

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

De la literatura al cine: Tanizaki, Kawabata y Mishima

Autor/es:

Tomasi, Dario

Citar como:

Tomasi, D. (1993). De la literatura al cine: Tanizaki, Kawabata y Mishima.  
Nosferatu. Revista de cine. (11):68-77.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40849>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**

*Shunkin monogatari*  
("Historia de Shunkin",  
1954), de Daisuke Ito,  
basada en la novela  
"Shunkinsho", de Tanizaki



# De la literatura al cine: Tanizaki, Kawabata y Mishima

Dario Tomasi

**T**anizaki, el modernismo y "Amachua kura-bu"

Junichiro Tanizaki es, a finales de los años diez, uno de los primeros intelectuales japoneses que se acerca con interés al mundo del cine. Cuando esto ocurre, el escritor no ha creado aún sus obras mayores, pero goza ya de una discreta fama gracias a una serie de relatos publicados con éxito a partir de los años diez, como "Shisei" ("El tatuaje", 1910), "Shonen" ("Muchacho", 1911), "Hokan" ("Bufón de corte", 1911), "Ningyo no nageki" ("El llanto de un muñeco", 1917) y "Majutsushi" ("El mago",

1917). Parte de esta fama se la debe también a los elogios que le dedicó Kafu Nagai, uno de los más importantes escritores japoneses, que aprecia *"la perfección formal, el impalpable halo de misterioso encanto, la sutil ironía que impregna los relatos, y además reconoce al joven Tanizaki cualidades que lo emparentan con los más importantes representantes del decadentismo europeo"* (1).

Los años veinte serán para Tanizaki, y para gran parte de la cultura japonesa, los años del *modanizumu* (modernismo) y de la gran fascinación por todo lo que es occidental, si bien a menudo se trata de un Occidente bastan-

te idealizado. El fenómeno está estrechamente vinculado al evidente proceso de transformación sufrido por una ciudad como Tokio a continuación del gran terremoto del año 1923. En un período de pocos años, gran número de taxis, automóviles particulares, trenes expresos y ferrocarril de metro atraviesan ya la ciudad. Gran parte de las viviendas tienen al menos una habitación de estilo occidental, y los jóvenes se visten, se comportan y peinan sus cabellos como las *moga* (*modern girl*) o los *mobo* (*modern boy*). Las expresiones derivadas del inglés, como las dos citadas, se propagan con gran rapidez. En los años treinta, la radio es un obje-



to muy difundido. Los cines y las *beer hall* (cervecerías) invaden la ciudad, y doscientos mil *salary men* (empleados) de buen grado gastan ahí sus sueldos (2). Los carteles publicitarios están llenos de "bellezas en bañador", los aviones surcan el cielo como saetas, los rótulos de los locales públicos y de los lugares de diversión recurren, en vez de a los tradicionales caracteres japoneses, a los occidentales. Sombreros de paja, bombines y *roido* (las gafas redondas estilo Harold Lloyd) acompañan con el máximo desenfado a los kimonos más tradicionales (3).

La imagen que un observador cualquiera hubiese podido tener del Tokio de los años 30, seguramente no se apartaría mucho del cuadro imaginario que el propio Tanizaki había realizado de la ciudad, precisamente al día siguiente del terremoto:

*"Cuando ocurrió el terremoto... me invadió una oleada de felicidad que no podía reprimir. '¡Tokio mejorará a causa de esto!', me dije a mí mismo... Imaginaba la grandeza de la nueva metrópolis y todos los cambios que se producirían también en lo referente a costumbres y hábitos. Un trazado ordenado de las calles, con sus nuevas aceras claras y resplandecientes. Multitud de automóviles. La belleza geométrica de los edificios que sobresalen los unos de los otros, y las vías elevadas y los trenes de metro y los tranvías que zigzaguean y se entrecruzan, y la vibración de una ciudad sin noche, y lugares de diversión que rivalicen con los de París y Nueva York... Ante mis ojos cruzaron fragmentos del nuevo Tokio, innumerables, como destellos en una película. Veladas, trajes de noche, y fracs y smokings que entran y salen, y copas de champagne que flotan como la luna sobre el océano.*

