

El acto según Mishima: entre la escritura y el cuerpo

MARIA LUCÍA CORREA*

Universidad de Kyoto, Escuela de Ciencias Humanas y Ambientales, Japón

El acto según Mishima: entre la escritura y el cuerpo

The act according to Mishima: Between writing and body

L'acte d'après Mishima: entre l'écriture et le corps

Resumen

Tres elementos articulan la vida y la obra del escritor japonés Yukio Mishima: la escritura, el cuerpo y la acción. Tomando como base su ensayo *El sol y el acero*, propongo una reflexión acerca de estos tres temas. El trabajo de las letras y el trabajo del cuerpo llevarán a Mishima a una contradicción que el autor resolverá a través del acto radical del *seppuku*. Elementos de la teoría de Lacan sobre el cuerpo y el acto servirán de guía para este recorrido.

Palabras clave: Yukio Mishima, cuerpo, suicidio, paso al acto, *acting out*.

Abstract

Three elements underpin the life and works of Yukio Mishima: writing, body and action. Focusing on his essay *Sun and steel*, I suggest a reflection around these three themes. The work of letters and the work of the body led Mishima to a contradiction that he sought to solve through the radical act of *seppuku*. Some aspects of Lacan's theory on the body and the act will guide us on our journey.

Keywords: Yukio Mishima, body, suicide, passage to the act, *acting out*.

Résumé

La vie et l'œuvre de l'écrivain japonais Yukio Mishima s'articulent de trois éléments, l'écriture, le corps et l'action, dont cet article en propose une réflexion à partir de son essai *Le soleil et l'acier*. Le travail des lettres et du corps vont conduire Mishima vers une contradiction qu'il va lui-même résoudre par l'acte radical du *seppuku*. Le parcours proposé ici fait appel à des éléments de la théorie de Lacan sur le corps et l'acte.

Mots-clés: Yukio Mishima, corps, suicide, passage à l'acte, *acting out*.



* e-mail: marialuciacorrea@gmail.com

En 1968, el escritor japonés Yasunari Kawabata recibió el premio Nobel en literatura. Este reconocimiento no causó mayor asombro entre los lectores japoneses, que habían estado en contacto con el estilo refinado y melancólico de Kawabata desde mucho antes de conferido el premio. Aun así, no fueron pocos los sorprendidos con el hecho de que el premio no fuera para Yukio Mishima. Entre estos estaba Kawabata mismo, quien se habría referido a su joven colega en los siguientes términos: “Mishima tiene un talento extraordinario, y no se trata solamente de un talento japonés, sino de un talento de talla mundial. Es el tipo de genio que aparece una vez cada trescientos años [...] Antes de recibir el premio Nobel predije que Mishima lo recibiría. En cuanto a talento, Mishima es muy superior a mí”.¹ Es imposible, pues, no preguntarse acerca de este “prodigio literario”, considerado por el premio Nobel como poseedor de un talento tan superior. Incomparable con Kawabata en términos de estilo, Mishima es sin lugar a dudas uno de los más grandes escritores japoneses de todos los tiempos. Aunque nunca fue honrado con los grandes premios literarios, Mishima fue y sigue siendo uno de los autores orientales más leídos, traducidos y conocidos en el mundo entero.



1. Philip Schabecoff, “Everyone in Japan Has Heard of Him”, *The New York Times Magazine*, agosto 2, 1970, <http://partners.nytimes.com/books/98/10/25/specials/mishima-mag.html> (Consultado diciembre 11, 2008). La traducción es mía.

Yukio Mishima, cuyo verdadero nombre era Kimitake Hiraoka, fue uno de los más prolíficos autores japoneses contemporáneos, con una larga y variada obra, compuesta de novelas, cuentos cortos, ensayos, poemas y obras de teatro. Su reconocimiento público en Japón llegó tras la publicación de su primera novela, *Confesiones de una máscara* (1949). El hecho de que esta novela fuera un recuento meticuloso de los conflictos que atraviesa un joven en los albores del descubrimiento de su ambigüedad sexual provocó un gran interés sensacionalista que lanzó la carrera del autor como un escritor que estaba lejos de evitar la polémica y los temas tabú. Para aumentar la provocación, Mishima no dudó en referirse a esta como su “primera autobiografía”.

Ciertamente, el rasgo autobiográfico ha sido considerado como un elemento crucial en la literatura de Mishima. Esta suerte de interpretación es quizás respaldada por el hecho de que Mishima mismo llevó una vida que parecía estar rodeada por las voces tanto de desaprobación pública hacia sus acciones controversiales, como las de aprobación de los críticos literarios. Sin embargo, Mishima no cesó de moverse a libertad

en el espacio ambiguo entre lo que es real y lo que no. Sin duda, el carácter ficcional o real de los textos autobiográficos no es un asunto de fácil decisión, y por lo tanto la cuestión de la “veracidad” de un texto autobiográfico debe ser reformulada, no según la correspondencia que el texto pudiera o no tener con los hechos de la vida real del autor, sino en la conjunción entre la intención del autor y la lectura que de ella se hace. Así, lo interesante del caso de Mishima, más que la búsqueda de coincidencias entre su obra y su vida, es la realidad que la ficción construye y a la que da vida.

