

# LOS PACTOS BIOGRÁFICOS: *MISHIMA O LA VISIÓN DEL VACÍO DE M. YOURCENAR.*

---

Prof. Óscar Galindo V.

## 1. Introducción.

La figura literaria y personal de Yukio Mishima (1925-1970) ha fascinado al mundo intelectual occidental, más por su derrotero vital que por su original obra literaria. De este interés dan cuenta la prensa, el cine y, por cierto, las diversas biografías que ha motivado, entre ellas destaca la notable biografía ensayística de Marguerite Yourcenar: *Mishima o la visión del vacío*<sup>1</sup>.

Seguramente toda biografía de un escritor escrita por otro escritor implica un doble movimiento. Por una parte es una mirada sobre el escritor y su obra que sirve de objeto de estudio. Por otra, una mirada sobre sí mismo, sobre el propio biógrafo. En tanto mirada sobre el oficio de escribir, la biografía se convierte en autobiografía. Se trata por cierto de una hipérbole, pero si es posible rastrear este rasgo en cualquier obra biográfica, en *Mishima o la visión del vacío* tiene especial singularidad. Dos elementos podrían contribuir a explicar este rasgo. Primero, la literatura moderna está regida por un fuerte sentido crítico y por esta vía la escritura se convierte en una metaescritura, en una reflexión sobre el oficio de escribir. La literatura es tema de la literatura. En este espacio la biografía sobre un escritor es un género privilegiado para la reflexión crítica. Segundo, la literatura moderna se instala en la reflexión sobre las relaciones entre arte y vida que define la condición moderna desde el Romanticismo. Se trata del intento por hacer de la obra un trozo de vida; de la vida una obra de arte. Tal vez Mishima sea, en este sentido, uno de los casos más interesantes en la literatura contemporánea, que al parecer había clausurado este proyecto. Este es, sin duda, uno de los nudos del planteamiento de Marguerite Yourcenar. Por lo mismo, junto a la historia de vida que toda biografía supone, es decir la cronología, por demás muy escasa en el texto, o el proceso argumentativo propio del ensayo, que articula buena parte de la obra, interesa también la figura de quien escribe, la voz, en el concepto de Gérard Genette<sup>2</sup>, que se construye en el texto.

## 2. El discurso biográfico.

La obra se abre con una frase que bien puede sonar a lugar común: «Siempre es difícil juzgar a un escritor contemporáneo: carecemos de perspectiva» (p. 9). Seguramente si el escritor no es contemporáneo, nos veremos obligados a afirmar que la distancia deforma la

---

<sup>1</sup> Barcelona, Seix Barral, 1988.

<sup>2</sup> Cf. «Voz», en Figuras III. Barcelona, Lumen, 1989, pp. 270-321.

perspectiva. Sin embargo, explica uno de los problemas centrales a los que se ve enfrentada la autora: juzgar a un par. Más difícil aún si este escritor pertenece a una cultura exótica suficientemente occidentalizada como para no saber bien ya qué es propio y qué ajeno.

La perspectiva elegida por la escritora escapa a las convenciones biográficas que exige que ésta sea una historia de vida<sup>3</sup>. Sabe bien Marguerite Yourcenar que el espacio en el que mejor se manifiesta un escritor es en su propia obra. En el intento por ingresar «*en ese secreto impenetrable que es el de cualquier vida*» (p. 10), opta por indagar en la obra, más que en la vida, psicología o el ambiente familiar. Sabe que Mishima es un escritor. La obra explica la vida y no la vida a la obra. Consecuente con este planteamiento afirma que el ambiente familiar apenas importa, en este apenas se escapa la abuela del autor, que «*sí que era un personaje*» (p. 18):

Mishima debe tal vez su primera impresión de la extrañeza de las cosas, a la lección esencial, al contacto precoz con una carne y un alma enfermas. Pero lo que debe por encima de todo es la experiencia de ser celosamente y locamente amado, y de corresponder a ese amor. «A los ocho años, tenía una enamorada de sesenta», escribió él en alguna parte. Un comienzo así es tiempo ganado. (p. 19-20).

Sin embargo, lo que interesa destacar, en la perspectiva de la narradora, es su concepción de la vida de un escritor como obra. En su opinión éste es el caso de Mishima, autor de una vida, su propia vida «*tan sabiamente calculada como su obra*» (p. 10). Como otros escritores ejemplares que han hecho de su existencia un espectáculo, en tanto intento de estetizar la proyección de su imagen, Mishima, construye, planifica y culmina su existencia como una gran obra de arte, ensayada y anticipada en su escritura:

tanto en la una como en la otra advertimos los mismos fallos, las mismas marrullerías y las mismas taras, pero también las mismas virtudes y, finalmente, la misma grandeza (p. 10).

