un estrecho contacto con la literatura freudiana, con un especial interés en la relación de la sexualidad, la libido y las relaciones afectivo-emotivas. El discurso predominante en los círculos académicos en Japón era de una cierta desconfianza hacia el Psicoanálisis, en la medida en que el sujeto principal era el *individuo* en relación con otros, y no la colectivización de las ideas y *pasiones*. Durante los años 40-60, el psicoanálisis se consolidó como parte del currículum oficial de Psicología en Japón, además de los centros de discusión y creación artística. Consolidaba una nueva ciencia social basada en el *yo*, en unas formas de comportamiento y relaciones interpersonales esencialmente individualistas.

Mishima intenta separar la ciencia del *yo* con la sociedad del *individuo*, en un estado de simultánea aceptación y negación del proceso de transformación social que se da a su alrededor. En *The ocean libidinized, Yukio Mishima and the Cold War* (Endo, 2020), se pone especial énfasis en la relación de Mishima con el *miedo a la castración* desde la perspectiva psicoanalítica y en referencia a dos niveles definidos; la relación entre Japón y el mundo y la ambivalencia *omnipotente-impotente*. La posición de Japón en la Guerra Fría sitúa a una potencia que es recolocada en una nueva escala de poderes a través de una fuerza mayor, lo *sublime* (la bomba atómica) y redefine sus formas de comportamiento e identidad en base a la fuerza responsable de la sumisión (Estados Unidos). La invalidación simbólica del poder imperial como fuerza divina resulta en una subsecuente invalidación de las relaciones afectivas simbólicas clásicas. Lo que se denomina Modernidad constituye el germen del cambio de paradigma y la *castración* de Japón como nación moderna.

Mishima se debate entre la primera y última fase del duelo como respuesta a la *castration anxiety*, entre una conquista epistemológica de la forma a través del estilo como método de *lucha* y la “victoria del escritor”, y la imposibilidad de capturar tanto sonido como imagen, ya que el sonido es falto de forma, intraducible a la lengua escrita. Hay una relación entre la *omnipotencia* de la imagen y la palabra, y la *impotencia* inherente en la naturaleza del sonido y la música, lo que, defiende el artículo, es parte misma de la respuesta al miedo a la castración.

La novela *Música* (Mishima, 1965) sigue a una mujer joven, Reiko, en una serie de visitas a un psicoanalista, Shiomi -literalmente traducible como *el que ve la marea*, debido a su incapacidad para “escuchar la música” (i.e. *tener un orgasmo*). La novela detalla la relación entre el fenómeno y los propios sentimientos de *impureza* en relación con la pareja sexual o sentimental. Hay un choque entre el idealismo de la palabra, la formación y la introspección, dominado por quien *ve el mar*, y la confrontación con la banalidad, la *suciedad* y la vergüenza en la búsqueda de lo *musical*, por una Reiko que admite sólo haber experimentado el orgasmo -la música- en situaciones de abuso, incesto, enfermedad y violación. La conjunción de placer y *pureza* se demuestra imposible, resultando en una negación del placer sexual, impotencia.

La naturaleza del mar como elemento psicoanalítico se define principalmente en la relación entre *sonido* e *imagen*. Shiomi conquista la palabra como *visualizador* del mar, mientras que otros arquetipos de Mishima procesan cambios notables y definitivos como respuesta a su contacto próximo con el mar, como espectadores *visuales* (en que el mar deviene una zona de introspección y reflexión) y en lo *sonoro* (en que el mar marca una autoridad en el ciclo vital). Los dos personajes que ejemplifican esta ambivalencia con mayor notoriedad son Ryuji, de *El marino que perdió la gracia del Mar* (Mishima, 1963) y Shinji, de *El rumor del oleaje* (Mishima et al., 1964)

El personaje de Ryuji en la novela de 1963 se define como un marinero de profesión que, tras muchos años de navegar en alta mar, realiza la decisión consciente de empezar una relación de pareja con una mujer -una madre soltera llamada Fusako. La historia sigue la cambiante relación entre Ryuji, Fusako y Noboru, su hijastro, determinada por el grado de compromiso entre pareja -que crece a lo largo de la historia, el progresivo desapego simbólico entre marinero y mar y la pérdida de respeto entre padre e hijo que se desarrolla como respuesta subconsciente al abandono de la vida marinera. A su vez, Noboru presenta un claro ejemplo del *complejo de Edipo* freudiano; espía en secreto a su madre en su habitación durante el momento de sus relaciones sexuales con Ryuji y, al principio de la historia, idealiza a su padrastro como un referente personal, señalando en él una inherente necesidad de circularidad, sacrificio, *mortalidad*, la imaginación escapista de la vida en alta mar. Noboru lo visualiza como una extensión beatificada de sí mismo, por lo que un compromiso en tierra supone una *traición* ideológica. El propio Ryuji procesa el cambio de vida como un sacrificio de sus ideales, se vuelve aparente a lo largo de la novela que los momentos más íntimos de introspección consideran la naturaleza de su relación con el mar como sujeto base.

El mar es una representación de la inexistencia del condicionamiento, el compromiso o las limitaciones; un espacio vacío donde reside todo el conocimiento y, necesariamente, desaparece todo el conocimiento. En la literatura de Joseph Conrad, es lo que se explora como *estado primitivo* (Conrad, 1925). Ryuji percibe el mar como una zona de descubrimiento, confort y desapego, pero su edad lo empieza a alcanzar, teme no cumplir con las expectativas sociales y entiende que navegar no será una actividad que pueda realizar indefinidamente. Mientras que el cúmulo de su ser y su felicidad se encuentran en el mar, en tierra están la seguridad de las convenciones. Dignifica la relación de Mishima entre la aceptación y el repudio del Japón de Posguerra y la naturaleza *Omnipotente-Impotente* del escritor. El asesinato implícito de Ryuji por Noboru como rito de iniciación en su pandilla en las últimas páginas de la historia comprende la *realización* del complejo de Edipo por parte de Noboru, pero también marca la *perfección* de Ryuji, quien muere antes de tener la oportunidad de aceptar una vida infeliz fuera del mar. En este contexto, la muerte significa una liberación definitiva de la conveniencia y el dilema existencial del protagonista, donde la edad y la vejez toman papeles importantes. La búsqueda de la belleza en la muerte como consecuencia lógica y liberadora en la dialéctica de Mishima se encuentra presente hasta su suicidio en 1970.

En *El rumor del oleaje* (1964), Shinji es un joven aprendiz de pescador en la bucólica isla de Utajima, situada en el Pacífico japonés en la posguerra. Pertenece a una pequeña comunidad de pescadores, donde los hombres se dedican a la pesca en alta mar y las mujeres a la colecta de perlas. A falta de un padre, que fue abatido en la Guerra del Pacífico, Shinji debe madurar antes de tiempo y aprender el oficio para contribuir a su familia, conformada por su madre y hermano mayor. La trama principal, sin embargo, se basa en la evolución del romance entre Shinji y Hatsue, la hija de un pescador más afortunado en la isla, y cómo las clases y expectativas sociales deben ser enfrentadas para consumar la pureza del amor romántico. Shinji, frente a la desaprobación de la familia de Hatsue, debe demostrar su valor como hombre, arriesgando su vida para salvar el barco donde trabaja de una tormenta fatal. Por su logro, el padre de Hatsue aprueba la unión, y la pareja prevé en las últimas páginas su unión en matrimonio, en la intimidad de un faro vacío.