Hacia 1955, la popularidad de Mishima en Japón estaba asegurada; para entonces ya habían sido publicadas varias de las novelas que le conferirían reconocimiento internacional en los años a seguir: entre ellas, la antes mencionada *Confesiones de una máscara*, *Sed de Amor* (1950), *Colores prohibidos* (1953) y *El rumor del oleaje* (1954). Además, se encontraba preparando la que sería considerada su obra maestra: *El pabellón de oro* (1956). Pero este año marca además el inicio de otro factor decisivo en la vida de este autor: en 1955 Mishima inició su carrera en el mundo del fisiculturismo, y comenzó a desarrollar su hasta entonces frágil cuerpo. Este entrenamiento físico sería paralelo a una serie de obras que tratan directa e indirectamente el problema del cuerpo (generalmente presentado como bello y fuerte).

Mishima continuó con el entrenamiento físico y con su fascinación por el cuerpo hasta el día de su muerte, que ocurriría quince años después. No es necesario decir que la dramática muerte ritual de Mishima (*seppuku*) en el cuartel general del Ejército Japonés es aún hoy en día uno de los episodios más recordados de la vida de este autor.



TRES RÍOS, TRES MOVIMIENTOS

“En breve, lo que yo buscaba era un lenguaje del cuerpo”.²

En noviembre de 1970, apenas un par de semanas antes del rimbombante suicidio, se llevó a cabo en Tokio una exposición que llevaba el simple título “Yukio Mishima”³. Esta se componía de una serie de fotografías de la vida del autor, muchas de las cuales mostraban su musculoso cuerpo semidesnudo, en poses sexualmente sugerentes. Mishima dividió la exposición en cuatro segmentos, cada uno de los cuales llevaba el nombre de un río que desembocaba en lo que él llamó “El mar de la fertilidad”⁴. Los ríos eran el de la Escritura, el de la Escena, el del Cuerpo y el de la Acción. Estos cuatro elementos, que Mishima mismo escogió como las claves para entender su vida y obra, están tan cargados de sentido, que se convierten inmediatamente en las directrices para cualquier posible reflexión sobre este autor.

2. Yukio Mishima, “Taiyou to tetsu” (El sol y el acero), en *Mishima Yukio Hyouron Zenshu*, trad. María Lucía Correa (Tokyo: Shinchosha, 1979), 98.
3. Henry Scott Stokes, *Life and Death of Yukio Mishima* (Tokyo: Charles E. Tuttle, 1975), 109.
4. Esta es una referencia a su última obra, la tetralogía del mismo nombre, que es considerada como una suerte de sinopsis de su vida y su pensamiento. Mishima entregaría al editor el último tomo de esta obra en la mañana misma de su suicidio.

En el catálogo de la exposición, Mishima enfatizó que el río del Cuerpo hace posible la existencia del río de la Acción, y que estos dos se funden en un único caudal, que fluye lejos de las aguas de la Escritura. Por supuesto, no es Mishima el primero en señalar la dicotomía entre las letras y la acción —dicotomía que evoca aquella entre lo intelectual y lo físico, entre mente y cuerpo— Sin embargo, el interés principal de Mishima parece estar en la brecha que separa la acción (llevada a cabo a través de un cuerpo) y la literatura (la escritura) y en hacer hincapié en la coexistencia a la vez que en el antagonismo de estas dos vías. Mishima además pareció dar mayor relevancia al polo de la Acción y el Cuerpo. El cuerpo ideal, que para el autor era la única expresión de la “realidad”, solo podría existir en un campo donde las palabras no tuvieran ninguna importancia. Las palabras, por otro lado, aunque luchan por imitar la belleza de la realidad (y por lo tanto del Cuerpo) nunca podrían alcanzar su mismo estatus.

Esta insalvable oposición estaría presente en la vida de Mishima hasta su fin. En su ensayo *El sol y el acero*, Mishima afirma que con el paso del tiempo se acercó progresivamente al campo de la Acción, y aumentó su desprecio por todo lo relacionado con las palabras. Afirmó que mientras más se sumergía en las aguas del río de la Acción, más aumentaba su desprecio por las palabras, como si la búsqueda de un cuerpo ideal (de una existencia ideal, en sus palabras) lo hubiera liberado de la condena que traen consigo las palabras.