*El barullo a la salida de un teatro, ya avanzada la noche, los faros de los coches que se entrecruzan en las calles misteriosas y relucientes. Los raudales de gasa y satén y piernas y luces que forman el vodevil. La risa seductora de los paseantes bajo las luces de Ginza y Asakusa y Marunouchi e Hibiya Park. Los placeres secretos de los baños turcos, los salones de masaje, los salones de belleza. Los crímenes extraños" (4).*

Así pues, no es sorprendente en modo alguno que en aquellos años Tanizaki advirtiese toda la fascinación "modernista" del cine que, gracias a su técnica y a sus posibilidades expresivas, obligaba a considerar en una clave radicalmente nueva el entero sistema de las artes. Antes de que su aventura en el mundo del cine tuviese un comienzo concreto, Tanizaki dedicó al nuevo arte un artículo que testimonia bien su entusiasmo:

*"Si se me preguntase qué posibilidad tiene el cine de convertirse en el futuro en un verdadero arte, un arte que pudiese estar al lado, por ejemplo, del teatro y de la pintura, respondería que esta posibilidad ciertamente existe. Y creo que como el teatro y la pintura jamás morirán, así mismo el cine probablemente permanecerá con nosotros para siempre. A decir verdad, prefiero las películas a los espectáculos escenificados por cualquier compañía teatral en cualquier teatro del Tokio actual, y en algunas de ellas encuentro una calidad artística que tanto el kabuki como los espectáculos *shinpa* rara vez alcanzan. Espero no dejarme llevar demasiado por el entusiasmo cuando digo que cualquier película realizada en Occidente, por breve o insulsa que sea, es bastante más interesante que cualquier espectáculo japonés contemporáneo" (5).*

Es probable, no obstante, que Tanizaki se hubiese, efectivamente, dejado llevar por un entusiasmo fácil, como por otra parte es evidente si se comparan estas afirmaciones con la mucho más meditada relación con la cultura occidental y con la tradición de su propio país, propuesta algunos años más tarde en "In'ei raisan" ("Libro de sombras", 1933) (6).

La oportunidad de entrar en el mundo del cine se le ofrece a Tanizaki a través de Shimori Nariyasu, que el año 1920 dirige una nueva casa productora, la Taisho Katsuei (luego, simplemente Taikatsu). Esta nueva compañía no tendrá una vida larga, y en 1922 se verá obligada a fundirse con la Shochiku. Sin embargo, en el breve período de su actividad jugó un importante papel en el ámbito del cine japonés, merced, en particular, a las películas dirigidas por Thomas Kurihara, que había regresado de América tras haber trabajado con Thomas H. Ince, y que intentaba empujar el cine de su país hacia el fascinante modelo hollywoodense. Tanizaki se dejó seducir por las propuestas de la Taikatsu, y aceptó firmar un contrato como consejero literario. Si nos atenemos a lo que entonces afirmaba Tanizaki ("*Creo que no existe otro modo de expresarse, si no es el de escribir guiones uno mismo. Confieso que hacía tiempo que no tomaba la pluma en la mano con tanto placer*" (7)) parecería que lo que sentía por el cine era una pasión verdadera y auténtica. Sin embargo, como alguien ha señalado (8), probablemente existieron también otras razones que impulsaron a Tanizaki hacia el mundo del cine. Por un lado, un considerable salario mensual por un trabajo que, además, no le robaba mucho tiempo; por otro, la posibilidad de trabajar al lado de una joven actriz, Michiko Hayama (cuyo verdadero

nombre era Seiko Ishikawa), hermana menor de su primera mujer, por quien Tanizaki se sentía fascinado y a quien utilizará como modelo para el personaje de Naomi en la novela "Chijin no ai" ("El amor de un tonto", 1924).