El dificultoso trabajo preparatorio, concebido como una experiencia casi mística que va a culminar en la muerte, es inseparable de una concepción artística de la vida. La obra explica proyectando su luz sobre el final del escritor, mientras que su muerte a lo sumo autentifica las obras sin llegar a explicarla (cf. p. 11). Sólo desde esta perspectiva se puede llegar a comprender de modo cabal una afirmación tan taxativa como la que sigue: «*Y, sin duda alguna, la muerte tan premeditada de Mishima es una de sus obras*» (p. 11). Esta afirmación sintetiza pues la perspectiva desde la que Marguerite Yourcenar va a leer la vida de Mishima. Pero al mismo tiempo explica su concepción de lo que deber ser la biografía de un escritor: una indagación en sus obras que expliquen su vida. Por esta razón no es extraño que el cuerpo central del texto lo ocupe el comentario, el ensayo, la reflexión sobre la obra de Mishima. Más que en la historia de una vida, la biografía se convierte en la historia de una obra.

---

<sup>3</sup> En una síntesis didáctica los rasgos que definen, según Philippe Lejeune, la biografía, «canónica» agregamos, son los siguientes: a) forma de lenguaje: narración en prosa; b) tema: historia de una personalidad; c) situación del autor: identidad del autor y del narrador; y d) posición del narrador: perspectiva retrospectiva de la narración. En: **El pacto autobiográfico y otros ensayos**. Madrid, Megazul - Endymion, 1994, p.51.

### 3. El discurso paratextual.

La obra de Marguerite Yourcenar presenta, junto al texto central o base, tres tipos de discursos paratextuales<sup>4</sup> que complementan su sentido: el título, las dedicatorias y las notas a pie de página. Dada su importancia para la comprensión del sentido del texto nos detendremos en los dos primeros. En primer lugar, el título sirve como elemento exegético en la medida en que aporta la perspectiva central de lectura elegida por la autora para explicar el sentido final de la propuesta de Mishima. Sí es importante constatar que el título opera como una señal que se dispersa a lo largo del texto para explicar «*el vacío de cualquier vida, fracasada o con éxito, o ambas cosas juntas*» (p. 96). Sobre este punto volvemos luego. En segundo lugar, los epígrafes que no sólo se encuentran claramente interrelacionados con el texto base, sino que a su vez se relacionan intertextualmente entre sí, presentando una lógica sucesiva y causal. «*La Energía es la delicia eterna*» (William Blake: *La boda del cielo y del infierno*), apunta a uno de los rasgos fundamentales del personaje: la pasión por la vida. La pasión por vivir intensamente, aun transgrediendo las pautas dominantes. Símbolo este último que William Blake parece haber encarnado en su poesía. «*El camino de los excesos conduce al palacio de la sabiduría*», había afirmado también en alguna otra parte el poeta inglés. Curiosamente en un hombre ansioso de Energía como Mishima se encuentra también su opuesto: la pasión por la muerte. Esta aparente contradicción encuentra rápida respuesta para la narradora: «*la inclinación hacia la muerte es frecuente en los seres dotados de avidez por la vida*» (p. 93). Segundo epígrafe: «*Si la sal pierde su sabor, ¿cómo devolvérselo?*» (*Evangelio según San Mateo*, cap. V, 13). Cita que se encuentra en clara relación con el título del texto. Perdida ya la «delicia eterna» de la *Energía*, la vitalidad, la pasión, es imposible intentar restituirla. De ahí que el epígrafe final no pueda sino aludir al final conocido e imaginable de Mishima, el suicidio. No sólo como un fin inevitable y odioso, sino como una posibilidad deseada, como una culminación en el camino del conocimiento. Y así la tercera cita: «*Morid con el pensamiento cada mañana, y ya no temeréis morir*» (*Hagakure*, tratado japonés del siglo XVIII). Casi al culminar su ensayo la autora vuelve sobre este punto para explicar la preparación metódica, inspirada en el código samurai, para aceptar los finales definitivos que Mishima habría incorporado como parte de su pensamiento y su acción (cf. p. 121).

### 4. El discurso narrativo.

El discurso biográfico supone, según hemos explicado, siguiendo a Philippe Lejeune, la identidad de la figura del autor y del narrador. La forma habitual que adopta el narrador de una biografía corresponde a lo que Gérard Genette denomina narrador *heterodiegético-extradiegético* ya que no participa como personaje en la historia y su instancia

---

<sup>4</sup> La noción de paratextualidad ha sido desarrollada por Gérard Genette para referirse a aquel tipo específico de transtextualidad que relaciona al texto base con otros periféricos, tales como las dedicatorias, los prólogos, las notas, etc., mediante los cuales se especifica el para qué un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores. En: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.

narrativa es exterior a la materia narrada<sup>5</sup>. Esto es, el narrador relata como si fuese el autor quien lo hiciera y, por lo tanto, asume la responsabilidad de su narración ante sus eventuales lectores. En otras palabras, el narrador asume determinadas *funciones narrativas*, que dan cuenta de su relación con la materia narrada en el acto enunciativo<sup>6</sup>.