Por supuesto, no hay que caer ingenuamente en la trampa de palabras que Mishima tiende con esta afirmación; aunque su devoción por el entrenamiento físico no cesó con el tiempo, tampoco su producción literaria se vio mermada. Mishima no *trocó* palabras por cuerpo; por el contrario, construyó un nuevo, inalcanzable objetivo: encontrar una escritura que no hubiera sido corrompida por las palabras, una *literatura del acto* libre de toda relación con lo corrosivo de las palabras. Esto, según Mishima, solo podría ser logrado a través de una *acción*. Lo que esta acción significa, y la verdadera relevancia que tiene para su teoría del cuerpo, es un problema que trataremos más adelante.

Para explorar la aproximación de Mishima al problema del cuerpo y la acción, haré uso de una secuencia de tres movimientos. El primero de ellos presenta la conversión del enfermizo niño en un escritor que se mueve como pez en las aguas de las letras. En este primer movimiento, un personaje es creado: Hiraoka renuncia a su nombre y adopta “Mishima” como su nueva persona, una máscara que llevaría puesta hasta el último de sus días, un personaje cuya principal labor sería amansar al lenguaje y, sistemática a la vez que poéticamente, hacer del territorio desierto de las palabras una morada. El segundo movimiento lleva a Mishima (el personaje, el escritor) a emprender una búsqueda por lo que hay más allá de las palabras; un lenguaje del cuerpo ideal,



que solo puede ser alcanzado escapando de la trampa de las letras y emprendiendo la vía de la acción. “Puesto que mi propia, anormal existencia corporal era sin duda un producto de la corrosión intelectual de las palabras, el cuerpo ideal, la existencia ideal, debería estar completamente libre de cualquier interferencia de las palabras”⁵. Huelga decir que el énfasis en este segundo tiempo pasa de las palabras al cuerpo.

Estos dos primeros movimientos, aunque claramente antitéticos, son presentados por Mishima como simultáneos. El hecho de que las palabras tengan el poder de corroer la realidad dio origen a dos tendencias contradictorias en Mishima: “Una era la determinación de seguir adelante, lealmente, con la función corrosiva de las palabras, y hacer de ello mi trabajo. La otra era el deseo de encontrar la realidad dentro de un campo en el cual las palabras no tuvieran ninguna participación”⁶.

Este segundo movimiento llevará a un callejón sin salida. Mishima se encontró viviendo en la contradicción de tener que sostener dos mundos que no podían enfrentarse: el de las letras y el del cuerpo. Es precisamente esta contradicción la que da origen al tercer movimiento, uno que se convertirá en el punto decisivo de su historia: para vencer todo antagonismo debía usar su cuerpo como la herramienta para llevar a cabo un acto final: buscar la muerte por su propia mano.

Antes de ocuparnos en detalle de estos tres movimientos, debemos dar una mirada a la relación entre lenguaje y cuerpo desde una perspectiva psicoanalítica.

EL CUERPO SEGÚN MISHIMA (Y LOS TRES REGISTROS LACANIANOS)

En *El sol y el acero*, Mishima presenta el problema del cuerpo⁷ como opuesto al lenguaje. Al inicio de este ensayo, encontramos la siguiente cita:

Cuando examino con cuidado mi primera infancia, me doy cuenta de que la memoria de las palabras se remonta a un tiempo mucho más lejano que aquel de la memoria del cuerpo. Supongo que para la mayoría de personas, primero está la carne y posteriormente las palabras. Sin embargo, para mí primero estuvo la palabra y mucho después, de un modo completamente renuente, y ya para entonces bajo una forma conceptual, vino la carne. Sobra decir que esta carne ya había sido corroída por las palabras.⁸

Este párrafo llama la atención al menos sobre dos puntos. Por una parte, la afirmación de que el cuerpo no es un objeto previamente adquirido, algo con lo que se nace, sino, por el contrario, una construcción, un producto. Por otra parte, la noción de cuerpo de Mishima, al menos con respecto a *su* propio cuerpo, parece estar claramente determinada por un *lenguaje* que lo precede.



5. Yukio Mishima, “Taiyou to tetsu” (El sol y el acero), en *Mishima Yukio Hyouron Zenshu*, trad. María Lucía Correa, óp. cit., 100.
6. *Ibíd.*, 99.
7. Mishima prefiere el empleo del término NIKUTAI (肉体), compuesto por los caracteres que significan ‘carne’ y ‘cuerpo’, por sobre SHINTAI (身体), palabra compuesta de dos caracteres que redundan el sentido de ‘cuerpo’. La elección de este término, ‘carne’, quizás deja entrever un intencional acento en la condición inanimada del cuerpo para Mishima.
8. Yukio Mishima, “Taiyou to tetsu” (El sol y el acero), en *Mishima Yukio Hyouron Zenshu*, trad. María Lucía Correa, óp. cit., 98.

Estas dos características, que Mishima destaca como exclusivas de su propia experiencia del cuerpo, no pueden evitar recordarnos la noción lacaniana de cuerpo como producto del estadio del espejo, como previamente determinado tanto por el lenguaje como por la imagen.