El primer guión que Tanizaki escribe para la Taikatsu es "Amachua kurabu" ("El club de los amateurs", 1920), que pronto se convertirá en una película dirigida por Thomas Kurihara e interpretada por Michiko Hayama. La historia se desarrolla en una sola jornada y tiene como protagonistas a la hermosa y rica Chizuko, que desde las primeras escenas aparece con un provocativo (para la época) traje de baño, a un grupo de jóvenes que están preparando un espectáculo *kabuki* y a dos ladrones que se introducen en la casa de la joven. El guión, que en realidad contó también con la colaboración del propio Kurihara y, según algunos, en un papel ciertamente no secundario, se caracteriza porque en él se recurre a indicaciones precisas para la dirección, tales como la elección de los tipos de planos y campos -el número de primeros planos es bastante elevado para los modelos japoneses de la época- y de los movimientos de cámara. Se insiste también en la utilización del montaje paralelo, basándolo en los modelos "griffithianos", aunque no con el énfasis que encontraremos en **Rojo no reikon** ("Almas en la carretera", 1921), de Minoru Murata. Chizuko es presentada mediante un rótulo que la define como "*el marimacho de la familia Miura*" y, además del ya citado traje de baño, que exhibe durante mucho tiempo porque los ladrones le han robado su kimono, se caracteriza por sus poses desenfadas ("*a piernas extendidas*"), el poco cuidado con que trata sus cosas, el lenguaje desinhibido,

la rapidez con que acepta los desafíos que le lanzan. Sustancialmente es una de esas *moga* que ya se han citado, que constituyen un ingrediente típico del *modanizumu* de la época. El ritmo veloz de la narración, el carácter libre de prejuicios de Chizuko, el uso insistente de los *gags*, las mismas escenas de "bellezas en bañador" hacen que la película sea una evidente imitación de los *slapstick* hollywoodenses y, en particular, de las películas de Mack Sennett. Al mismo tiempo, queda bastante explícita la voluntad de realizar un retrato de la vida cotidiana de los jóvenes japoneses de la época, bastante nuevo en el contexto del cine de aquellos años. Pero el público no pareció apreciarlo mucho.

El mismo año, Thomas Kurihara filma **Katsuhika sunako** basada en una novela de Kyoka Izumi (1890). Los títulos de crédito de la película muestran el nombre de Tanizaki como guionista, pero en realidad Tanizaki se limitó a aconsejar la novela a Kurihara, quien después se ocupó de la confección del guión (9).

Las atmósferas fantásticas y oníricas de Kyoka Izumi, los elementos sobrenaturales e irracionales de sus relatos, a menudo ambientados en el pasado y muy distantes del naturalismo que entonces predominaba, no podían dejar de fascinar a Tanizaki y, en particular, a su relación con el cine, al que consideraba "*un sueño que el hombre crea con las cámaras*" (10).

Y es precisamente un sueño el protagonista del siguiente guión del escritor, "Hinamatsuri no yoru" ("La noche de la fiesta de las muñecas"). La protagonista de la historia es la pequeña Aiko (interpretada por la hija de Tanizaki), quien descuida a su muñeca habitual, Mary (que en la

película asume el aspecto de Michiko Hayama), para dedicarse a las muñecas de la fiesta que da título al film. Pero en medio de la noche Mary cobra vida, se consuela con los conejitos, que también se han visto dejados de lado, y decide ir a asustar a las muñecas que le han arrebatado las atenciones de su amiguita. Mas ocurre que también las muñecas de la fiesta se han animado y han decidido armar jolgorio. Tanizaki termina aquí su historia, que será luego modificada por Kurihara (11), confiriéndole así una dimensión fantástica, que juega con la incertidumbre de si las muñecas realmente han cobrado vida o si se trata únicamente de un sueño de la pequeña Aiko.