El grado de compromiso del narrador con los hechos narrados es por cierto explícito en textos como memorias, autobiografías, testimonios, etc., sin embargo no se encuentra ausente en otras manifestaciones discursivas como la biografía. En el caso de nuestro texto, el grado de compromiso se advierte sobre todo en el proceso de identificación de la narradora con el personaje de la biografía. Pero dicha identificación se da sobre todo en la constatación de aquello que comparten: su condición de escritores. No es extraño, por lo mismo que la narradora recurra frecuentemente a la primera persona del singular cuando quiere dejar constancia de su posición y a la primera persona del plural cuando aspira, además, a involucrar a sus lectores. Este proceso de identificación no es nunca del todo explícito, sin embargo es evidente. Incluso en los momentos de mayor frialdad y objetividad de las páginas finales podemos atribuir a la narradora un gesto similar al que ella atribuye a Flaubert, para describir cierta dureza en el estilo descriptivo de Mishima en *Caballos desbocados*: «Flaubert describe con una frialdad clínica la muerte de Emma Bovary; pero nosotros sabemos que la compadece e incluso que, al identificarse con ella, la ama» (nota I. p. 54).

Este proceso de identificación que nos muestra que hasta en discursos aparentemente objetivos como el discurso biográfico, la presencia de quien escribe es inevitable, da lugar al proceso mediante el cual el discurso de Marguerite Yourcenar cobra una clara dimensión ideológica. Su propósito en este sentido va orientado a desmentir, por una parte, la versión común según la cual el acto de Mishima es sólo resultado de un afán de notoriedad frívolo e inconsecuente, y por otra, que su posición se explicaría como una acción propia de una concepción de tipo fascista a la manera occidental. Por el contrario, lo que interesa es intentar explicar «el momento en que Mishima consideró cierta clase de muerte e hizo de ella,

---

<sup>5</sup> Cf. «Voz», *Figuras III*. Op. cit.

<sup>6</sup> Roland Barthes, a partir de Benveniste, describe en el discurso historiográfico diversas huellas que evidencian la presencia del narrador en su discurso. Adoptando el término de Jakobson, denomina a estas huellas con el nombre de *shifters* y los clasifica en dos tipos: *de escucha*, que designan la mención del historiador a sus fuentes o testimonios, y *de organización*, mediante los cuales el historiador organiza, modifica y retoma su propio discurso. Añade, además, la existencia de otras marcas tales como las referidas a los participantes del acto enunciativo. De este modo se abre un campo propicio para el estudio de la presencia del narrador en su discurso. Gérard Genette describe para el discurso literario las *funciones narrativas*, atendiendo a la relación del narrador con los distintos componentes del discurso, siguiendo ahora el modelo de las funciones del lenguaje de Jakobson en su clásico «Lingüística y poética». Así la *historia* da lugar a la *función narrativa*, propia de todo narrador que no quiera perder su condición de tal. El *texto* constituido por los organizadores del discurso, da lugar a la *función de dirección*. La *situación narrativa* da lugar a las *funciones testimonial e ideológica*, propias del narrador, y a la de *comunicación*, relativa al narratario.

De este conjunto de funciones interesan, en particular para nuestro trabajo, aquellas funciones que dan cuenta de la relación del narrador con el asunto narrado: la *función testimonial* que muestra el grado de compromiso y participación del narrador y la *función ideológica* que muestra el sentido didáctico, explícito o no, del texto. Cf. «Voz», *Figuras III*. Op. cit.

como decíamos al principio de este ensayo, casi su obra maestra» (p.93). Se trata de explicar entonces que la acción final de Mishima es resultado de un proceso dificultoso y ascendente que surge de su visión de la existencia como vacío. Por esta razón, para la narradora, resultan insuficientes las explicaciones que atribuyen su muerte a un fracaso de tipo literario, el de su obra *La casa de Kyo* (cf.p.93), o al desengaño de no haber obtenido el Premio Nobel, o a los reveses económicos sufridos en Nueva York o París (cf.p.94), o a los desengaños sociales como el vivido con los Rothschild (cf.p.94). Lo esencial se encontraría, dentro del misterio que encierra la vida de Mishima, en que hay un punto en que «*La existencia ya sólo es entendida como un juguete fútil y un poco torcido*» (p.102), que se percibe en las obras de su última etapa. Su muerte ritual viene a ser testimonio ante un mundo en el que la belleza, el amor, la justicia, se habían vuelto imposibles «*en un mundo carente de fe*» (p.131), como explica el mismo Mishima a un grupo de comunistas durante un debate. El Mishima contradictorio, occidentalizado, productor de textos de consumo, pero al mismo tiempo consciente de su tiempo, artista, buscador de un nuevo futuro para Japón, equivocado o no, encarna precisamente los dilemas de su siglo. Así como su obra avanza hacia la perfección, hay un momento en que, según la autora, Mishima ya no es un hombre, es la manifestación «*de la energía pura*» (p.129). Por esta razón el final de Mishima no se puede explicar sólo en términos de una acción fascista, que la autora se resiste a aceptar a lo largo de su ensayo, sus restos ni siquiera pueden ser considerados temas de meditación «*porque nos faltan datos para meditar sobre ellos*» (p.141). Se trata una vez más de la contemplación del vacío.

INSTITUTO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE

