CONFESIONES DE UNA MÁSCARA (1949) DE YUKIO MISHIMA: LA HOMOSEXUALIDAD Y UNA NOVELA DE APRENDIZAJE DE DOS CARAS¹

YUKIO MISHIMA'S *CONFESSIONS OF A MASK* (1949):
HOMOSEXUALITY AND A TWO-SIDED COMING-OF-AGE STORY

Ane MATRES GARCÍA

Universidad del País Vasco UPV/EHU

amatres001@ikasle.ehu.eus

Resumen: En este artículo se analiza el papel que juega la homosexualidad en la novela de aprendizaje *Confesiones de una máscara* de Yukio Mishima. Para ello, se indaga brevemente tanto en el paratexto como en la forma de esta obra. También se sitúa el foco en las experiencias vividas por el personaje principal con el objetivo de demostrar que su sexualidad genera una tensión tanto formal como de contenido que deriva en un cuestionamiento de la heteronormatividad.

Palabras clave: Poéticas *queer*. Homosexualidad. Yukio Mishima. Bildungsroman. Teoría *queer*. Literatura japonesa.

Abstract: This article analyzes the role that homosexuality plays in Yukio Mishima's bildungsroman *Confessions of a Mask*. To do so, both the paratext and the literary form have been briefly enquired into. In addition, this article focuses on the experiences lived by the main character in order to prove that his sexual orientation generates tension regarding form and content and that this tension results in the questioning of heteronormativity.

Keywords: Queer poetics. Homosexuality. Yukio Mishima. Bildungsroman. Queer theory. Japanese literature.

¹ Esta publicación se ha realizado como beneficiaria del Programa Predoctoral de Formación de Personal Investigador No Doctor del Departamento de Educación del Gobierno Vasco.

1 Introducción

Confesiones de una máscara (1949) trata de un joven homosexual nipón formándose en el Japón de entreguerras y de la posguerra. Esta es la primera novela de Yukio Mishima, que lo consagró casi inmediatamente como uno de los escritores japoneses más importantes de la posguerra por la gran innovación que supuso (Washburn, 2001: 213-218). Al fin y al cabo, tras la detonación de la bomba atómica, la literatura que primaba era una de un marcado carácter social, mientras que esta novela se caracterizaba no solo por la exploración de problemas individuales, sino también por un profundo estilo introspectivo y lírico (Washburn, 2001: 216). Este trabajo pretende demostrar que la sexualidad del protagonista genera una tensión tanto formal como de contenido, ya que el protagonista pretende —ocultando su verdadera orientación sexual— vivir una vida normativa; por consiguiente, se genera una dualidad transgresora. Para ello, tras unas aclaraciones terminológicas y genéricas, se analizará brevemente la forma confesional —incidiendo en la capacidad de ocultar y de señalar tanto de la máscara como de la confesión—. Después se indagará en las vivencias del personaje, que crean una novela de aprendizaje dual, pues por una parte se enfrenta a la formación convencional de un joven en una sociedad militarizada y por otra parte experimenta una formación en la que explora y reconoce su sexualidad disidente. Para esta indagación, el artículo se detendrá en los rasgos característicos de las novelas de aprendizaje que esta novela incluye, en las particularidades que surgen por ser también una novela de aprendizaje *queer* y en cómo confluye la novela de aprendizaje convencional con la no convencional.

2. Aclaraciones terminológicas y genéricas

Este trabajo usará el término *homosexual* en vez de los posibles términos japoneses correspondientes, que cuentan con una larga tradición histórica debido a que el «nanshoku, or the ‘love of males’ become an honored way of life» (Crompton, 2003: 412). Concretamente, el *nanshoku* era frecuente en las siguientes esferas: en el arte (tanto pictórico como literario), en la prostitución, entre samuráis, entre monjes y entre actores y espectadores de teatro (Crompton, 2003: 414-432; McLelland, 2000: 19-21). Sin embargo, como advierte McLelland, el vocabulario derivado del *nanshoku* dejó de usarse a finales de 1970, siendo reemplazado por términos ingleses (2000: 7). Además, actualmente en Japón se usan muchos términos distintos con matices que pueden variar según el usuario de la lengua (McLelland, 2000: 10). Asimismo, Kazuyoshi Kawasaka ha advertido que la definición de homosexualidad en Japón es inestable (601). Por eso, si bien es cierto que académicos como McLelland (4), Khor (2010: 45) y Gill (2015: 9) han señalado los peligros de exportar el modelo occidental a Japón, se usará el término *homosexual* para referirse a esta novela.