Akinari Ueda y sus "Ugetsu monogatari" ("Cuentos de la luna pálida") es bien conocido por los amantes del cine japonés a causa de la película de Mizoguchi inspirada en dos cuentos de esta colección. Uno de estos dos cuentos es "Jasei no in" ("La pasión de la serpiente"), una aventura sobrenatural que habla de una serpiente-demonio que se transforma en mujer por amor a un hombre. La belleza de la muchacha ("*Su rostro era como una rama de cerezo florido que se refleja en el agua, sobre sus labios aleteaba una sonrisa como viento de primavera, y su voz era como la de un ruiseñor sobre la copa de los árboles*"), su poder maléfico, el sometimiento del hombre a su inquietante fascinación: todos ellos son elementos que no podían permanecer extraños al morboso esteticismo de Tanizaki. Precisamente de "Jasei no in" extrae Tanizaki su último guión, que más tarde será filmado asimismo por Thomas Kurihara, y que indudablemente se encuentra más cercano a su poética de escritor. La absoluta fidelidad al texto, el haber recurrido a las sobreimpresiones y





*Kurutta ichipeeji*  
("Una página de locura", 1926), de Teinosuke Kinugasa

las didascalias con textos de poesía clásica japonesa (12) son las características más evidentes de su adiós al cine, que coincidió con el fracaso de la Taikatsu y su fusión con la Shochiku. El gran terremoto del Kanto llevará al escritor lejos de Tokio, hasta el más tradicional y conservador Kansai donde, poco a poco, Tanizaki abandonará su pasión modernista, y con ella también su pasión por el cine. No se puede decir que su contribución a la historia del cine japonés haya sido fundamental. Sin embargo, los dos años de trabajo en la Taikatsu -y, sobre todo, la experiencia de **Amachua kurabu-** son testimonio significativo de aquel *modanizumu* que marcó su actividad de escritor, así como la del cine y de la cultura japonesa, en el curso de los años veinte.

#### **Kawabata, la "nueva sensibilidad" y "Kurutta ichipeeji"**

Los años veinte de la literatura

japonesa son, como en parte ya lo indica la experiencia de Tanizaki, una época en la que se va afirmando un cierto rechazo al presunto realismo de la novela autobiográfica y psicológica, que hasta ese momento predominaba en la producción literaria del país. Una de las corrientes que más agita las ya movidas aguas de aquellos años es la *shinkankakuha* (escuela de la nueva sensibilidad), que atribuía una gran importancia a la investigación formal y a la experimentación de nuevas técnicas, con explícita referencia a lo que había sucedido en Europa después de terminar la guerra. Entre los rasgos esenciales del estilo de este nuevo movimiento se halla el de la "observación distanciada": *"las impresiones percibidas son registradas, pero no comentadas ni ligadas de modo explícito al cuerpo principal de la narración"* (13). Esta distancia de las cosas ha sido varias veces interpretada por medio de la metáfora del ojo:

*"también la escritura está sometida a las limitaciones de la vista: si las cosas están demasiado cerca de los ojos, no se ve, pero tampoco se escribe. La escritura, como la vista, se ejercita sólo cuando existe una distancia que devuelve lo que sustrae"* (14).

La experiencia de la *shinkankakuha* está sobre todo unida a la actividad de Riichi Yokomitsu, pero, al menos en los primeros años del movimiento, la contribución aportada al mismo por Yasunari Kawabata es fundamental. Es él, por ejemplo, quien escribe en "Bungei jidai" ("Edad literaria"), la revista que expresa las posiciones de la *shinkankakuha*, el "Manifiesto de las nuevas tendencias de los escritores sobresalientes" (1925). Aquí, Kawabata ilustra algunos principios de la "nueva sensibilidad":

*"Por ejemplo: el azúcar es dul-*



ce. Hasta ahora, la lengua delegaba a la mente la expresión de este dulce, y era la mente la que escribía 'dulce'. Ahora, por el contrario, dulce lo escribimos con la lengua. Hasta ahora, los ojos y un arbusto de rosas eran dos cosas distintas. Se escribía: 'Mis ojos han visto un arbusto de rosas rojas'. Para los nuevos escritores, los ojos y el arbusto de rosas son todo uno, una misma cosa; ellos escriben: 'Mis ojos son un arbusto de rosas rojas'. En esta expresión se encuentra un modo de percibir las cosas y de vivir la vida" (15).

La palabra debe, en sustancia, hacerse expresión directa de un sentir, de un estado mental, de una percepción. El "yo" se moviliza y se hace un todo con las cosas y con los demás. Los principios de la "nueva sensibilidad", que el propio Kawabata ha contribuido a afirmar, jugarán un papel de primer orden en gran parte de su producción literaria de aquellos años, pero también en el siguiente y más maduro período.