De manera poco ortodoxa, la historia de *El rumor del oleaje* es optimista, y cierra en una nota positiva para sus protagonistas. El modelo narrativo de Campbell en *El héroe de las mil caras* (Campbell, 1949) significa una historia según los parámetros clásicos. Shinji realiza el *viaje del héroe* y acaba *convertido* en adulto por sus hazañas. Este uso de los esquemas narrativos occidentales clásicos no resulta fortuito. Mishima replica los métodos de los mitos europeos para

establecer un estado mental basado en el idealismo y la mirada estética. Utajima es un territorio apartado de Japón, donde la lengua y la identidad permanecen, pero resulta ajena a los eventos sociopolíticos de la posguerra. El uso de la historia sugiere una atemporalidad, donde la vida y el cambio siguen las expectativas clásicas y no se ven afectadas por la modernidad. Que Utajima sea una isla alejada en el Pacífico responde a una necesidad de escapismo y de *control* creativo. La comunió n del mar como objeto visual y sonoro sugiere una ambivalencia metafísica. La imagen del mar marca la idealización de las costumbres y de los valores sentimentales en una rígida escala estética, mientras que el *rumor del oleaje* señala una naturaleza secundaria; el tiempo. El título de la novela sugiere un ritmo inherente en el sonido de las olas, un ritmo que responde a la imposibilidad de la permanencia. El mar no puede ser congelado en una imagen beatífica mientras suene el ritmo de las olas, una readaptación derivada de la metafísica de Nietzsche de lo apolíneo y lo dionisíaco como fuerzas del universo (Nietzsche, 1872). El título hace referencia a la circularidad de la vida, enmarcado en la *pureza* epistemológica del Mar, que separa el mundo de Utajima de la desilusión y la desaparición de las costumbres en el Japón Moderno.

3.2. Mishima y el Surrealismo: la literatura freudiana como referente cultural del siglo XX

Antes de proceder, resulta prudente aclarar el título de la sección: el objetivo de este apartado no está en establecer una comparativa directa entre la prosa de Mishima y el movimiento surrealista que domina el siglo XX (en este caso, la parte pictórica antes que la literaria, por motivos que se verán a continuación), sino considerar la influencia de las teorías psicoanalíticas en el esquema artístico y cultural internacional, la multiplicidad de perspectivas que genera en terreno filosófico, y cómo Mishima es activamente partícipe en esta "transición cultural" contemporánea como autor. Y, a través de sus similitudes con el Surrealismo -ya que ambos rehúyen el concepto de pensamiento racional y abogan por la transgresión en aras de explorar el potencial estético del ser humano, aún con una técnica distinta: señalar la preocupación que a cada uno le merece del mar y su representación.

En el caso del Surrealismo, se genera formalmente a partir de finales de los años 10 como síntoma de los resultados de la situación sociopolítica europea -lo cual no comprende sólo la Primera Guerra Mundial y sus efectos, sino también el auge del Fascismo en las décadas próximas- como forma creativa de escapismo, pero también en clave reivindicativa e incluso política. Mientras que el movimiento romántico de mediados de siglo XIX busca un escape creativo a través de la naturaleza (su 'poder' y relación jerárquica para con la civilización) y la estilización -idealización- de la historiografía humana, el Surrealismo plantea un escape 'hacia dentro'. Brevemente, significa un planteamiento de la realidad percibida basada en la representación de los impulsos primarios, el mundo onírico y, en general, lo que en psicoanálisis se denomina el 'id' (comúnmente en yuxtaposición simbólica con el estado contrario, el 'superego'). Este planteamiento comporta dos consecuencias lógicas: un cuestionamiento integral hacia la imposición de estructura (en el sentido de cohesión, ley, jerarquía o moralidad) en la línea del Nihilismo. Y aversión hacia la naturaleza de la "realidad material" a favor de la naturaleza del 'yo', comprendida como 'espíritu', como señala André Breton en su *Manifiesto Surrealista*:

"Es indispensable instruir el proceso contra la actitud realista, que debe seguir al proceso contra la actitud materialista; esta última, más poética que la anterior, implica indudablemente la existencia de un orgullo monstruoso en el hombre, pero de ningún modo una nueva y más completa" (Breton, 1924).

Rápidamente se pueden ver las similitudes y diferencias con Mishima; por una parte, sus historias tienen un foco sumamente introspectivo, hasta el punto en que los elementos que conforman el 'mundo exterior' son fruto de un incesante escrutinio, abarcando también una línea difusa entre 'cuerpo' y 'mente' como símbolos de unas irreconciliadas 'materia' y 'realidad', las dificultades de Mishima para categorizar la naturaleza del 'espíritu' y la 'carne' se pueden ver

mejor en su ensayo *El Sol y el Acero* (Mishima, 1967), un diálogo filosófico en clave autobiográfica sobre esta misma dualidad, además de la naturaleza del lenguaje y las ideas; por otra, resulta muy poco común que una escena de sus novelas se narre sin la presencia física de uno de sus protagonistas y, en el evento marginal que se dé, implica más un último recurso para la cohesión argumental ya que el foco está en la exploración de la perspectiva y el diálogo interno. Adicionalmente, la exploración de la sensualidad e incluso la yuxtaposición de la experimentación sexual como fuerza paralela a la moralidad y las convenciones (no necesariamente una fuerza contraria a las normas sociales), que se convierte en un punto común entre ambos exponentes artísticos. El inherente masoquismo de Kochan, el conflicto edípico de Noboru o la normativa heterosexualidad de Shinji (por citar algunos ejemplos usados hasta ahora) van en tandem con las omnipresentes representaciones surrealistas no categorizadas de la libido, y reciben ambas el apelativo de ‘transgresoras’ por el público del momento.

El motivo de que la asociación entre Mishima y el Surrealismo sea más prevalente en la parte pictórica que en la literaria radica más allá de la naturaleza de las historias que se narran o los elementos del sueño y el subconsciente que se pueden encontrar en los relatos bretonianos, y reside en la inherente exploración de la forma y la técnica que es propia del sector literario, usualmente generando en narrativas objetivamente difusas, difíciles de seguir, inconclusas e incoherentes, en imitación a las fases del sueño, las fobias o la “paranoia”. Por el otro lado, pintores surrealistas como Dalí, Ernst, Delvaux o Magritte recrean las ‘visiones’ de este mundo del ‘espíritu’ que engloba la exploración de las capas de la conciencia. En otras palabras, la creación artística del *id* queda almacenada en los límites de su formato (el lienzo o la instalación). Mientras que la literatura tiende a difuminar los límites entre el mundo del *id* y el *ego*, la pintura sugiere no sólo la existencia y el potencial del subconsciente, sino que categoriza la prevalencia y retroactividad de ambos estadios de manera que se sitúan como dos formas del yo paralelas (pero alternas), y esta distinción resulta instrumental en la dialéctica de cuerpo y mente. Todavía más, la literatura de Mishima, como se ha mencionado en el apartado anterior, propone una ‘superación’ de la teoría freudiana, no a través de la negación de la *voluntad de placer*, más bien aplicando este concepto psicoanalítico como ‘necesidad lógica’ para la teleológica *voluntad de propósito*, más en la línea de Viktor Frankl (Frankl, 2012). Es decir; las representaciones de sexualidad y violencia sexual en Mishima se muestran contrarias al determinismo humano inherente en la literatura freudiana, existencialista y nihilista, y, en todo caso, se refuerzan como expresiones del ‘mundo material’ -apenas como extensiones del espíritu: estímulos físicos necesarios para el diálogo sobre la belleza inmaterial. Esto no supone negar la naturaleza existencialista o nihilista de la obra de Mishima, pero sí asumir una aparente necesidad filosófica

por una teleología de sus protagonistas. La ‘banalidad’ y la inevitable decadencia de la materia refuerzan la imperante necesidad del cultivo de las ideas, en vez de sugerir una naturaleza ‘única’.

A nivel más específico, las representaciones del mar en ambos exponentes responden directamente a estos mecanismos lógicos que comparten. En la práctica pictórica surrealista como en la prosa de Mishima, el mar deviene un terreno común para extrapolar la experiencia del mundo físico (la ‘carne’) para acompañarla de una contemplación -lírica o visual- del mundo de las ideas (‘el espíritu’). Por ejemplo, en una gran cantidad de cuadros del pintor surrealista Salvador Dalí, el escenario se compone de paisajes marítimos o costeros, encima de los cuales la “acción” onírica o ‘paranoica’ toma su multitud de formas y símbolos. Usualmente, el espacio de la escena alterna entre estas visiones marinas y las de un espacio prácticamente yermo, desolado y absolutamente plano, como un espacio de ‘ausencia’ que, debatiblemente, podría venir a representar un mar seco o “pasado”. Esta elección de estilo es común en los trabajos de Ernst y Delvaux, optativamente roto por demostraciones de arquitectura imposible. Al elegir el mar como escenario, los surrealistas se proveen de la literatura de Jung y deliberadamente asocian la representación del espacio marino con una “extensión metafísica” del lienzo, y se convierte, más allá de una reproducción del mundo físico, en un ‘espacio mental’. *Ergo*, como en Mishima, el mar es el “escenario de la mente” y sus procesos.