Algunos académicos como Jorge Andrés Castelo (2016: 195) o como Gill (2015: 10) destacan el discurso occidental sobre la heterosexualidad que se utiliza en esta novela. Como advierte Chaves, «la visión larga que tiene Mishima de la homosexualidad en Japón se combina con su conocimiento de la homosexualidad en Europa» (2013: 167). Además, en la novela se usa tanto el término occidental como el japonés (*danshokuka*) (McLelland, 2000: 7). Sin embargo, hay críticos que defienden que las relaciones de esta obra son más representativas del *nanshoku* que de la homosexualidad occidental (Gill, 2015: 9; Rajmohan, 2015: 54-55). Ante este problema, es bastante completa la perspectiva de Junko Saeki, pues —pese a decir lo siguiente del protagonista: «it is not strictly to apply the term

‘homosexual’ to him» (1997: 127)— a lo largo de su artículo analiza asuntos como la diferencia de edad, la reciprocidad, la diferencia entre práctica e identidad, la presencia de discursos y términos occidentales y la división entre mente y cuerpo. Con esta indagación, concluye lo siguiente: «thus provides a representative depiction of the transformation of the Japanese concept of male-love from traditional *nanshoku* to modern homosexuality» (Saeki, 1997: 138). Por lo tanto, este artículo recurrirá al término occidental.

Otro punto conflictivo de la obra es su adscripción genérica. En primer lugar, como advierte Johann Page, muchos críticos —por el interés que suscita la vida del autor— intentan deconstruir la biografía de Mishima y aplicarla al análisis de la obra (2003: 37-38). Y si bien es cierto que hay muchos paralelismos, el propio autor negó que fuese una novela autobiográfica (Chamberlain, 2002: 131). Las otras dos corrientes de análisis consisten en considerarla o bien una obra confesional o bien un *bildungsroman* (Castelo, 2016: 184). Concretamente, Gill determina lo siguiente:

Confessions belongs to a uniquely Japanese genre known as the «I-novel» (*shishōsetsu*), a type of realist confessional literature usually written in the first person, with story events paralleling events from the author’s life [...] But *Confessions of a Mask’s* narrative is not driven by these autobiographical events. Instead, they form a skeleton for the story’s flesh (Gill, 2015: 1).

Más bien, esta es una novela en la que «el autor narra en primera persona la peripecia del acceso a la adultez» (Franco, 2011: 125). Sin embargo, que esta obra se profile más adecuadamente como una novela de enseñanza no debería usarse para desestimar la importancia de la confesión.

3. Análisis de la forma confesional

El acto de esconder se aprecia de dos maneras en el título, por un lado, está la *confesión* y, por el otro, la máscara. Como advirtió Foucault, el cristianismo controló la sexualidad recurriendo a la confesión como herramienta, estableciendo así las relaciones heterosexuales monógamas como el estándar y el resto de relaciones como desviaciones a confesar (en Castelo, 2016: 182-185). Ya se ha mencionado que en Japón el *nanshoku* era apreciado incluso como una práctica honorable que, además estaba bastante extendida. Al fin y al cabo, como Crompton destaca, en Japón no había tradiciones nativas que penalizasen este comportamiento (2003: 413). Sin embargo, en la era Meiji (1868-1912) —cuando la occidentalización de Japón tomó fuerza— entraron los discursos de la sexología europea y norteamericana, convirtiendo así el *nanshoku* en una perversión (McLelland, 2000: 22; Rubio, 2011: 2-3; Kawasaka, 2018: 604). De ahí que esta obra de Mishima difiera con la larga tradición literaria que reflejaba el *nanshoku*, ya que —como apunta Rubio— «en tal tradición era innecesario «señalar y ocultar»» (2011: 14).

Precisamente, con estos dos verbos Rubio indica la dualidad que caracteriza a esta novela, pues la confesión requiere una ocultación previa. Pero la dinámica entre el juego de ocultar y señalar va más allá. Para Chamberlain, Yukio Mishima usa la máscara con el siguiente objetivo: «lure us to a deeper insight into our innermost selves» (2002: 132); sin embargo, como reivindica Manuel Andrés Zelada, si bien es cierto que la confesión es una herramienta de control, también se convierte en un espacio de subversión por la capacidad de expresión que concede al individuo (2018: 425). En cuanto a la potencialidad de la máscara, esta «no esconde, sino que revela en su condición de ocultamiento. Quien se provee de una máscara para cubrir su rostro está, de forma indirecta, mostrando algo mucho más profundo» (Bergara, 2019: 12); es decir, la máscara también oculta y muestra paralelamente.

Esto resulta relevante porque «enunciar lo oculto lo pone en evidencia, para uno mismo y para otros, esta práctica ayuda a emancipar y naturalizar lo que se cree prohibido» (14). En otras palabras, mediante la dualidad de su forma, esta novela —debido a la incapacidad de reconciliación plena del protagonista con el entorno social— genera una tensión que sirve para criticar y desestabilizar el sistema heteronormativo.

4. Análisis de las vivencias del protagonista de *Confesiones de una máscara*

Esta crítica también se lleva a cabo mediante el contenido de la obra, concretamente mediante la complejidad del acceso a la adultez del protagonista. Esto se aprecia desde el proemio del autor, ya que en este recoge un fragmento de *Los hermanos Karamázov* de Fiódor Dostoyevski que termina de la siguiente manera: «¿Está en Sodoma la belleza? Créeme que para la mayoría de las personas en Sodoma se encuentra, ¿conocías ese secreto?» (cit. en Mishima, 2020: 7-8). Como Miller destaca, Bakhtin y Moretti, dos teóricos fundamentales del género de las novelas de aprendizaje, «idealise an individual for whom gendersex is not fully a component of social struggle» (2019: 239); es decir, que las obras literarias se limitarían a las que resultasen acordes a un canon occidental cisheteronormativo. Frente a esto, en los años 80 y 90 se generó un nuevo movimiento crítico para analizar los *bildungsroman* europeos desde una perspectiva crítica feminista y *queer* (240). No obstante, la propuesta de Bakhtin sigue siendo interesante, dado que vinculó al individuo con su momento histórico al reivindicar un tipo de *bildungsroman* que asimilase el tiempo histórico real: «He emerges along with the world and he reflects the historical emergence of the world itself» (Bakhtin, 1987: 23). Esta obra japonesa lleva esta vinculación a cabo mediante la forma, ya que la presentación del libro como confesión refleja un cambio histórico que ha forzado al protagonista a adaptarse a él.