Ya su primer relato, "Shokon-sai ikkei" ("Una mirada a la fiesta de Yasukuni", 1921) es la descripción de la vida de un circo, basada en una relación ambigua entre sueño y realidad, construida mediante diálogos fragmentarios y a veces difíciles de descifrar, regida por un modelo de narración objetiva y por la explícita voluntad del autor de no dejarse arrastrar por la realidad vivida por sus personajes (16). "Asakusa kurenai dan" ("La faja carmesí de Asakusa", 1929-30) -que lanzará al mundo de la cultura popular la imagen del *yotomono*, joven delincuente callejero vestido a la americana, y que dará origen a una serie de películas producidas por la Shochiku a comienzos de los años 30- es, más que una exacta descripción sociológica de la vida en el barrio po-

pular de Asakusa, un conjunto de efectos caleidoscópicos, de impresiones sensoriales, de percepciones fragmentadas. Aquí "Kawabata se transforma en una cámara fotográfica que minuciosamente obtiene imágenes de gentes sentadas en los bancos del parque de Asakusa, que caminan a lo largo de estrechas callejas o viven en las barcas del río" (17). Pero la obra que más se aproxima al espíritu de la "nueva sensibilidad" es, ciertamente, "Kanjo soshoku" ("Impulsos disfrazados", 1926), colección de textos brevísimos escritos a partir de 1926, y en parte ya publicados en "Bungei jidai". Kawabata llamaba a estos cuentos *tanagakoro shosetsu* (cuentos en la palma de la mano) y, en realidad, escribió después otros de este estilo a lo largo de toda su carrera. Aquí, los principios de la "nueva sensibilidad" se unen a ciertas sugerencias surrealistas, a la evocación del mundo de los sueños, a la naturaleza ambigua de los sucesos descritos. Sugerencias y emociones se transforman en imágenes visuales, hechas de colores y de formas, que intencionalmente se detienen en la superficie de las cosas, en su simple mostrarse a la vista por medio de una narración que, una vez más, se funda en los principios de la mirada. La vocación modernista y experimental de Kawabata también queda atestiguada por "Suisho genso" ("Fantasías de cuarzo", 1931), claramente construido sobre modelos del monólogo interior y de la corriente de conciencia y de "Jojoka" ("Lírica", 1932), fuertemente deudor de la experiencia surrealista.

No hemos olvidado "Izu no odoriko" ("Las bailarinas de Izu", 1926), la obra de mayor éxito del Kawabata de aquellos años, gracias también a la película que de ella realizó Heinosuke Gosho en 1933, y aparen-

temente bastante lejana de los cánones de la "nueva sensibilidad". Y, sin embargo, esta novela no es signo de un Kawabata distinto. Simplemente ocurre que "tras la primera fase de recorrido incondicional de las vanguardias occidentales (...) Kawabata vuelve gradualmente a descubrir la tradición poética japonesa y, en su cualidad intuitiva, alógica, evocativa, encuentra sorprendentes analogías con las conclusiones de la reflexión más moderna" (18). Con "Izu no odoriko" Kawabata inicia así aquella labor de síntesis entre tradición y experimentación que lo llevará a la cumbre de la literatura del siglo XX.

La atención al trabajo de la mirada, la fascinación por lo que es superficie -imagen, color y forma-, la observación distanciada, que registra sin comentar y, más en general, la vocación modernista que son propias del *shinkankakuha* y de Kawabata, no podían dejar de establecer una cierta atención con respecto al cine. Naturalmente, para que surgiese un estímulo era necesario pensar en un cine que, más allá de sus propiedades intrínsecas y por naturaleza cercanas a los principios de la "nueva sensibilidad", manifestase así mismo una voluntad experimental ligada a los principios de una escritura en antítesis con las prácticas del naturalismo, dirigida a contradecir la clara divergencia entre realidad e imaginación, empeñada en un trabajo de atenta investigación formal, y abierta a aquellas experiencias de vanguardia, muy vivas en el cine europeo de aquellos años. La oportunidad se la ofrece al grupo de la *shinkankakuha* el joven Teinosuke Kinugasa.