En definitiva, la asociación de Mishima con el Surrealismo no debe ser sujeto a la relativa comunión espaciotemporal en que ambos se encuentran (se debe entender que los contextos en que se da su producción son social, política y culturalmente diferentes por un gran margen), ya que truncaría el sentido de una ‘transición cultural’ que se ha querido demostrar, reemplazándolo por un sentido de ‘influencia mutua interconectada’ que, en ningún caso, se ha querido sugerir. Más aún, la diferencia tan amplia entre la esfera pictórica europea vanguardista y la literatura del Japón de Posguerra realza el argumento de que Mishima, el autor estilística y políticamente anacrónico, es simultáneamente un representante de la vanguardia del pensamiento, y, en sus esfuerzos por racionalizar su perspectiva reaccionaria del psicoanálisis, se señala a sí mismo como punto de comunión intelectual, salvando las diferencias contextuales. En retrospectiva, el mar se ha referido como un elemento visual y sonoro, en cuanto las ‘letras’ (la escritura) proveen la ‘imagen’ del mar, mientras que el elemento sonoro responde a la imposibilidad lógica de la omnipotencia del escritor. Y es, como mínimo, digna señalar la convergencia de estas conclusiones por el lado de los surrealistas, los cuales, en el desarrollo de la imagen mental, revelan la necesidad metafísica por obviar la existencia (y representación) de un sonido ‘espiritual’, puramente asociado al subconsciente.

3.3. Sobre la exploración de la libido, el *complejo de Edipo* y el útero

Para cerrar el bloque de psicoanálisis, mar y Mishima, es necesario profundizar en el bagaje sexual que contienen sus obras (al menos, previas a *El mar de la fertilidad*). La sexualidad en Mishima ha sido referida a lo largo de este trabajo como un aspecto de suma importancia en su trabajo como escritor, y, por ende, discurren en la imagen del mar narrativas paralelas -o incluso más crípticas y simbólicas- más allá de la dualidad entre imagen y sonido. Su exploración gnóstica de la libido coincide, en cierto modo, con sus nociones sobre la naturaleza de la belleza, la vida y la muerte y el sentido de lo nacional. A través de ejemplos directos de sus obras, se discurrirá en el porqué del mar como elemento común; como ‘escenario’ de desarrollo sexual y afectivo de sus personajes, y la problemática identitaria de Mishima con la sexualidad y los roles de género tradicionales.

En *The Metaphysics of the Womb* (Hagiwara, 1999), se propone la centralidad simbólica del *útero* como fuente de observación, diálogo y consideración ambivalente en *El marino que perdió la gracia del mar*. Como objeto de persecución epistemológica pero inalcanzable en el plano físico, que sirve como ancla común entre los tres protagonistas de la novela. El útero (lo femenino) sirve, por una parte, como representación de la sexualidad femenina (sus genitales en sí), como ‘contraparte’ de lo masculino; es decir, como conflicto entre dos realidades lógicas, como representación de las múltiples dualidades simbólicas presentes en su obra, encarnadas por la reacción ambivalente (rechazo o complacencia) de sus protagonistas masculinos, quienes, a diferencia del monólogo interno final de Ryuji, suelen “moverse entre estados de masculinidad y feminidad, antes que reconocer y deconstruir la naturaleza de fuerzas opuestas”. Y, además, como la idea física de lo ‘inalcanzable’.

Como medio para limitar la rebelión juvenil de Noboru, Fusako lo encierra en su habitación por las noches, en una pared de la cual hay un agujero muy sutil que da a la habitación de su madre. Noboru readapta el conflicto de su maduración sexual (su naturaleza masculina) en una rebelión contra la represión autoritaria de lo femenino. Al observarla a través del agujero, Noboru literalmente marca una distancia física en la contemplación de lo ‘inalcanzable’. Agazapado, a oscuras, ve su ‘acto de desviación sexual’ (el complejo de Edipo que lo sigue a lo largo de la novela) como un acto de retaliación, en vista de que su libertad se ve limitada. Su habitación (su prisión), y su madre devienen este simbólico útero de Jung. Ryuji, a vista de Noboru, simboliza una conquista del útero (lo que provoca su fascinación), y, posteriormente, una derrota en su ‘regreso al útero’. Como marinero, Noboru ve en Ryuji un conquistador de lo desconocido, quien no sólo es libre (en el mar), sino que impone su condición masculina en la ‘posesión’ física de su madre. En Ryuji coincide una

maduración y una “hipermasculinidad” que es también prevalente en la prueba final de Shinji en *El rumor del oleaje*.

Si el mar responde a este ‘gran desconocido’ inabordable, que es en sí mismo una representación física de la belleza (y la feminidad), el rol de Ryuji es de ‘penetrar’ con el navío Rakuyo (si el barco se interpreta como una extensión física de lo masculino) en un constante éxtasis escapista (en sí mismo ‘salido’ del útero y ‘replegado’). La decisión de Ryuji que agria su relación con Noboru puede ser interpretada como un efecto contrario al escape al mar, en todo caso, un ‘regreso al útero’ de la vida familiar: la inconsiguiente inherente de lo conocido. Pero Ryuji advierte su incapacidad como figura paterna con relativa presteza, y repara en su error en sus reflexiones finales. El té negro que los amigos de Noboru le ofrecen le hace verbalizar, como acto último, sobre la naturaleza de la belleza en su “...*Toda gloria sabe agria*” (pág.181). *Ergo*, la perversión, la incomodidad y el rechazo de la mundanidad son mecanismos de escape del ‘útero’, y son todos referidos en un escape romántico hacia el mar.

Esta interpretación de la sexualidad no es exclusiva en esta novela, pero sí resulta más obvia y central en el desarrollo de la trama. Por ejemplo, en *El templo del pabellón dorado* (Mishima, 1966), cuya trama sigue a Mizoguchi, un joven novicio zen tartamudo e incomprendido a lo largo de sus años de infancia y maduración, en los cuales deviene progresivamente obsesionado con las implicaciones filosóficas y estéticas del Templo del Pabellón de Oro de Kioto, y, cuando la estructura se impone en el normal transcurso de su vida social y afectiva, de manera que la inmutabilidad del templo choca con la naturaleza efímera e ‘impura’ de Mizoguchi, eventualmente llega a la conclusión de quemar el templo bajo el lema de ‘liberarse’. La historia se basa en el evento real que tomó lugar en 1950 con el mismo templo, pero, obviamente, bajo la narrativa personal de Mishima. Mizoguchi comparte las mismas preocupaciones que plagan al autor: la naturaleza irreconciliable entre la belleza (que es en esencia inmaterial, espiritual e inabordable) y la vida, la dimensión material que no alcanza el estado de bella si no es en su defunción. Mishima retorna a una dicotomía temporal para explicar la diferencia sustancial entre algo que ‘es bello’ y la propia belleza como concepto. El orgasmo, el éxtasis, como la vida, tienen una naturaleza efímera, y, como reflejos de la belleza (pero incapaces de recrear el constante éxtasis de la belleza, como visto en el mar) se convierten, literalmente, en “expresiones de impureza”.

Como en *Música*, Mishima vuelve a emplear en *El pabellón de Oro* el simbolismo entre “oír la música” y el orgasmo: “No hay nada tan parecido a la vida como la música. Sin embargo, aunque comparte la misma clase de belleza, el Pabellón de Oro posee una belleza absolutamente alejada de la vida, desdeñosa de la vida”. E incluso la dualidad entre la belleza hierática, el mar y el barco, que se convierte en una sonda metafórica. A ojos de Mizoguchi, el templo “...se convierte en un barco

que escapa del conjunto y atraviesa los rincones desconocidos del mar” (p.58). Hay un aspecto inherentemente fálico en su dialéctica naval; una imposición de la voluntad a través de la búsqueda de la belleza que refleja una dinámica de poder (de dominio sexual) que escapa las limitaciones de la ‘comodidad’ (o el útero) al más estilo del *übermensch* nietzscheano.