El cuerpo debe ser necesariamente pensado como una adquisición antes que como una posesión inmanente. Es decir que el sujeto *tiene* un cuerpo pero no puede en ningún caso *ser* este cuerpo. De acuerdo con Pommier, solo podemos *tener* un cuerpo, pues este fue antes que nada un objeto del goce materno.

Nuestro cuerpo fue primero el objeto del deseo materno y, en esta medida, no *somos* este cuerpo, solo lo *tenemos*, habitamos esta armazón orgánica que en principio nos fue extranjera, y que continúa siendo un lugar de asilo al que nos hemos más o menos habituado, apariencia cuyos contornos podemos verificar a través de la mirada de otros o del espejo.⁹

El cuerpo es una construcción subordinada a una estructura que lo determina, una posesión. Por tanto, si el cuerpo es un constructo antes que un elemento a priori de la subjetividad, es necesario explorar las vías y los medios por los cuales este es adquirido.

En *El sol y el acero*, Mishima no cesa de presentar el cuerpo como una expresión de la *realidad*, como la encarnación de la naturaleza de la realidad. Esta noción de cuerpo es indiscutible; sin embargo, abre de inmediato la pregunta por qué es la realidad y cómo se constituye. Desde una perspectiva lacaniana, la realidad no puede definirse simplemente a partir de la oposición con el registro de lo Real, sino que debe ser considerada como un compuesto de los tres registros (Real, Simbólico e Imaginario). ¿Cómo, pues, se conforma esta realidad?

Lacan fue claro al subrayar la esencial diferencia entre un cuerpo y un organismo: para que un organismo devenga en cuerpo, es necesario un proceso mediado, en primera instancia, por una imagen. (Ciertamente, enfatizar en exceso la importancia de la imagen puede conllevar a descartar, equivocadamente, la dimensión simbólica; la mera función de la imagen en el espejo no basta para hacer el tránsito de un organismo a un cuerpo). Así pues, el cachorro humano, que debido a su nacimiento prematuro no puede considerarse como poseedor de un organismo completamente constituido, entra en una fase al final de la cual habrá un producto: el yo (y el cuerpo como expresión de este).

Recordemos brevemente el contexto en el que se basa el estadio del espejo: cuando un niño de aproximadamente seis meses es puesto frente a un espejo, este es capaz de “reconocerse” en la imagen allí proyectada. Este reconocimiento debe ser

9. Gérard Pommier, *Naissance et renaissance de l'écriture*, trad. María Lucía Correa (Paris: PUF, 1993), 199-200.

entendido en términos de identificación, es decir, como “la transformación producida en el sujeto cuando este asume una imagen”¹⁰. Lo que hace tan peculiar este reconocimiento temprano es el hecho de que ocurra en medio de signos evidentes de la incompletud anatómica del niño.

El papel que juega la imagen en el estadio del espejo es lo que Lacan enfatiza en su primera elaboración de este concepto. “La función del estadio del espejo termina siendo un caso particular de la función de la *imago*, que es establecer una relación entre un organismo y su *realidad*”¹¹. Aquí, es la imagen lo que da a este cuerpo prematuro e incompleto una noción de unidad (y por tanto, de realidad), al conectarlo a la red de imágenes preexistentes que lo rodean y lo determinan. Si bien el *quid* del estadio del espejo es la identificación con una imagen especular, su función no se limita únicamente a este punto.

Aunque suele afirmarse que la elaboración del estadio del espejo se divide en dos fases, una de las cuales hace hincapié en el papel de lo imaginario y otra, posterior, en la cual lo simbólico cobraría una posición preeminente, Lacan mismo fue enfático al afirmar que nunca hubo dos periodos de su enseñanza¹².

Ciertamente, el elemento simbólico que regula el funcionamiento del estadio del espejo no solo lo determina, sino que lo precede. Otro de los elementos en juego durante el encuentro del niño con su propia imagen en el espejo es el adulto que lo sostiene y hacia quien dirige su mirada en una especie de solicitud de aprobación. Este acto de referencia se dirige no solo al adulto junto al niño sino al Otro a quien representa. Es a este Otro como agente del lenguaje, como lugar donde la significación misma promete estar contenida, a quien se dirige la mirada del niño, pues es solo su autoridad simbólica la que podría conferirle un significado a la imagen que reconoce como propia. Por tanto, esta identificación debe ser entendida como una traducción, en términos imaginarios, de un comando simbólico emitido por el Otro.

Parece evidente que la noción de lenguaje de Mishima, como un elemento corrosivo que antecede al cuerpo, es cercana a lo que Lacan articula en su teoría del espejo, por cuanto esta hace énfasis en el hecho de que la imagen del cuerpo es precedida por “el cuerpo del lenguaje”, que lo determina tanto como lo condena a la imposibilidad de alcanzar la completud. Sin embargo, hay un elemento más a tener en cuenta: en toda imagen hay un *resto*, que define los límites que determinan toda relación imaginaria¹³.