No obstante, como Tobias Boes advierte, «other critics have pointed out that coming-of-age narratives from non-European and subaltern cultures often differ in form from the traditional Bildungsroman, and have proposed to expand the genre definition» (2006: 240). Sin embargo, este no es el caso de esta novela, pues se presenta como una novela de aprendizaje tradicional que —si no tuviese el elemento confesional— podría parecer una novela de aprendizaje de un joven sin problemas generados por su orientación sexual. En este caso, sus problemas serían debidos a la convulsa situación histórica de su país, puesto que el protagonista nace el «14 de enero del año 14 de la era Taisho» (Mishima, 2020: 13); es decir, en 1925. La narración finaliza el 27 de abril de 1949, por lo tanto, el protagonista tiene que madurar y encontrar su sitio correspondiente en la sociedad durante la Segunda Guerra Mundial y la posguerra.

Las primeras frases del libro sirven ya para exponer el choque del niño contra la sociedad:

Durante mucho tiempo insistí en que había presenciado la escena de mi nacimiento. Cuando me ponía a contarla, los mayores se burlaban de mí. En el fondo pensaban que era yo el que se estaba burlando de ellos y entonces lanzaban una mirada de odio mortecino a mi cara pálida e impropia de un niño (Mishima, 2020: 9).

Luckács destacó lo siguiente de los protagonistas de los *bildungsroman*: «el héroe del *bildungsroman* es un ser solitario, en una búsqueda constante de un sentido para la vida y que se opone a la sociedad» (cit. en López, 2013: 63-64). Esta complejidad se refleja en las cavilaciones existenciales y artísticas presentes a lo largo de toda la obra, pero también aparece expresada de manera explícita: «había recibido, por así decir, el menú completo con todas las preocupaciones de la vida antes de

saber leer» (Mishima, 2020: 21); es decir, se caracteriza a sí mismo por sus dudas e incomodidades existenciales. También aparece de manera implícita el desacuerdo con la sociedad y la conciencia de tener que integrarse en ella: «tampoco podía creer que la llamada ‘sociedad’, a la cual yo tenía que incorporarme en el futuro, se diferenciara mucho del ‘mundo’ de un cuento de hadas» (22). Así, la sociedad se erige en lo que Manuel López denominó como principal antagonista (2013: 66). Además, «si la búsqueda de ese lugar en el mundo adulto se caracteriza por una diferenciación del modelo que hay que seguir, el protagonista del *bildungsroman* se queda solo» o, en otras palabras, la sociedad es la que impulsa una de las características de los protagonistas de este género: la soledad. Además, esta es una experiencia que se aprecia en sus interacciones a lo largo del libro y que se expresa en múltiples etapas de crecimiento, como la infancia —«De todos modos, yo prefería jugar y entretenerme a solas» (2020: 31)— o como los inicios de la adolescencia —«Pero había un instinto que me impulsaba a buscar la soledad, a permanecer aparte» (80).

Esa conciencia de la necesidad de conformarse a la sociedad genera al protagonista una inquietud hacia el hecho de hacerse mayor que se expresa mediante la precisión temporal con la que establece los años que tenía en determinadas experiencias (2020: 14, 39, 153) o en la percepción del paso de distintas etapas formativas: «¡Los años de la infancia! [...] Al presenciarla, tuve la sensación de ver la mano haciendo el gesto de despedida de una infancia que se iba alejando de mí» (34). Aunque la desazón respecto a convertirse en adulto también es captada mediante las reflexiones del protagonista como, por ejemplo, «Probarlo significó para mí la concesión de ser adulto, pero, al mismo tiempo, me dejaba un saborcillo amargo en la punta de la lengua, tal vez el reflejo de la ligera inquietud de haberme hecho mayor» (32) o «Cada vez que veían cómo había crecido, mi familia bromeaba o simplemente se alegraba. Yo respondía con sonrisas forzadas. Pero, al imaginar que algún día llegaría a alcanzar la altura de un adulto, presentía una crisis terrible» (80-81).