Así pues, es importante señalar los paralelismos entre la sexualidad expresa en la obra y la vida de Mishima. Como señala *The Metaphysics of the Womb*, Mishima, al haber sido sujeto bajo la tutela tiránica de Natsuko durante su infancia, quien no sólo se mostraba reacia a sus impulsos naturales de infancia, sino que reprimió activamente su identidad de género (evitando que juegue con otros niños en favor de juegos ‘silenciosos’ con las niñas de su familia o incluso vistiendo al propio Mishima como una niña), fácilmente pudo haber generado en sí una profunda misoginia interiorizada y, paralelamente, en una visión fetichista -y masoquista- de la masculinidad. El encierro, la decadencia física y la repulsión hacia el vigor juvenil moldean a un Mishima resentido con la feminidad, con las figuras maternas de su vida. Tanto en *Confesiones* como en *El pabellón dorado* sus protagonistas tienen relaciones que oscilan entre la neutralidad y la hostilidad hacia sus madres, y en *El marino* se trata, en un nivel más general, de la impotencia de la reclusión que supone Fusako para Noboru. El mar supone un estado diametralmente opuesto a la maternidad; mientras que ‘madre’ simboliza ‘útero’ o encierro, el mar (el atemporal, el peligroso e inexplicable) simboliza la virilidad absoluta, la liberación y el sacrificio del físico y la norma.

4. El mar como agente romántico: Mishima y el romanticismo

4.1. Mishima como el “anti-Goethe”. El voyeur contra el revolucionario

La conexión Mishima-romanticismo, aunque fuertemente deducible a través de sus constantes referencias a Rilke, Goethe, el estilo de Oscar Wilde y los arquetipos que en su mayoría pueblan las historias de Mishima, se vuelve confusa por acción de la palabra propia del autor. Mishima, antes que un autor romántico, se considera a sí mismo un ‘clasicista’, evidenciado por su ensayo *El sol y el acero*. Asimismo, ese manifiesto personal aduce al rechazo del apelativo ‘autor’ (en el sentido de ‘escritor’) por su condición de “limitante del trabajo mental”, de la misma forma en que la lengua limita la forma y expresión del pensamiento. Es bien conocido el hecho de que Mishima mantuvo siempre un amplio grado de reservas hacia la actualidad literaria del momento, conservando toda valoración positiva a un reducido nicho de autores y pensadores también desilusionados con la modernidad japonesa. La afinidad de Mishima por la personalidad y prosa de Yasunari Kawabata resulta bastante conocida, Kawabata en sí devino una suerte de confidente y ‘tutor’ espiritual, y sus obras, coincidentemente, tratan en gran medida sobre la inadecuación, la solitud y el aislamiento anímico. Junto a él se suman los integrantes de la *Bungei Bunka* (lit. *Cultura Literaria*), la cual fue una revista literaria prominente en el Japón de posguerra a la cual perteneció Mishima desde sus inicios profesionales (con apenas 22 años) y a través de la cual publicó *Ladrones* (1947), empapándose de su sesgo conservador-reaccionario. La influencia de la *Bungei* se hace aparente a lo largo de su carrera literaria, no sólo en el acusado bagaje “filo-fascista” en sus interacciones públicas y privadas, sino también en la continua crítica de la ficción contemporánea y a autores ajenos a su línea (como Kenzaburo Oe, Osamu Dazai o los existencialistas Sartre y Camus, a quienes acusó de ser “partícipes de la degradación de la modernidad”), así como la transformación del lenguaje, las costumbres, e interacción con las formas de arte por parte de la juventud. En Mishima convergen tanto temáticas y formas de escritura modernas, como una perspectiva reaccionaria y un esnobismo estilístico y cultural. En una carta dirigida a Kawabata (Kawabata, Mishima, 1925-1970), dice lo siguiente en referencia a la literatura contemporánea:

“(…) Por regla general, la literatura ha tomado en estos últimos tiempos un aire a la vez mundano y demasiado cómodo, que me resulta insoportable. No deseo leer esta literatura de burgués civilizado. Del mismo modo, en las trampas y exageraciones de las crónicas literarias hay algo monstruoso, signo irrefutable de la corrupción en el mundo de las letras. ¿Habrá que esperar todavía mucho tiempo para que aparezcan relatos con espíritu violento y revolucionario?” (p.150)

Aunque lo anterior muestra la faceta exclusivista y revolucionaria de Mishima como ente político a través del estilo y la creación, no llega a explicar cómo Mishima es, efectivamente, un

autor romántico antes que clasicista. Para ello, el uso del mar y la cambiante naturaleza reflexiva de los protagonistas de sus obras lo distingue, siendo aún más notable en la progresión que se da en la década de los 60, coincidiendo con su progresiva participación en política y crítica social. Estilísticamente, Mishima parece realizar un viaje “inverso” al que hace Goethe con sus dos protagonistas más conocidos; Werther, de *Las desventuras del joven Werther* (Goethe, 1774) y Fausto, de la tragedia teatral homónima (Goethe, 1832).

Werther, por su parte, comprende los rasgos arquetípicos de los protagonistas jóvenes de Mishima: artísticamente sensible, pasional, impulsivo en sus acciones, pero portador de un mundo interior sumamente desarrollado. Durante el transcurso de la novela, Werther intenta lidiar con la realidad de un amor no-correspondido por parte de Carlota. Ella, como los escenarios hermosos pero abrumadores de los alrededores de Weimar, simbolizan para el personaje romántico la diferencia metafísica entre el arte y el observador. Werther, como alma que se defiende de la corrupción y el fracaso, resuelve (en contra de las convenciones cristianas) quitarse la vida disparándose en el pecho, en el clímax absoluto de su juventud, ajeno a la maduración del cuerpo y el alma, siéndole imposible concebir una renuncia al arte. Fausto, por otra parte, empieza como un hombre de más edad, que ha tenido el tiempo suficiente para aprender todo lo necesario en la academia del momento. Al trascender la palabra escrita para indagar en el conocimiento de la magia, deja entrar al demonio, Mefistófeles, y es tentado de ir “más allá” en su resolución. Fausto termina sus días como un anciano recluido en su fortaleza marina, dominado por la apatía del conocimiento y el poder. En sus últimos momentos, sin embargo, comprende la auténtica naturaleza de la belleza en la trascendencia del tiempo en un “*detente, oh, eres tan bello*” que le hace perder su apuesta con Mefistófeles por su alma, pero se salva a ojos de Dios, siendo conducido al cielo por voluntad divina. Goethe realiza un viaje a través de su carrera literaria que supone la resolución pasiva del romántico. Mientras Werther caracteriza el alma radical que antepone la imaginación y el deseo a las leyes de Dios, y se enfrenta a él vía el suicidio, Fausto se relega a la observación intelectual de la creación y ‘purifica’ su posición para con Dios, recibiendo un póstumo perdón que en Werther no se da. El tono de las dos obras refleja, además, un paso desde la más pura emoción y evocación en la juventud a la sobriedad intelectual de los referentes clásicos en un envejecido Fausto.

Mishima, por su parte, transforma a sus protagonistas en radicales sadomasoquistas con tendencias suicidas donde antes quedaran o bien arquetipos heroicos románticos o bien observadores racionales y pasivos, lo que coincide con un cambio fundamental en su prosa, a saber; que la modernidad no es un simple trasfondo deprimente pero natural, sino que se presenta como un mal contra el que la lucha ideológica se vuelve necesaria. El cambio en la sustancia

narrativa se da posterior a la publicación de *La casa de Kyoko* (Mishima, 1959) ,que se centra en la exploración de una gama de sentimientos y actitudes nihilistas y decadentes que se caracterizan en la forma de cuatro personajes cuyas historias reflejan al propio Mishima y, a su vez, niegan la existencia del sufrimiento en el mundo. En su reclusión en el espacio compartido de la homónima casa de Kyoko, se convierten en observadores pasivos que rehúyen de la pasión y la imaginación; se convierten en *voyeurs*. La crítica literaria no valoró positivamente la obra, y *El marino que perdió la gracia del mar* tampoco fue recibida con el entusiasmo característico de su carrera en los años 50. El cambio en la naturaleza de Ryuji como protagonista en comparación a la de Shinji, Mizoguchi o incluso Kochan es aparente si se toma en cuenta el “trance” nihilista de *La casa de Kyoko*, y también representa el nacimiento de una narrativa subversiva que acompaña a Mishima durante la mayoría de los años 60: el triunfo del arquetipo radical contra el pasivo *voyeur*.

Según *Escape from the Wasteland. Romanticism and Realism in the Fiction of Mishima Yukio* de Susan Napier (Napier, 1995), esta ‘victoria’, que se pude contemplar a su vez como una derrota espiritual hacia el cambio, representa una transición entre el Mishima crítico, pero intelectualmente omnípotente hacia el impotente reaccionario violento con el que acaba asociándose tardíamente. Shinji representa un idilismo romántico en el que su propia convivencia con el paisaje y su desarrollo como adulto crean una imagen propiamente escapista, donde la existencia en sí es estética y su proximidad a un mar alejado de la sociedad moderna lo distingue como arquetipo de virtud y juventud eterna. Mizoguchi reconoce en sí mismo estas carencias existenciales, pero su rol como protagonista romántico pasa por abandonar su decadente pasividad y salvar, a través del rito de la quema, la herencia identitaria japonesa de un claustrofóbico presente, lo que le otorga una forma alternativa de “perdón divino” a través de la recuperación de las ganas de vivir. Ya para 1963, Ryuji alcanza esta última revelación de estilo faustiano, convirtiéndose en un ser cuya gloria se expresa en su pertenencia intrínseca con el mar que ha decidido abandonar, y al que vuelve con la ayuda de las acciones de Noboru, cuyo paso del *vouyerismo* a la acción violenta y pasional lo transforman en un protagonista “wertheriano”. La ‘gloria’ de Ryuji imita la ‘gloria’ que el *Hiperión* de Hölderlin (Hölderlin & Steffens, 1998) percibe en la vastedad del mar egeo, como un ser divino que no necesariamente nace del mar, pero vive por este. Las acciones de Noboru bien pueden representar un Mishima que, autodestructivamente, elimina del plano terrenal el *ego* pasivo del contemplador, el prototipo intelectual de Shiomi o la “degeneración” racional en Ryuji, apelando a la acción radical de la juventud.

Y esta perfección a través de la muerte no sólo se da en los protagonistas de Goethe, sino que concierne al propio contexto cultural de Mishima a través de un interés renovado en el *Hagakure* (Tsunetomo, 2019), un tratado sobre el *bushido* redactado a través de los comentarios de Tsunetomo Yamamoto, un samurái retirado que nunca llegó a participar en un combate real. El *Hagakure* habla en gran parte de la relación intrínseca entre ‘guerrero’ y ‘muerte’, y cómo la actitud del *bushi* debe reflejar esta constante invariable de una “muerte pendiente”, no tanto en la línea del *carpe diem* sino en cómo los ‘tiempos de paz’ alteran la esencia propia de la clase guerrera y suponen una afrenta al tejido social y natural. No sería extraño asumir que Mishima adopta estas ideas en sí mismo y en sus personajes. Siendo comparativo con épocas que nunca llegó a vivir, ‘modernidad’ supone esa ‘paz’ antinatural que propone Yamamoto, y la “revolución” que al principio propone en el mundo de las letras y que luego traslada al mundo real sería una necesidad inherente en el “samurái moderno”, que, a su vez, daría vueltas alrededor de la predisposición a la muerte a través de los medios del combate o el suicidio.

Los protagonistas ‘inactivos’ son sublevados por revolucionarios naturalistas, o bien canibalizados por el resto de la sociedad. En 1968, Mishima publica *Una vida en venta* (Mishima, 1968) que coloca a un protagonista “hagakurense” que ha adoptado la máxima inacción y, por tanto, la máxima cercanía al éxtasis de la muerte. Hanio Yamada falla en su suicidio y decide poner su vida ‘en venta’ con la esperanza de que otro se haga responsable de su fracaso. Los eventos que transcurren por medio de su oferta colocan a un Hanio que se transforma en un actor pasivo-observador y, al mismo tiempo, le devuelven la necesidad de acción mediante la recuperación de las ganas de vivir. Como Mizoguchi, Hanio se resiente de la decadencia (ciertamente de un estilo *kitsch*) presente en quienes abusan de su vida una vez ‘comprada’ y esto se transforma en necesidad de acción, y como Mizoguchi, Hanio espera al principio que sean fuerzas externas las que suplan sus necesidades (Mizoguchi, por ejemplo, espera que sean bombarderos americanos los que incendien el templo, antes de que él mismo se haga responsable eventualmente). Pero en los doce años que transcurren entre la escritura del *Pabellón dorado* y *Una vida en venta*, la recompensa de Mizoguchi pasa a convertirse en el castigo de Hanio. Acorralado, y a punto de morir, las ganas de vivir se convierten en una carga debilitante.

Napier afirma que, para Mishima, existe una diferencia entre la ‘vida’ y el ‘arte’, y que, fundamentalmente, son dos fuerzas incompatibles. En el apartado de sexualidad, la mujer o el ‘útero’ simbolizaría la vida, y el mar (y todo lo referente al escapismo a través de la contemplación de la naturaleza y la cultura) representaría el arte. Shinji, como representativo de una época temprana de Mishima, simboliza una síntesis pacífica entre ambos mundos. El optimismo narrativo de Mishima se identifica en la voluntad omnipotente de ser capaz de

escapar del “Yermo”, donde la vida (o la voluntad de vivir) viene como producto de la contemplación del arte, tal y como ‘ver y escuchar’ el mar sirven como herramientas para realizar este escape y, por último, aferrarse a la vida. Incluso los protagonistas de *La casa de Kyoko*, que realizan un esfuerzo constante para ignorar las tendencias autodestructivas de su pensamiento, escapan de sí mismos a través de visiones del mar desde la bahía de Tokyo. Ryuji, por su parte, comete el error fatal de no ser como Shinji y se toma la libertad de envejecer, anteponiendo las convenciones sociales en tierra antes que la ilusión de eterna juventud del mar. Noboru, como Mishima, destruye a su ídolo romántico y se salva del conformismo a través de la violencia hacia la decadencia. Al contrario de Goethe, Mishima pasa de crear protagonistas que hacen ‘las paces con Dios’, como el redimido Fausto, a seres que lo confrontan directamente, pierden por necesidad lógica, y mueren arrollados por la sociedad, pero permanecen artísticamente perfectos como faros de romanticismo en “tierra de nadie”.

5. Mishima tardío

5.1. *El mar de la fertilidad, el mar de la ilusión y la destrucción del mito*

Las últimas cuatro obras de Mishima, comprendidas en un único hilo argumental en la forma de la tetralogía *El mar de la fertilidad* requieren un análisis aparte, no sólo por caracterizar el intenso pero breve período del autor entre 1969 y 1970, sino también por guardar una profunda relación con los actos políticos de la Tate no Kai (lit. *Sociedad del Escudo*), que culminaron en el infame golpe de estado al cuartel de las fuerzas de autodefensa de Japón el 25 de noviembre de 1970, y el suicidio ritual de Mishima por *seppuku* que inmediatamente siguió. Va más allá de lo anecdotico que el manuscrito para la última parte de la tetralogía, *La corrupción del ángel* (Mishima, 1970) fuera entregada personalmente por Mishima a su editor la mañana de su último día vivo, como manifiesto final, *El mar de la fertilidad* es una lectura homóloga a su carrera, pero apropiadamente divisible del resto de obras, al menos por el inédito pesimismo que se da en las representaciones del mar, y cómo ayuda a caracterizar la metafísica dicotomía entre el ‘protagonista pasivo’ y el ‘héroe romántico’.

Las cuatro partes (*Nieve de primavera, Caballos desbocados, El templo del alba y La corrupción del ángel*) tienen como protagonistas a dos figuras complementarias que se “reencuentran” en épocas diferentes: Shigekuni Honda, un sobrio y pasivo intelectual, y Kiyoaki Matsugae, que caracteriza el máximo ideal romántico a través de sus tres reencarnaciones entre finales de Meiji y los años 70, acabando sus días muy jóvenes. *Nieve de Primavera* se sitúa en pleno Taishō, en lo que podría considerarse como el punto de “no-retorno” donde el ‘viejo Japón’ empieza a ser sublevado *de facto* por el ‘nuevo’ (el moderno), pero permite un espacio vacío para crear una narrativa centrada en preocupaciones de la nobleza en la que, como en *El rumor del oleaje*, el mundo “real” no parece tener ningún impacto notable. El mundo de Kiyoaki y Honda está dominado por la tradición y la jerarquía imperial, y las acciones de Kiyoaki reflejan un romanticismo disruptivo y proactivo, que confronta las leyes naturales establecidas en este ecosistema como otros protagonistas tradicionales a la imagen de Tristán, Romeo o Werther. Su romance ilícito con Satoko, hija noble en proceso de ser desposada con un príncipe imperial, refleja una búsqueda autodestructiva de lo imposible. Honda, estudiante de derecho y mejor amigo -aunque usualmente maltratado- de Kiyoaki, revela una cara alternativa de este inconformismo existencial en la forma de pasividad intelectual. Mientras Kiyoaki presta una faceta calculadora y manipuladora, Honda tiende a las cuestiones trascendentales, y permanece observador -cómplice *voyeur*- del crimen. Como por su propio peso, el romance termina de forma abrupta y ambos amantes quedan separados por las convenciones a las que se enfrentaron.

Fútilmente, Kiyoaki se consume física y mentalmente intentando sortear la imposibilidad de estar con Satoko, y muere por una enfermedad pulmonar al lado de Honda, quedando este prendado de las virtudes líricas de su compañero, como un “faro de fertilidad” frente a un mar de cambios y destrucción. Para Honda, Kiyoaki simboliza la imaginación y la ilusión de un Japón clásico que se consume y muere por necesidad; un héroe que realiza los sacrificios que otros serían incapaces de hacer. Este “mar destructivo” según Honda aparece señalado íntegramente aquí, y se menciona de nuevo en *Caballos desbocados*. En el capítulo 32, Kiyoaki, Honda y dos príncipes de Siam pasan el día en la playa próxima a la finca Matsugae divirtiéndose en juegos prototípicamente juveniles. En un momento de reflexión, Honda contempla el mar, y, proféticamente, advierte una “destrucción” del mundo clásico, que coincidentemente implica el fin de la juventud y la ilusoria idiosincrasia de la nobleza:

“El mar, ancho e inmenso, con toda su fuerza terminaba justo allí, delante de sus ojos. Sea el límite del tiempo o del espacio, no hay nada que inspire mayor horror que un final. El estar en tal lugar con sus tres compañeros, en un límite maravilloso entre la tierra y el mar, le pareció semejante a estar en el fin de una edad y el principio de otra, parte integrante de un momento de la historia. Por lo tanto, también el oleaje de su propia era, en la que vivían Kiyoaki y él, debía tener un tiempo señalado para su final, una costa en la que romperse, un límite más allá del cual no podría ir. [...] El mar acababa allí delante de sus ojos. Cuando contemplaba cada ola al deshacerse en la arena, la embestida final de una fuerza que descendía y crecía una y otra vez a través de siglos sin número, se sentía afectado por el patetismo de todo aquello. En aquel mismo punto, una gran fuerza oceánica abarcaba el mundo para terminar aniquilándolo.” (p.173)

En las casi dos décadas que siguen el viaje de Honda hasta que lo volvemos a ver en *Caballos desbocados* a la edad de 38 años, parecería que esta visión del mar destructivo está moldeada íntegramente alrededor de un Japón sin la imaginación de las tradiciones y el espiritualismo. Es en este punto que Honda se encuentra con Isao Iinuma, un joven kendoka involucrado en una célula terrorista clandestina centrada en el asesinato de los “destructores de Japón”, los cuales serían los mayores capitalistas de Tokio. Honda se plantea profundamente si Isao no es, acaso, la reencarnación de Kiyoaki, heredando rasgos físicos, pero, aún más importante, la dimensión romántica que otrora caracterizara a su amigo difunto. Honda, como abogado de renombre, es, como Mishima mismo, profundamente escéptico de la “ley” como un imperativo moral, sabiendo que la revolución de Isao, como la del Quince de Mayo en Japón, puede ser ilegal pero no por ello totalmente inmoral. Y lida con las mismas dicotomías que otros de sus protagonistas reflexivos, como evidenciado en el capítulo tres:

“Acontecimientos de esa especie se sucedían continuamente y eran como las olas del mar que surgen de pronto en la noche para morir en la arena de la playa: primeramente, una delgada cresta blanca que se extiende como una línea trémula sobre el vacío oscuro; luego, al precipitarse la ola, la línea se va transformando y se infla

extraordinariamente, tan sólo para deshacerse en la arena y volverse atrás, rumbo a las profundidades. Honda recordó el mar en Kamakura cierta noche en que él, Kyoaki y los dos príncipes de Siam se habían sentado en la playa para ver las olas que llegaban, rompían y se retiraban.” [...] “La playa nada tenía que ver con olas como las del Quince de Mayo. La playa, simplemente, estaba obligada a devolver el embate, forzando al agua al agua a volver a su lecho. Con infinita paciencia, debía evitar que el agua se extendiese por la costa e invadiese los terrenos interiores. Tenía que oponerse a ella y devolverla a los abismos de maldad de los cuales había salido. Debía rechazarla, para que volviese a su primigenio reino de remordimiento y de muerte.”

“¿Qué pensaba el propio Honda de la maldad? ¿Y qué pensaba del pecado? Estos conceptos no estaban realmente bajo su responsabilidad. A él sólo le incumbía un camino por el que andaba sirviéndose de un guía llamado el código legal establecido. Sin embargo, Honda guardaba en su interior una secreta definición del pecado; una definición tan perfumada y estimulante como una crema que vivifica una piel seca y cuarteadas. Sin duda la debía a la influencia persistente de Kyoaki.” “Y, no obstante, esa ‘enfermiza’ definición no era tan fuerte como para suprimir en Honda el ánimo de hacerle frente. Dominado como estaba por la razón, Honda carecía de algo que se pareciese a una devoción ciega por la justicia.” (págs. 14-15)

Como en el *Pabellón dorado*, ‘arte’ y ‘vida’ son irreconciliables, y como tal, para vivir y seguir la ‘ley’, la inacción es necesaria, y para seguir la ‘moral’ como antesala del ‘arte’, tanto la acción como la muerte son, en cierta medida. Sabiendo que las acciones de Isao le llevarán a la muerte vía suicidio ritual, Honda aprovecha su posición legal para defenderlo en el juicio celebrado después de que sus planes fueran frustrados por una redada policial. Para salvar su vida (lo que supondría la muerte, paradójicamente, del arquitecto romántico de Isao), Honda no reprende sus intenciones, pero le incita a tomar un talante más reflexivo, que podría interpretarse como más normativo. En la diferencia entre la pasividad de Honda y el radicalismo justificado como ‘moral’ por casi todos los personajes de la novela nace una envidia del *voyeur* que se presenta como intervención pacífica, intentando ‘controlar’ la fuerza del prototipo romántico. Pero es Isao, no Honda, quien logra su victoria, asesinando a un magnate en su propia casa y abriéndose el vientre en una cueva frente a un mar de madrugada (siendo un sol naciente sobre las olas lo último que ve). El castigo de Honda es envejecer, y que “su mar” sea una fuerza destructiva, lejos de la recompensa fértil y simbólica de Isao, que muere en el pico de su juventud -como Kyoaki, y cuyos actos comportan una trascendencia autosuficiente.

Según *Escape from the wasteland*, este carácter simbólico, puramente creativo y espiritual no hace más que amplificarse en las dos últimas partes de la tetralogía, y la degradación de Honda como ente moderno-envejecido *voyeur* ya se hace totalmente aparente en *El templo del alba*. El carácter de la tercera parte es totalmente mítico, propio de un puro realismo mágico tan sólo intuido en la parte anterior, y que será subvertido en *La corrupción del ángel* como un último giro hacia el pesimismo y la decadencia. Honda toma el rol definitivo del observador pasivo

desde la primera página, como una “imagen en negativo” de las reencarnaciones de Kiyoaki. En la primera parte, Honda viaja a Siam y otros países del sudeste asiático como abogado consultor y se impregna de las escenas rituales, acompañadas de entornos casi irreales, exóticos, donde la tradición y la comunión con el espiritualismo ofrecen un “anti-Tokyo” aún más escapista que Utajima. Rodeado de árboles florecientes y costas brillantes, Honda se encuentra en Bangkok con Ying Chan, una princesa siamesa que alega, inéditamente, ser la segunda reencarnación de Kiyoaki. Las implicaciones de esta escena aducen a considerar que el aspecto mágico en Isao es plenamente real y, por tanto, ya no es responsabilidad de Honda señalar esta misma realidad como personaje intelectual y racional; Ying Chan se sobrepone a Honda en la competencia de ser un “heraldo” de la espiritualidad, relegándolo a una posición, como narrador, aún más inactiva. En la segunda parte, de vuelta al yermo tokiota, que se ha degradado aún más desde *Caballos desbocados*, Honda intenta cerciorarse de que Ying Chan es realmente una reencarnación a través de la herencia física de tres pecas en el pecho, presentes en Kiyoaki e Isao por igual. Para lograr este cometido, Honda vuelve a intentar controlar al personaje romántico, ya no a través de las funciones legales, ya no a través de la racionalización, sino a través de la seducción. Pero Honda, el eterno envidioso, el pasivo, no es capaz de la pasión amorosa propia de Kiyoaki ni del atractivo del deportista Isao. Los planes de Honda por el dominio son de nuevo frustrados, esta vez por el safismo de Ying Chan. Honda, por su parte, logra saber que la princesa es, efectivamente, la segunda reencarnación espiándola mientras mantiene relaciones con otra mujer. A Honda se le niega la pasión, el vigor, la sensualidad y la moral. Aunque el prototipo de Kiyoaki también empieza a degradarse con cada reencarnación, Ying Chan muere sin descendencia por la picadura de una serpiente al volver a Bangkok, y, aunque es consistente que muera a los veinte años, el interés por este hecho se vuelve redundante; en Japón, la ilusión y la imaginación, así como pruebas vivientes de la existencia de la magia, no son suficientes para enfrentarse al juego de suma cero de la modernidad decadente, a la que Honda se está climatizando.

Esta muerte del romanticismo y del alma revolucionaria es la que dilapida toda esperanza por un desarrollo positivo, y como principio *zen*, señala, como el mar destructivo de Honda, un resultado último caracterizado como la ‘nada’. Y esta idea es la que domina la última parte de la tetralogía. En *La corrupción del ángel*, la fantasía de la reencarnación muere por completo, y con ella el escapismo del mar, que, ya entrada la década de los 70, presenta bahías dominadas por residuos y basura flotante. La belleza y el ‘arte’ son subsecuentemente dominadas por la degeneración humana, de la cual tanto Honda como la supuesta tercera reencarnación de Kiyoaki, Toru, son partícipes y actores principales. Toru puede que sea la tercera reencarnación, pero

difiere mucho de sus antecesores y prueba de ello es que se construye y participa a partir del *voyerismo* e insatisfacción de Honda. Como trabajador del puerto, su función es comunicarse con las grandes embarcaciones y enviar señales. Su mar es uno de rutina, contaminación y tumulto, no-merecedor de contemplación ni imaginación, su trabajo, además, es el de ‘observar’ y prescinde de la verdadera participación. Toru representa el “ángel” que se corrompe en el mundo moderno, y, a diferencia de las otras reencarnaciones, Toru intenta suplir estas carencias espirituales accediendo al juego de dominio de Honda, participando activamente en su ficción, donde antes hubiera desinterés por la pasividad. Toru intenta quitarse la vida al descubrir que está siendo usado por Honda para una fantasía de poder del eterno pasivo sobre el romántico proactivo, pero sólo pierde la vista. Incapaz de ver el mar, Toru se redime en la medida de que es incapaz de ver, a su vez, la deprimente escena de un mar sucio y ahora sólo queda en una imagen interior, como la de Ryuji o Isao en el momento de sus muertes. Pero, como insulto final, se le niega, como a Honda, el éxtasis de la muerte joven. No queda nada, ni señales simbólicas de la espiritualidad ni siquiera poéticos. El escapismo queda reducido a una fantasía y, tras una última conversación entre Honda y la abadesa Satoko, no queda ni el consuelo de que Kiyoaki, Isao o Ying Chan fueran acaso reales; no es una concepción ni opresiva ni liberadora, sino destructiva y nihilista, Honda se queda solo tanto en la ficción como en la realidad. Sin siquiera ser capaz de suplir el rol inverso del personaje romántico, la ilusión deja de existir.

El mar de la fertilidad parece presentar un principio de ‘eterno retorno’ en sus tres primeras partes, presentando la noción tranquilizadora de que, independientemente de la época, el romanticismo pervive y se recrea. El realismo mágico sirve para Shigekuni Honda como una red contra la desesperación última en el mundo contemporáneo, como una reafirmación del mito en la posguerra. Pero la última parte ofrece una destrucción del mito en la forma de “entropía”. El mar según Honda bien puede representar esta magnánima fuerza metafísica del budismo que separa la ilusión de las épocas y las consume. Y es apropiado que el pesimista sea simultáneamente el que se presenta como el máximo racional, aquél que es incapaz de participar de la ‘vida’, el infértil que, como Shiomi o Toru, queda relegado a la observación, incapaz de alcanzar la comunión con el mar como Shinji, Ryuji o Isao. A un nivel más psicoanalítico, Honda representa la faceta del ‘autor’ de Mishima y Kiyoaki es una agrupación de todas sus fantasías y el superego. *Ergo*, Honda es todo lo que Mishima odia de sí mismo (además, que Honda eligiera continuar estudiando derecho sirve como un contraste a Mishima, que antepone la literatura como escape y rebelión) como ente lógico y racional, y Kiyoaki (o sus reencarnaciones) es su ideal de eterna y circular juventud, mortal pero incorrupto, de ideas claras y “bellas”; es la encarnación máxima literaria y cultural del protagonista romántico y el guerrero

del *Hagakure*. Pero, como cierre irónico a su carrera literaria, *El mar de la fertilidad* presenta y luego destruye el *mythos* de Mishima. El disfrute espontáneo de Shinji de los humores marinos o la imaginación exaltante del mar y el arte de Ryuji o Mizoguchi son banalizados y el mundo contemporáneo se convierte en única realidad imperante e inescapable. El mar de la realidad es, irónicamente, infértil. Y la ‘fertilidad’ de la cultura desaparece sin rastro.

6. Conclusiones

En la ficción de Yukio Mishima, el mar nunca representa el espacio físico en sí. Es, en todo caso, una aproximación profundamente personal a la espiritualidad, y una vía de comunión entre mortalidad e inmortalidad. Los resultados de esta investigación concluyen que, en todo caso, la lectura del *leitmotiv* marítimo es un estándar indispensable para comprender la metafísica según Mishima y la dimensión creativa que domina cada obra en particular. Considerando que se incluyan menciones del mar en la literatura de Mishima, sirven de manera fiable al lector para determinar el tono de la obra, la psicología de sus protagonistas, el estado general del entorno que habitan y, como en el caso de *El rumor del oleaje* o *El marino que perdió la gracia del mar*, la *raison d'être* de estas historias, en el sentido de que son narrativas que dependen fundamentalmente de todo lo que el mar representa estilísticamente. A través de una lectura psicoanalítica, el mar es un espacio de exclusividad cognitiva, es decir, su contemplación es una reproducción de la doctrina *zen* en la medida en que representa la ‘nada absoluta’ o el resultado último de la existencia la cual es asequible a través de la meditación, y para la cual, por contexto histórico, la inferencia de la teoría freudiana aporta fundamentos y nexos lógicos que complementan la práctica de la espiritualidad en el propio Mishima. La segunda lectura, centrada en el estilo y la estética romántica, se demuestra complementaria y simétrica a la lectura psicoanalítica, y no es en ningún modo ni derivativa ni contraria. La virtud romántica, que es principalmente una caracterización de la muerte y la estética, puede ser justificada a través de las referencias literarias de Mishima, pero depende fuertemente de un análisis paralelo de la conciencia y la espiritualidad que ofrece el estudio psicoanalítico del mar para explicar el rechazo de Mishima hacia las convenciones sociales contemporáneas y la dicotomía entre *ley* y *moral*, y el porqué de que sus ejemplos de virtud sean encarnados por personajes sadomasoquísticamente contrarios a la “normalidad” su época, únicamente fieles a realidades inmateriales ajenas a la arbitrariedad de sus propios tiempos, y por extensión a sí mismos. Para lo cual, el mar se convierte en método único de comunión con una universalidad espaciotemporal de ideas y máximas filosóficas sobre la moral, la estética y la existencia. Finalmente, en el *Mishima tardío*, el cambio en el tono de la prosa de Mishima se comprende en la transformación de su propio ‘mito’, el que construye a lo largo de su carrera y recapitula a lo largo de las cuatro partes de *El mar de la fertilidad*, para luego destruirlo progresivamente hasta acabar con él en la última página de *La corrupción del ángel*. La perspectiva que en la tetralogía merece el mar, que es inéditamente derrotista ilustra a un Mishima para el cual el ‘escape’ hacia uno mismo o hacia la creación artística se hace inútil. Las representaciones de un mar “sublime” son presentes a lo

largo de su literatura, pero es en esta última parte que la contemplación de este poder se construye en clave pesimista y destructiva, y ayuda a dibujar el perfil de un escritor suicida para el cual no queda nada ‘sagrado’ en el mundo físico que el ser humano moderno no corrompa.

Para alcanzar las conclusiones integradas en el *corpus* del trabajo ha aparecido un reto, el cual es que no todas las obras de Mishima ni ensayos incorporan el mar ni alusiones relevantes a éste como para ser señalados, tales son los casos de *El sol y el acero* o *Una vida en venta*, además de obras que se decidió no consultar directamente por estos motivos, aunque no por ello supongan obras menos relevantes, como es el caso de *Después del banquete* (1950). En todo caso, su lectura proporciona mayores puntualizaciones del estilo y ‘manifestos artísticos’ de Mishima que, de todas formas, contribuyen a las conclusiones del trabajo en vez de refutarlas o mitigarlas. Aun así, todas las obras referenciadas a lo largo del estudio podrían beneficiarse de una síntesis analítica entre romanticismo y psicoanálisis, además de una mayor profundización en los factores ambientales (es decir, eventos históricos específicos comprendidos entre 1947 y 1970) que podrían haber influenciado concretamente los cambios en la prosa de Mishima y, por tanto, las expresiones del mar.

Este estudio proporciona una síntesis entre los diferentes estudios existentes sobre Mishima, el mar en su obra y varias perspectivas paralelas, como la sexualidad, la política, la filosofía y la estética literaria, y demuestra dos proposiciones: Uno, que las diversas teorías sobre el mar en Mishima como símbolos literarios de la condición humana, el idealismo, la psicología, el arte y el contexto histórico propio no sólo no entran en conflicto, sino que pueden converger de forma en que Mishima pueda estudiarse exclusivamente a través de su uso del mar y crear, igualmente, un relato consistente con la academia contemporánea. Y dos, que una lectura centrada en el mar puede ser de ayuda en la creación de puentes lógicos hacia nuevos estudios centrados en Mishima, para lo cual el apartado de *Mishima y el surrealismo* ofrece una oportunidad para la novedad y la experimentación, considerando que el mar y el psicoanálisis son dos elementos indispensables para explicarlo. Además, puede ayudar a explicar cuestiones paralelas de Mishima, como su abyecta pasión fetichista por el emperador de Japón, su fascinación por la muerte o la importancia de la ‘acción’ como motor de sus reivindicaciones políticas.

En definitiva, el objetivo final de este estudio es proporcionar un estímulo para estudios más actuales de Yukio Mishima a través de perspectivas menos exploradas -para lo cual el mar se ha convertido en el tema central- y menos dependientes de perspectivas puramente políticas. Adicionalmente, sirviendo como apoyo explicativo a la lógica interna del pensamiento radical, conservador, y reaccionario a través de un análisis crítico de la creación artística y las teorías del subconsciente más actuales posibles.

Bibliografía

- Breton, A. (1924). *Primer manifiesto surrealista*. Barcelona: Labor.
- Conrad, J. (1996). *Heart of Darkness*. En R. C. Murfin (Ed.), *Heart of Darkness* (pp. 17-95). Palgrave Macmillan US.
- Correspondencia (1945-1970)—Yasunari Kawabata, Yukio Mishima. (s. f.). Planetadelibros.
- Campbell, J. *El héroe de las mil caras*. (2020). Atalanta.
- Endo, F. (2020). *The Ocean Libidinized: Yukio Mishima and the Cold War*.
- Frankl, V. (2012). *Fundamentos y aplicaciones de la logoterapia*. Herder Editorial.
- Goethe, J. W. (2020). *Fausto*. Océano exprés.
- Hagiwara, T. (1999). The Metaphysics of the Womb in Mishima Yukio's *The Sailor Who Fell from Grace with the Sea*. *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 33(2), 36-75.
- Hölderlin, F., & Steffens, Y. (1998). *Hiperión*. Fondo Editorial Humanidades.
- Mishima, Y. (1959) *La casa de Kyoko*—Alianza Editorial. (s. f.).
- Mishima, Y. (1967). *Una vida en venta*. Casa del Libro. (2018, julio 1).
- Mishima, Y. (1966). *El pabellón dorado*. Madrid: Editorial Aguilar.
- Mishima, Y. (1996). *Música* (1. ed. en Biblioteca de bolsillo). Seix Barral.
- Mishima, Y. (2006). *El marino que perdió la gracia del mar* (J. Zulaika Goicoetxea, Trad.; 1a ed). Alianza.
- Mishima, Y. (2017a). *El sol y el acero*. Comercial Grupo ANAYA, SA.
- Mishima, Y. (2017b). *La corrupción de un ángel: El mar de la fertilidad*, 4. Alianza Editorial.
- Mishima, Y., Takahashi, K., & Fibla, J. (2009). *El rumor del oleaje* (2a ed., 2a reimp). Alianza.
- Mishima, Y., & Bosch, A. (2006). *Confesiones de una máscara* (6 ed). Espasa Calpe.
- Mishima, Y., & Mañé, P. (2002). *Caballos desbocados* (6. ed). Caralt.
- Napier, S. J. (1995). *Escape from the wasteland: Romanticism and realism in the fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo* (Vol. 33). Harvard Univ Asia Center.
- Nathan, J. (2000). *Mishima: A biography* (1st Da Capo Press ed). Da Capo Press.
- Nietzsche, F., & Nietzsche, F. (2007). *El nacimiento de la tragedia o Helenismo y pesimismo* (G. Cano, Ed.). Biblioteca Nueva.

Freud, S. (1905). *Tres ensayos sobre teoría sexual y otros escritos*. (2021). Alianza Editorial.

Tsunetomo, Y. (2019). *Hagakure*. Edizioni Mondadori.

Goethe, J. W. (2005). *Las penas del joven Werther*. Ediciones Colihue SRL.