La imagen corporal, a la cual se refiere la identificación, se corresponde con el organismo solo de manera parcial. Marcado por una inevitable condición de exterioridad, esta imagen no puede evitar fracasar en su intento de ser una representación veraz. Hay algo del organismo que no puede ser aprehendido en la imagen (ni en el



10. Jacques Lacan, “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos I* (México: Siglo XXI, 2005), 87.

11. *Ibíd.*, 89.

12. Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10, La angustia* (Buenos Aires: Paidós, 2006), 40.

13. Cfr. Jacques Lacan, “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos I*, *óp. cit.*, 50.

lenguaje), que resta un testimonio de la imposibilidad, de la condición de ficción del cuerpo. Este elemento pertenece al registro de lo real. Ese resto que no puede ser aprehendido en términos simbólicos o imaginarios sobrevive no solo en la estructura misma del sujeto, sino en su cuerpo, como el último vestigio de goce que da lugar, entre otros, al síntoma. Este real habla desde el sujeto, y, sin embargo, no es completamente la voz de su ser de sujeto.

Definir la escurridiza noción de real en Lacan no es labor sencilla. Sin embargo, algo de su naturaleza puede entreverse al considerar sus manifestaciones. Podemos encontrar este real, irrumpiendo en el orden simbólico de una manera devastadora e ineludible, como el elemento central en el fenómeno de la repetición¹⁴. Miremos, pues, las luces que la noción de repetición arroja sobre el problema de lo real.

En su seminario 11, Lacan afirma: “La repetición aparece primero bajo una forma que no es clara, que no es obvia, como una reproducción o una presentificación, *en acto*. Por eso he puesto *El acto* con un gran signo de interrogación en la parte de abajo de la pizarra, para indicar que, mientras hablemos de las relaciones de la repetición con el real, el acto estará en nuestro horizonte”¹⁵. La repetición es el acto insistente de bordear aquello que no cesa de decirse, aun cuando no puede ser dicho. Freud, en su texto sobre la repetición, afirmó que el proceso de recordar se detiene allí donde se choca contra un punto traumático que no puede traerse a la memoria. Es decir, solo ocurre en el punto en que choca contra lo real, contra un resto de un afecto traumático, que no puede ser recordado.

Siguiendo la elaboración de Freud sobre este asunto puede decirse que, en la esfera de lo clínico, cuando el paciente no puede traer el material reprimido a la rememoración consciente, la repetición aparece (una y otra vez) bajo la forma de *acto* inmotivado. “El analizado no *recuerda* en general, nada de lo olvidado y reprimido, sino que lo *actúa*. No lo reproduce como recuerdo, sino como acción; lo *repite*, sin saber, desde luego, que lo hace”¹⁶.

La repetición, pues, en cuanto aparición recurrente de un resto real, ligado estructuralmente al fenómeno del acto, abre una vía más para comprender la elaboración de Mishima sobre el cuerpo.

14. Jacques Lacan, *De los nombres del padre* (Buenos Aires: Paidós, 2005), 41.

15. Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (Argentina: Editorial Paidós, 1989), 58.

16. Sigmund Freud, “Recordar, repetir y reelaborar” (1914), en *Obras completas*, t. XII (Buenos Aires: Amorrortu, 2004), 151-152.

ESCRITURA, FISICULTURISMO Y PASO AL ACTO

“¿Por qué un acto no es un comportamiento? Fijemos la mirada, por ejemplo, en ese acto sin ambigüedades, el acto de abrirse el vientre en ciertas condiciones —no digan *harakiri*, el nombre es *seppuku*. ¿Por qué hacen una cosa así? Porque creen que fastidia a los demás, porque en la estructura, es un acto que se hace en honor de algo. Esperen. No nos apresuremos antes de saber, y reparemos en que un acto, un acto verdadero, tiene siempre una parte de estructura, porque concierne a un real que no se da allí por descontado”.¹⁷

Hemos visto cómo la imagen y el lenguaje dan origen a un cuerpo que no difiere en mucho de una ficción, fundamento de la subjetividad; también que hay un resto imposible de aprehender a la vez que igualmente constitutivo que reaparece, por ejemplo, en actos de repetición. Es necesario explorar ahora qué carácter particular adquieren estos elementos y sus procesos en el caso de Mishima.

Según Mishima, su “primer” cuerpo era débil, enfermizo. Estaba tan invadido por las palabras que, para hacerlo existir como tal, las dimensiones de cuerpo y palabra debían ser separadas. Es así que el autor decide escapar de esta prisión a través de dos vías, que corresponden a los dos primeros movimientos de los que he hablado antes.