En esa experiencia de un joven supuestamente convencional creciendo en un Japón de entreguerras, el principal problema está conformado por los nuevos discursos sobre la juventud que surgieron a raíz de la guerra. Como se ha establecido desde la sociología e historiografía de la juventud, el periodo de entreguerras convirtió a los jóvenes en un engranaje fundamental para la transformación social y política de la sociedad, de manera que se promovían actividades sociales y políticas dirigidas a la movilización juvenil a favor de la defensa de la nación y de sus valores (Souto, 2007: 14; Orella, 2012: 221). El protagonista de la novela precisamente entra en conflicto con la conformidad a esos nuevos valores que se le exigen. Por ejemplo, Ko-chan destaca que «el espíritu educativo castrense destinado a formar soldados se había infiltrado ya en nuestra escuela» (Mishima, 2020: 55); no obstante, él desafía el reglamento escolar que proclama austeridad y resistencia llevando pañuelos y calcetines llamativos a clase. Tampoco entra dentro de los estándares establecidos por la nación, ya que en las pruebas del hospital militar, él solo pesa 39,5 kilogramos cuando «tenía que haber llegado por lo menos a cuarenta kilos» (74). Además, a los veinte años empieza a estar en desacuerdo con los asuntos de guerra. Por ejemplo, cuando como estudiante de universidad tenía que trabajar en una fábrica de aviones, dice lo siguiente: «las sirenas que advertían de la proximidad de un ataque aéreo anunciaban la hora en que aquella religión funesta debía officiar su misa negra» (127). Es decir, muestra el desacuerdo con la sociedad a la que tiene que incorporarse, al igual que también lo muestra más adelante: «Las despedidas por culpa de la muerte, las despedidas para siempre... La verdad es que estoy harto...» (155).

Esta postura difiere de la de sus compañeros, dando así al personaje una soledad mayor, pues al igual que muchos personajes de las novelas de aprendizaje, «la gran mayoría de los protagonistas tiene una aguda conciencia no solo de hallarse en un punto dispar con respecto al mundo adulto, sino también de ser distintos respecto al grupo de adolescentes del que se supone que debería formar parte» (López, 2013: 66). Concretamente, la última cavilación citada del protagonista finaliza así: «Por lo menos, no cabía duda de que yo era el único agobiado por la carga de tal obligación» (Mishima, 2020: 156). Es más, acude con fiebre al examen médico que determinaba si acababa alistado y se dedica a dar «respuestas disparatadas» (129), de manera que el médico piensa que tiene tuberculosis y le declara no apto. Es decir, logra no tener que ceñirse a las expectativas de un joven que debía integrarse en la sociedad japonesa en periodo de guerra, lo que deviene en que se sienta solo y desubicado, como se aprecia en el fragmento posterior a recibir la calificación como no apto: «¿Adónde iba ahora? ¿A mi casa de Tokio? [...] ¿no era el ejército el lugar ideal?, ¿no podía cumplir mi objetivo en el ejército? ¿Por qué, entonces, le había mentado tan descaradamente al médico militar?» (130-131). Al final acaba en un estado de excepcionalidad sin estar verdaderamente incorporado al resto de la sociedad: «nadie tenía tiempo para ir a contemplar sus flores. Parecía que solo los estudiantes de mi facultad podían ir a verla» (167) y, entre esos estudiantes, «Yo era el único que no tenía tuberculosis. Fingía padecer una afección cardíaca. Vivíamos en unos años en los que era preciso estar en posesión de una de estas dos cosas: medallas o enfermedades» (168). En otras palabras, se aprecia que en esta obra se cumple otro de los rasgos típicos de las novelas de formación tradicionales.

Teniendo en cuenta todo esto, el libro podría parecer una novela de aprendizaje convencional en la que el protagonista está en conflicto con la sociedad, en este caso, con una sociedad militarizada que espera que dé la vida por su patria. Sin embargo, esta obra de Mishima es en realidad también la confesión de una máscara, por lo que —al tiempo que Ko-chan tiene que lidiar con esa sociedad en estado de guerra— también tiene que lidiar con explorar y reconocer su sexualidad disidente en una sociedad heteronormativa. De esta manera, la novela de aprendizaje acaba siendo doble; es más, la desviación *queer* como uno de sus principales obstáculos aparece reflejada de manera clara en el libro. Por ejemplo, el protagonista termina el segundo capítulo así: «mi vida me apremiaba a partir, a empezar. ¿He dicho ‘mi vida’? Aun en el caso de que no fuera mi vida, había llegado el momento de empezar, de comenzar a arrastrar los pies que ya me pesaban mucho» (2020: 97) y el tercer capítulo sigue así «Todo el mundo dice que la vida es un teatro. Pero no creo que tal idea obsesione a mucha gente, al menos no desde finales de la infancia» (98); es decir, empieza con el continuo símbolo de su sexualidad: el ocultamiento.

Esta preferencia por la armonía social y la evitación de conflictos aparece junto con el primer conflicto de todo el libro: cuando les dice a los adultos que recuerda la escena de su nacimiento, admite lo siguiente: «Pero todo era un malentendido [...] Temeroso de ofender a los mayores, jamás se me habría ocurrido tenderles una trampa» (2020: 10). Y es que, pese a que se podría argüir que Japón es un país oriental que se modernizó y occidentalizó en la era Meiji, la modernización no tendió hacia las democracias liberales occidentales, sino que tendió al comunitarismo de herencia confuciana (Fox, 1997: 564). De esta manera, se genera una sociedad de normas implícitas donde el mantenimiento de estas se sustenta mediante la sanción social, concretamente «en la convicción moral y la vergüenza ante los ojos del resto de miembros de la sociedad. [...] hace que las sociedades comunitaristas asiáticas no necesiten el poder jurídico para la vigilancia social» (Ito-Morales, 2021: 32).

En este caso, Ko-chan vive en una sociedad heteronormativa. Por ofrecer algunos ejemplos, su padre no le deja acceder a los libros de arte por temor de que vea los desnudos femeninos (Mishima, 2020: 42), a ningún compañero de clase le parece íntimo que dos jóvenes anden con los brazos entrelazados (71), Ko-chan —al no asumir la heterosexualidad como defecto— no capta elucubraciones y comentarios jocosos (96), la madre de un amigo intenta evitar que su hija Sonoko se quede sola con Ko-chan en un viaje de tren y la madre de Ko-chan acaba preocupada pensando en sí —antes de romper la relación con Sonoko— estos han tenido relaciones sexuales (202). Además, en esa sociedad occidentalizada heteronormativa, la homosexualidad no es vista con buenos ojos. Esto se aprecia con la conversación que mantiene Ko-chan con un amigo que utiliza el término *sodomita* y que deja al protagonista con la siguiente sensación: «Era evidente que mi amigo se había oído mi secreto. Tuve la impresión de que evitaba mirarme a la cara» (213). Como destaca Saeki, «using the biblical word for male homosexuality, Mishima shows the Westernized and modernized attitude toward *nanshoku*, suggesting the sinful and shameful feeling» (1997: 137). Además, las reacciones negativas no terminan aquí, ya que el niño es expuesto a estas desde edades tempranas. El primer choque social lo recibe antes de los nueve años, cuando un día se viste como una mujer y se maquilla. Al verle así, su madre se avergüenza y la criada intenta cambiarle de ropa lo más rápido posible (Mishima, 2020: 24-25). Gill determina ante este episodio lo siguiente: «By shaming him for his innocent experimentations with gender presentation and discouraging femininity in males, his family unwittingly shoves him into his first closet» (2015: 5).

A este respecto, es útil la noción de *performatividad* de Judith Butler, que defendía lo siguiente:

[...] el género gira en torno a esta metalepsis, la forma en que la anticipación de una esencia provista de género origina lo que plantea como exterior a sí misma [...] la performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de la naturalización (Butler, 2017: 17).

Esta construcción de la noción de género y la actuación requerida para pertenecer a un género determinado se hacen patentes a partir de esta primera experiencia negativa, que es cuando Ko-chan se vuelve consciente de la normatividad genérica exigida que requiere performatividad por su parte: «En esta casa se me exigía comportarme como un chico. Así fue como, contra mi voluntad, empecé a hacer teatro» (Mishima, 2020: 32). Además, por ejemplo, juega a juegos considerados de niño pese a que no le gusten (33). También «adoptaba la forma de hablar ruda de los demás chicos» (52), dirige comentarios a sus amigos sobre lo que convierte en atractiva a una conductora de autobús (99) y, sobre todo, pretenderá amar a una mujer —a Sonoko— y hasta se convertirá en su novio. La conciencia de la performatividad hace que el protagonista use constantemente léxico teatral para hablar de sus actos, e incluso se autodenomina «máquina de fabricar falsedades» (104): «El momento en que iba a bajarse el telón no estaba muy lejos, lo cual me permitía interpretar, con mayor diligencia si cabe, mi papel de máscara» (113), «ese pequeño acto me estaba enseñando que eso que se llama amor no tenía sentido para mí» (152) y «¿Es que me había olvidado de mi teatro? ¿Había olvidado que mi papel me exigía enamorarme como hace una persona absolutamente normal?» (154). En definitiva, el protagonista utiliza lo escénico como metáfora de su vida (Gill, 2015: 16).

Asimismo, esta sociedad antagonista no solo le fuerza a fingir adecuación a la norma, sino que genera sentimientos negativos hacia sí mismo. Tal es la incomodidad del protagonista que McLelland ha determinado que «Mishima's treatment of homosexuality is marked by an undercurrent of anxiety and self-doubt, even self-hatred» (2000: 26). Al presentar por primera vez su orientación sexual, la

califica como una amenaza, un tormento y algo anormal (Mishima, 2020: 15) y más adelante llegará a decir cosas como «¿por qué es malo seguir siendo como soy? Me veía harto de mí mismo» (97) o como «No eres humano. Eres un ser incapacitado para el trato social. Eres una criatura no humana» (214). Es decir, refleja la teoría fenomenológica de Ahmed, puesto que ella reivindica que los afectos o sentimientos no son neutrales, sino que están estrechamente relacionados con las narrativas hegemónicas y con el poder; por consiguiente, el espacio tampoco es neutro, lo que implica que algunos sujetos tienen que amoldarse a este mientras que otros no requieren tales ajustes (en Pastor, 2023: 199-200, 203-204).

Estos sentimientos negativos están profundamente vinculados con la constante aparición y atracción por lo trágico que experimenta el protagonista. El concepto de *trágico* aparece vinculado al primer hombre que encuentra atractivo (Mishima, 2020: 16) y de esta fascinación por la tragedia determina lo siguiente: «tal vez las *cosas trágicas* que yo empezaba a sentir no eran más que sombras proyectadas por el presentimiento precoz de la tristeza de verme excluido de ciertos lugares» (17-18). Esta interpretación de lo trágico es reforzada por el hecho de que no se trata de una tragedia exclusivamente unida a la mortalidad, como se aprecia en que pretende librarse de la muerte al librarse del alistamiento (132) y en que admite que «tenía un miedo intenso a la muerte» (29). Esta soledad —que para este personaje también es generadora de tragedia— es, como ya se ha explicado antes, una característica de las novelas de aprendizaje por la diferencia de ese individuo en formación con la sociedad y, por lo tanto, con el resto de ciudadanos. Esto también se aprecia en esta cara confesional de esta novela de formación y lo expresa Ko-chan de manera consciente: «estas palabras quedaron revestidas para mí de un significado excepcional que mis inocentes compañeros jamás comprenderían. Desde entonces dejé de participar» (53) o «esos deseos míos que se desviaban de lo comúnmente aceptado» (80) o «sentía lo mismo que los demás. Pero había alguna diferencia [...] temía que los demás se dieran cuenta» (78).

Esta última cita refleja una reflexión que el protagonista lleva a cabo en varias ocasiones más. Y es que suele equiparar los comportamientos homosexuales con los heterosexuales, aclarando que solo difieren en el objeto de deseo. Es decir, intenta naturalizarlo mediante la similitud con lo normativo, hecho apreciable en los siguientes fragmentos: «también los chicos de esas edades se entregaban con entusiasmo a la masturbación. [...] yo era *¡exactamente igual* que los demás! [...] mi autoengaño me llevó a ignorar una clara diferencia que había entre el objeto mental de ellos y el mío» (Mishima, 2020: 104-105) y «Al margen de tu objeto de fantasía, estás excitado sexualmente en lo más profundo de tus entrañas, no te diferencias para nada del resto de los hombres» (165). Por lo tanto, en esta obra se articula una negociación del individuo con el sistema, acto que está acorde con lo que Meredith Miller señaló sobre los *bildungsroman queer*: «These novels pose a radically queer self against the social world, and yet also posit a new relation between queer self and national culture» (2019: 256). Además, su relevancia subversiva no solo radica en el cuestionamiento del discurso normativo, dado que esta obra al dar visibilidad, permite —como ha advertido Almudena Pastor— imaginar nuevos relatos o formas de relacionarse, al tiempo que desvelan que el estilo de vida hegemónico no es tan natural, sino que se ha tomado por natural (2023: 196).

Sin embargo, pese a que ese libro sea dual, estas dos distintas novelas de aprendizaje confluyen, cuestionando así la adecuación de la vida normativa. Esto sucede principalmente porque, como advierte Gill, la heterosexualidad es tanto un símbolo de masculinidad como de adultez (2015: 17). Así, lo heterosexual se convierte en una especie de obligación moral debido a que se transforma en un paso requerido para la madurez, como se aprecia en el siguiente fragmento: «*tenía que amarla*. Esto era ahora una obligación moral que empezó a pesar en mi corazón» (Mishima, 2020: 148). Como

Sarah Ahmed expuso, la felicidad es un guion establecido por un determinado momento sociohistórico y, siendo la heterosexualidad la orientación normativa, se establecen algunos objetivos vinculados con esta (cit. en Pastor, 2023: 204) Es por esto que la guerra se convierte en una situación deseable para él, ya que es un tiempo excepcionalidad en el que no tiene que seguir un guion; por ejemplo, el protagonista afirma lo siguiente:

No se trataba de la realidad de nuestra derrota en la guerra. Para mí, para mí solo, se trataba de que se acercaban días terribles. Era la realidad de esa «vida cotidiana» de la gente cuyo solo nombre bastaba para hacerme temblar (Mishima, 2020: 204).

Al terminar la guerra, Ko-chan intentará lidiar con esta obligación a conformarse socialmente y, como él mismo admite, «¡Qué lejos estaba del modelo de estudiante virtuoso y ejemplar!» (Mishima, 2020: 199).

El fracaso de conformarse a la sociedad japonesa de la posguerra se aprecia, en primer lugar, cuando la hija de un pariente lejano le besa, dado que Ko-chan admite que «no había sentido ningún placer en mi primer beso» (2020: 175). Además, los besos que más tarde dará a su novia son una forma de «cumplir con mi deber» (183) y no le reportan ni «la más leve sensación de placer» (184). Asimismo, se da cuenta de que se espera de él que convierta el noviazgo en matrimonio y en futuros niños, lo que es «capaz de ponerme los pelos de punta» (178-179). Por lo tanto, se aprecia la incompatibilidad de compaginar las dos vías de aprendizaje.

Ante esto, decide «maniobrar lo mejor posible para zafarme de todo compromiso matrimonial» (2020: 199), revelando así la falta de adecuación de la novela de aprendizaje convencional y, por consiguiente, rechazando la normatividad. Para ello, usa como pretexto su mal trayecto de aprendizaje en lo que respecta a la novela de aprendizaje tradicional: «no me apetecía en absoluto asumir, siendo tan joven, las responsabilidades de un hombre casado... En fin, le expuse a mi madre esas y otras objeciones de lo más común» (201) y «Le dije que [...] mis sentimientos no habían madurado lo suficiente como para tomar una decisión» (202). Sin embargo, en otras facetas de lo que supone asentarse en la sociedad, lo hace con solvencia e incluso impulsado porque le facilita apartarse de los problemas que surgen de su camino de aprendizaje no normativo, como se puede apreciar en este fragmento:

Por suerte, se acercaba la fecha de las oposiciones de ingreso al cuerpo de funcionarios del estado, lo cual me iba a permitir hundirme en unos estudios insulsos. Podría alejarme, en consecuencia, [...] de los asuntos que tanto me atormentaban [...] lo que estaba experimentando era la fatiga corrosiva de la negligencia, de la disipación, de una pereza corrompida y de una vida sin futuro posible (Mishima, 2020: 214-215).

Esa vida sin futuro posible no se sabe si es cierta, debido a que el final del libro es abierto y termina con la siguiente reflexión: «Tuve la impresión de haber vislumbrado el instante en que mi existencia se transformaba en una especie de terrible ‘ausencia’. Cerré los ojos y, en unos segundos, recuperé mi helado sentido del deber» (2020: 236). Más tarde, cuando le pregunta su exnovia si este ha perdido la virginidad, él responde que sí, fingiendo una vez más. Es decir, la obra termina con una mentira que refleja la imposibilidad de la reconciliación de estas dos vías de aprendizaje. Y si bien es cierto que sigue disimulando para no sufrir ostracismo, el protagonista no termina de integrarse en la sociedad, integración que —como López ha subrayado— algunos críticos consideran el triunfo de la sociedad (2013: 66). Por tanto, se vuelve a desestabilizar el dominio heteronormativo por la dualidad de esta obra.

5. Conclusiones

Esta novela es una obra dual debido a la confesionalidad surgida como respuesta a la occidentalización japonesa. Tanto el uso de la confesión como el de la máscara paralelamente ocultan y muestran, criticando y desestabilizando formalmente la heteronormatividad. Esta crítica también se lleva a cabo mediante la complejidad del acceso a la adultez del protagonista dado que, por una parte, podría parecer una novela de aprendizaje tradicional que —si no tuviese el elemento confesional— podría asemejarse a una novela de aprendizaje de un joven sin problemas generados por su orientación sexual que solo tiene que adaptarse a las exigencias de un Japón en guerra y en postguerra. Por otra parte, el protagonista tiene que lidiar con explorar y reconocer su sexualidad disidente en una sociedad heteronormativa; es decir, su proceso de crecimiento también requiere una novela de formación *queer*. Y en esta no se enfrenta directamente con la sociedad, sino que opta por la performatividad para no ser descubierto. Esto genera en su vida soledad y sentimientos de rechazo hacia su homosexualidad. Sin embargo, en la obra equipara las dos orientaciones diferenciando solo el objeto de deseo, negociando así con el sistema y, además, otorgando visibilidad a su orientación; por lo que, pese a la supuesta ocultación, resulta una obra subversiva. Asimismo, estas dos distintas novelas de aprendizaje confluyen cuestionando así la adecuación de la vida normativa debido a la incompatibilidad de compaginar las dos vías de aprendizaje. Incluso se usa como pretexto la vía convencional de formación para defender la falta de integración; es más, la obra termina con un final abierto donde el protagonista no se integra, evitando así el triunfo de la sociedad heteronormativa.

Bibliografía

- BAKHTIN, M. (1987). «The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)», en Emerson, Caryl & Holquist, Michael (eds.): *Speech Genres and Other Late Essays*. Texas: University of Texas Press.
- BERGARA, E. (2019). «Arquetipo de la degradación: El artificio vital en *Confesiones de una máscara*», en *Revista [sic]*, vol. n.º 24, pp. 11-16. Disponible en: revistasic.uy/ojs/index.php/sic/article/view/108. Consultado el 26 de abril de 2024.
- BOES, T. (2006). «Modernist Studies and the Bildungsroman: A Historical Survey of Critical Trends», en *Literature Compass*, vol. 3, n.º 2, pp. 230-243.
- BUTLER, J. (2017). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- CASTELO, J. A. (2016). «La sexualidad en *Confesiones de una máscara* de Mishima Yukio: una visión foucaultiana», en *Asiadémica: revista universitaria de estudios sobre Asia Oriental*, vol. 8, pp. 177-199. Disponible en: www.raco.cat/index.php/asiademica/article/download/311880/401955. Consultado el 26 de abril de 2024.
- CHAMBERLAIN, F. (2002). «Symbolism of the Mask in Japanese Literature: Abe, Mishima and Enchi», en *The Journal of Nagasaki University of Foreign Studies*, vol. 3, pp. 129-137. Disponible en: core.ac.uk/download/pdf/268487779.pdf. Consultado el 26 de abril de 2024.
- CHAVES, J. R. (2013). «Mishima, homosexualidad y esteticismo», en *Acta poética*, vol. 34, n.º 2, pp. 157-169. Disponible en: www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0185308213724076. Consultado el 26 de abril de 2024.
- CROMPTON, L. (2003). *Homosexuality and Civilization*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 411-443.

- FOX, R. A. (1997). «Confucian and Communitarian Responses to Liberal Democracy», en *The Review of Politics*, vol. 59, n.º 3, pp. 561-592.
- FRANCO, G. (2011). «La apropiación de la belleza», en *Revista uruguaya de Psicoanálisis*, vol. 113, pp. 124-132. Disponible en: publicaciones.apuruguay.org/index.php/rup/article/view/681. Consultado el 26 de abril de 2024.
- GILL, S. M. (2015). «*The Reluctant Masquerade*»: *Constructing the Closet in Yukio Mishima's Confessions of a Mask*. University of North Carolina, Trabajo de Fin de Grado. Disponible en: core.ac.uk/download/pdf/345082332.pdf. Consultado el 26 de abril de 2024.
- ITO-MORALES, K. (2021). «COVID-19 y Japón bajo *jishuku*: un modelo comunitarista japonés para la supervivencia de los desastres», en *Mirai. Estudios japoneses*, vol. 5, pp. 29-40. Disponible en: revistas.ucm.es/index.php/MIRA/article/view/73523. Consultado el 26 de abril de 2024.
- KAWASAKA, K. (2018). «Contradictory Discourses on Sexual Normality and National Identity in Japanese Modernity», en *Sexuality and Culture*, vol. 22, pp. 593-613. Disponible en: <https://doi.org/10.1007/s12119-017-9485-z>. Consultado el 26 de abril de 2024.
- KHOR, D. (2010). «The Foreign Gaze? A critical look at claims about same-sex sexuality in Japan in the English language literature». *Gender and Sexuality: Journal of the Center for Gender Studies*, vol. 5, pp. 45-59, icu.repo.nii.ac.jp/records/1902. Consultado el 26 de abril de 2024.
- LÓPEZ, M. (2013). «*Bildungsroman*. Historias para crecer», en *Tejuelo*, vol. 18, pp. 62-75. Disponible en: redined.educacion.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/98329/tejuelo_18_62.pdf?sequence=1. Consultado el 26 de abril de 2024.
- MCLELLAND, M. J. (2000). *Male Homosexuality in Modern Japan. Cultural Myths and Social Realities*. Richmond: Curzon Press.
- MILLER, M. (2019). «Lesbian, Gay and Trans Bildungsromane», en Graham, Sarah (ed.): *A History of the Bildungsroman*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MISHIMA, Y. (2020). *Confesiones de una máscara*. Rumi Sato y Carlos Rubio (trads.). Madrid: Alianza.
- ORELLA, J. L. (2012). «La juventud como elemento de cambio social», en *Cuadernos de pensamiento*, vol. 25, pp. 221-237. Disponible en: www.redalyc.org/pdf/6937/693773293002.pdf. Consultado el 26 de abril de 2024.
- PAGE, J. (2003). «Iluminaciones desde la orilla. Muerte y Belleza en la obra de Yukio Mishima», en *Anthropía*, vol. 2, pp. 37-43. Disponible en: revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropia/article/view/11187. Consultado el 26 de abril de 2024.
- PASTOR, A. (2023). «Fenomenología queer y literatura: emociones, orientaciones y narrativas en Sara Ahmed», en *Eikasía*, vol. 114, pp. 193-212. Disponible en: www.revistadefilosofia.org/index.php/ERF/article/view/588. Consultado el 26 de abril de 2024.
- RAJMOHAN, S. (2015). «Redefining the Homosexual Discourse: A Reading of Yukio Mishima's Confessions of a Mask», en *Singularities*, vol. 2, n.º 2, pp. 51-57.
- RUBIO, C. (2011). «Azaleas entre rocas: el amor homosexual en la literatura japonesa», en *Kokoro: revista para la difusión de cultura japonesa*, vol. 4, pp. 2-17. Disponible en: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3423957.pdf. Consultado el 26 de abril de 2024.

- SAEKI, J. (1997). «From Nanshoku to Homosexuality: A Comparative Study of Mishima Yukio's Confessions of a Mask», en *Nichibunken Japan Review: Bulletin of the International Research Center for Japanese Studies*, vol. 8, pp. 127-142. Disponible en: nichibun.repo.nii.ac.jp/records/340. Consultado el 26 de abril de 2024.
- SOUTO, S. (2007). «Introducción: juventud e historia», en *Hispania*, vol. 67, nº 225, pp. 11-20. Disponible en: <https://digital.csic.es/bitstream/10261/162853/1/33-33-1-PB.pdf>. Consultado el 26 de abril de 2024.
- WASHBURN, D. (2001). «Mishima Yukio: 1925-1970», en Rubin, Jay (ed.): *Modern Japanese Writers*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, pp. 213-226.
- ZELADA, M.I A. (2018). «Poder confesional y libertad expresiva: una de las propuestas de Foucault y Brandom», en Casuso, Gianfranco & Serrano, Justo (eds.): *Las armas de la crítica*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú. Disponible en: repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/190480. Consultado el 26 de abril de 2024.