Por un lado, Mishima hace suyo el código del Otro, y de la escritura, su trabajo. Esto puede ser visto en términos generales como la labor que cualquier escritor asume voluntariamente aunque no sin una cuota de sufrimiento. En el caso del lenguaje, las palabras (que en cierta medida deben ser universales para convertirse en un medio de comunicación) son transformadas gracias a la acción del autor en un objeto puramente individual. Según Mishima, un escritor hace suyas las palabras y las usa para sus propios fines, las *pervierte*, y en esta perversión encuentra su estilo¹⁸. “A medida que comienza el uso privado, la particularización de las palabras, y en cuanto los hombres comienzan a usarlas —aunque sea tan solo un poco— de modo arbitrario, comienza la transformación de las palabras en arte”¹⁹. Así, la escritura es para Mishima el instrumento de su historización, de su devenir de sujeto; como autor, particulariza el lenguaje y lo convierte en suyo; crea un escenario sobre el cual el cuerpo de sus textos es también su propio cuerpo. Sin embargo, según Mishima mismo, las palabras fallan en su intento de convertirse en un “verdadero lenguaje”, uno que logre capturar el núcleo mismo del sujeto.

Esto abre la vía para el segundo movimiento. En este, Mishima decide construir un cuerpo nuevo, ideal, sobre las bases del viejo y odiado cuerpo. Mishima toma

17. Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, óp. cit., 58.

18. Cualquier obra literaria coronada por el nombre de su autor no es más que una bella “perversión de las palabras”. Yukio Mishima, “*Taiyou to tetsu*” (El sol y el acero), en *Mishima Yukio Hyouron Zenshu*, trad. María Lucía Correa, óp. cit., 111.

19. *Ibíd.*, 110.

una noción clásica de belleza física y se obliga a encajar en ella. “De este modo, los músculos que había creado eran a la vez pura existencia y obras de arte. Incluso tenían, paradójicamente, una cierta naturaleza abstracta [...] su función era precisamente la opuesta a la de las palabras”²⁰. Con esta aproximación al ideal (aproximación que debe entenderse como asintótica puesto que el ideal no puede ser completamente alcanzado), Mishima se da cuenta de que su cuerpo se ha convertido en un objeto abstracto, carente de características particulares y, por lo tanto, una obra de arte universal, otra especie de *performance* no muy diferente de la ficción que crean las palabras. Aunque este movimiento corresponde a lo que Mishima llama la “Acción”, esta solo alcanza la misma imposibilidad de las palabras. Es decir, el intento de Mishima de encontrar un “lenguaje del cuerpo”, de poner el cuerpo en el lugar que las palabras habían ocupado, fracasa, y aquello que podría vincular ambos registros permanece inalcanzado.

La transformación que tiene lugar tanto para las palabras como para el cuerpo parece ser la única posibilidad real de vincular el arte y la vida. Sin embargo, Mishima descubre que cuanto más las aísla y trabaja con cada una por separado, más crece la brecha entre ellas. Así, la conjunción entre estas solo podría ocurrir a través de la aceptación de su mutua exclusión. «La incorporación en mí mismo de la polaridad, y la aceptación de la contradicción y el antagonismo, así como del enfrentamiento, he ahí mi versión de ‘la pluma y la espada’»²¹. Esta aceptación, sin embargo, no es en absoluto equivalente a una resignación. Muy por el contrario, Mishima afirma que solo una verdadera acción podría dar forma a esta aceptación.

Demos entonces un paso adelante en la pregunta por lo que es la acción y cómo esta puede ser entendida desde el psicoanálisis.

Para entender los tres movimientos antes mencionados, volvamos a los tres registros, esta vez desde otra perspectiva. En su décimo seminario, Lacan elabora las nociones de la escena y el mundo. La “escena” es el lugar donde el sujeto aparece como tal, escenificado, simbolizado, historizado. Es un marco constituido por lo imaginario y lo simbólico, y delimita el espacio en el que el sujeto monta su fantasma. “Todas las cosas del mundo entran en escena de acuerdo con las leyes del significante, leyes que no podemos de ningún modo considerar en principio homogéneas a las de mundo”²². Esta estructura, sin embargo, aparece dentro del contexto del “mundo” que pertenece a la dimensión de lo real, donde el sujeto no puede existir como tal pues no hay nada que pueda hablar por / de él. El sujeto, pues, solo aparece como tal sobre la escena, como ser parlante.

Esta noción de “escena” hace eco en una función que Mishima llama “orden de apariencias”. Para Mishima, cuerpo y espíritu comparten algo que llama “una tendencia a crear su propio pequeño universo, su propio falso orden”.

20. *Ibíd.*

21. *Ibíd.*, 121. En la traducción al inglés se lee “el arte y la acción”.

22. Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10, La angustia*, trad. María Lucía Correa, óp. cit., 43.

Esta función del cuerpo y la mente de crear pequeños universos se asemeja al modo en que funcionan las ilusiones. Sin embargo, la fugaz sensación de felicidad de la vida humana debe mucho precisamente a este tipo de “orden de apariencias”. Es una especie de función defensiva de la vida contra el caos que la rodea.²³

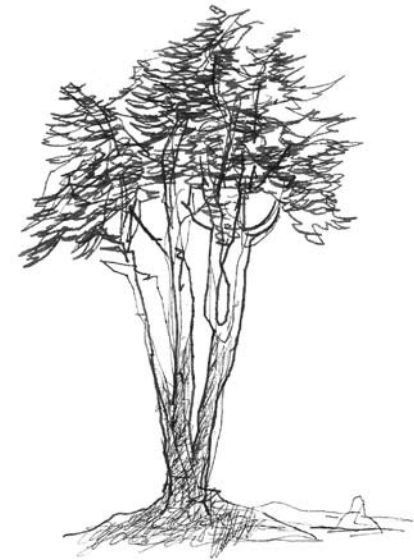
Este “orden de apariencias” comparte con la escena lacaniana la condición de ser una ilusión, y, sin embargo, es precisamente esta fantasía lo que da al sujeto un lugar donde sostenerse en medio del terreno baldío que es el mundo.

En *El sol y el acero*, Mishima presenta la idea del “orden de apariencias” para revelar las razones que subyacen a su decisión de emprender lecciones de fisiculturismo. A través del entrenamiento físico, Mishima buscaba «destruir un tipo de ‘orden de apariencias’ y crear otro en su lugar»²⁴. Si las palabras no son más que una efímera ilusión, entonces pueden ser reemplazadas por otra, en este caso, una perteneciente al registro de lo físico.

En esta esfera ficcional llamada escena, ocurre el *acting out*, una noción cuyos orígenes deben rastrearse en el contexto clínico. El *acting out* hace referencia a un material reprimido que reaparece en análisis, no bajo la forma de un recuerdo, sino como una acción aparentemente inmotivada que se dirige a Otro²⁵. En términos de Lacan, el retorno de lo reprimido ocurre cuando aquello que no salió a la luz de lo simbólico reaparece en lo real. El *acting out* es otro tipo de fenómeno de aparición en lo real; la diferencia radica en que el sujeto no sufre su retorno, sino que lo ejecuta, lo actúa. Hay algo de verdad que habla a través del sujeto mismo, que ignora el mensaje que acarrea su propia acción.

Para que un *acting out* ocurra, dos elementos son indispensables: una escena y un Otro, hacia el cual este se dirige. En el caso de Mishima, es evidente que la escenificación se lleva a cabo a través de la representación de lo que él llamó “la acción” (presente, tal como hemos dicho, tanto en su obra literaria como en la repetida exhibición de su musculado cuerpo). “Cuando finalmente pude tener tal cuerpo, quise mostrarlo ante todos, quería hacer alarde de él y moverlo frente a cada par de ojos”²⁶. Y aunque este elemento performático es sin duda cercano al componente escénico del *acting out*, no es posible afirmar que cualquier tipo de *performance* sea un *acting out* significativo...

Digamos, por ahora, que el fisiculturismo de Mishima, su literatura, así como sus constantes apariciones en escena, además de las fotografías de su cuerpo semidesnudo, constituyen una especie de *acting out*. Ahora, en lo referente al Otro, es claro que Mishima no solo construyó el escenario sobre el cual actuar, y los personajes que habrían de entrar en escena, sino que además consiguió construir un semblante de



23. Yukio Mishima, “Taiyou to tetsu” (El sol y el acero), en *Mishima Yukio Hyouron Zenshu*, trad. Maria Lucía Correa, óp. cit., 108.

24. *Ibíd.*

25. Es necesario precisar aquí que las implicaciones que acarrea este concepto dentro y fuera del contexto clínico varían necesariamente, por cuanto el problema de la interpretación queda excluido al estar ausente la figura del analista.

26. Henry Scott Stokes, *Life and Death of Yukio Mishima*, óp. cit., 184.

Otro, a la medida justa de sus necesidades²⁷. Sin embargo, considero que la teoría de la “acción verdadera” de Mishima no se detiene en las diversas formas de *acting out* que el autor lleva a cabo, sino que da un paso más allá, hacia un registro que, más que de la acción, debe ser del acto.

Otro tipo de relación puede establecerse con respecto a la “escena”. Cuando el sujeto no actúa sobre la escena sino que *escapa* de ella, cuando se deja caer, ocurre el paso al acto. El paso al acto es un salto desde la escena y hacia el mundo, donde se pierde la simbolización. Es un movimiento radical, en el cual el sujeto abandona lo que ha construido sobre la escena y escapa del ámbito de la significación hacia la esfera radical de lo real. Ciertamente, el sujeto concernido en tal confrontación no sale de ella inalterado; de un verdadero acto el sujeto emerge diferente; su estructura, modificada²⁸.

Quizás sea algo cercano al paso al acto lo que lleva a cabo Mishima en el tercero de los movimientos. Y es aquí, antes que en la “Acción”, donde debe buscarse la verdadera teoría del cuerpo de Mishima.

Si, tal como Mishima afirma, el verdadero cuerpo (en cuanto opuesto al ideal) solo puede conseguirse a través de una acción verdadera (es decir, una acción que revele la *naturaleza* del cuerpo), se hace entonces evidente que esta ha de ser radicalmente diferente de cualquier forma de *acting out*, de escenificación. Sin embargo, esta “naturaleza” del cuerpo no puede presentarse más que como el resto inaprehensible de real antes mencionado: la verdadera naturaleza del cuerpo no puede ser capturada dentro del marco de la imagen corporal puesto que esta es, en principio, una construcción basada en su carácter fragmentario. Por tanto, si se pretendiera atrapar lo esencial del cuerpo, el cuerpo mismo debería ser destrozado.

Mishima lo presenta en términos mucho más claros, haciendo uso de una metáfora:

La oposición entre ver y existir es decisiva. Es el problema de cómo podría llegar a verse el corazón de una manzana, recubierta por la ordinaria cáscara roja y opaca. [...] Supongamos que hay acá una saludable manzana. Puesto que esta manzana no ha comenzado a existir gracias a las palabras, su corazón no puede, a diferencia de la misteriosa manzana de Amiel, ser visto desde afuera. El interior debe ser completamente invisible. Dentro de la manzana, y envuelto en la carne de la fruta, el corazón, cegado por la pálida oscuridad, se agita pensando en la manera de asegurarse a sí misma que es una verdadera manzana.²⁹

El presupuesto de esta metáfora es claro: la dimensión de lo visible (y por esta misma vía, de lo mostrable) no es en absoluto equivalente a la dimensión de lo *real*

27. Esto sin duda introduce el problema de la supuesta devoción de Mishima hacia el Emperador, y el recurrente tema de su suicidio como un acto patriótico y nacionalista de amor al Emperador mismo. Sin embargo, este es un asunto que requiere de una consideración mucho más concienzuda y detallada, por lo que no será abordado acá.

28. Jacques Lacan, *Le séminaire XIV, La logique du fantasme*. Clase de febrero 22, 1967. Inédito.

29. Yukio Mishima, “Taiyō to tetsu” (El sol y el acero), en *Mishima Yukio Hyōron Zenshu*, trad. María Lucía Correa, óp. cit., 129-130.

que podría, míticamente, explicar la verdadera naturaleza de la existencia. El hecho de que el corazón esté fuera de los límites de la imagen no hace de este un elemento prescindible de su estructura, a. ¿Cuál es entonces la solución que Mishima ofrece para esta dicotomía? Prosigamos con la cita.

La manzana ciertamente existe, pero para el corazón esta existencia no es suficiente. Si las palabras no pueden garantizar tal existencia, no queda más que garantizarla a través de la mirada. En realidad, para el corazón una existencia certera se compone de existencia y de mirada. Sin embargo, solo hay una manera de salvar esta contradicción: hundir en la manzana un cuchillo y cortarla en dos, sacando a la luz su corazón. Sin embargo, entonces la existencia de la manzana cortada se cae en pedazos [...] ³⁰

He aquí el núcleo de la teoría del cuerpo de Mishima.

Para Mishima, el cuerpo verdadero no es solo aquel que puede ser expuesto, sino un cuerpo que logra mostrar su corazón, lo que es irrepresentable, lo que de real hay en él. Al suicidarse, Mishima se deja caer de la escena que había cuidadosamente construido, y consigue, finalmente, liberarse por completo de las palabras. Quizás es esta la literatura del cuerpo que habría perseguido.

Sin embargo, tras el paso al acto no hay sujeto que pudiera dar cuenta de este. Aquí el lenguaje cesa y solo queda lugar para un único y último trazo, en este caso, escrito con la tinta de la sangre.



30. *Ibíd.*

BIBLIOGRAFÍA

FREUD, SIGMUND. “Recordar, repetir y reelaborar” (1914). En *Obras completas*, t. XII. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.

LACAN, JACQUES. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Argentina: Editorial Paidós, 1989.

LACAN, JACQUES. “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. En *Escritos I*. México: Siglo XXI, 2005.

LACAN, JACQUES. *De los nombres del padre*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

LACAN, JACQUES. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10, La angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

LACAN, JACQUES. *Le séminaire XIV, La logique du fantasme*. Clase de febrero 22, 1967. Inédito.

MISHIMA, YUKIO. “Taiyou to tetsu” (El sol y el acero). En *Mishima Yukio Hyouron Zenshu*. Trad. María Lucía Correa. Tokyo: Shinchosha, 1979.

POMMIER, GÉRARD. *Naissance et renaissance de l'écriture*. Trad. María Lucía Correa. Paris: PUF, 1993.

SCHABECOFF, PHILIP. “Everyone in Japan Has Heard of Him”. *The New York Times Magazine*. Trad. María Lucía Correa, Agosto 2, 1970. <http://partners.nytimes.com/books/98/10/25/specials/mishima-mag.html> (Consultado diciembre 11, 2008).

STOKES, HENRY SCOTT. *Life and Death of Yukio Mishima*. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1975.