Kinugasa había comenzado su carrera como *onnagata* (actor que interpreta papeles femeni-





*Izu no odoriko*  
 ("Las bailarinas de  
 Izu", 1926), de  
 Heinosuke Gosho

# CINE JAPONES

nos), tanto en el ambiente del teatro como en el cinematográfico. A principios de los años veinte escribe sus primeros guiones y pasa a la dirección. Del año 1925 es **Nichirin** ("La luz del sol"), que constituye probablemente el primer encuentro entre el realizador y la *shinkankakuha*. Antes de convertirse en película, **Nichirin** era una novela de aquel Riichi Yokomitsu que hemos indicado como jefe del movimiento de la "nueva sensibilidad". La acción está ambientada en el Japón legendario de la reina Himiko. Profundamente influenciado por la traducción de "Salammbô" de Flaubert, Yokomitsu produce una novela bastante distante de los estilemas que dominaban la literatura japonesa de la época, jugando con frases breves, un estilo arcaico, un léxico restringido. El sadismo y la brutalidad del relato están expresados mediante formas de narración que nunca resultan implicadas en él y que recurren a imágenes visuales con una

mínima utilización de reflexiones psicológicas (19).

El éxito de la película empujó a Kinugasa a continuar por el camino emprendido. Se decide así a realizar una obra en la más completa libertad. Inicialmente piensa en una historia ambientada en un circo. Para desarrollar el guión se dirige precisamente a Yokomitsu y al grupo de la "Bungei jidai". Yokomitsu le prepara un encuentro con algunos de sus colaboradores más idóneos: Teppei Kataoka, Shinzaburo Iketani, Kunio Kishida y, naturalmente, Yasunari Kawabata. El propio Kawabata recuerda en su diario el encuentro con Kinugasa: un director decidido a "*realizar una película artística sin tener en cuenta los beneficios*" (20).

Inicialmente el trabajo se realiza en torno a un guión de Kunio Kishida; sin embargo, parece ser que la idea para el verdadero tema de la película le vino al propio Kinugasa durante una

visita a un hospital psiquiátrico. Aquél, y no un circo, era el lugar adecuado para ambientar el film. Junto a Kawabata, el director se pone a la tarea (21). Nace así **Kurutta ichi-peeji** ("Una página de locura", 1926), producida por la "Shinkankakuha eiga renmei" (Alianza cinematográfica de la "nueva sensibilidad") y que será distribuida por la Shochiku en el circuito de cine especializado en proyecciones de películas extranjeras. La historia es la de un viejo marino que trabaja en un hospital psiquiátrico a fin de permanecer al lado de su esposa, demente. El hombre, prisionero de sus recuerdos, intenta ayudarla a huir. Pero ella, arrastrada por el marido hasta la puerta de salida, prefiere volver a su celda. Al hombre no le quedará sino retornar a las humildes misiones de su trabajo y continuar viviendo en su mundo de recuerdos.

Realizado sin rótulos, construido a un vertiginoso ritmo de

imágenes, **Kurutta ichipeeji** halla su propio punto de base en el inconsciente del viejo protagonista, en el realizarse de un universo mental, en el triunfo del modo de ver subjetivo sobre el objetivo, en el disgregarse de las habituales modalidades de representación filmica. Imágenes deformadas, sobreimpresiones, recuerdos, alucinaciones, se suceden en un universo donde reina una fuerte ambigüedad entre pasado y presente, realidad e imaginación. Esas expresiones que proceden directamente de un sentir, de un estado mental, de una percepción fragmentada, ese juego de efectos caleidoscópicos e impresiones sensoriales, ese recurso a modelos de narración ligados al monólogo interior y a la corriente de conciencia que caracterizan la labor del grupo de la "nueva sensibilidad" y de Kawabata, los encontramos en **Kurutta ichipeeji**, que se revela de este modo como uno de los éxitos más fascinantes de la intensa relación entre cine y literatura en Japón.

#### Mishima, la vida como arte y "Yukoku"

Si ya Tanizaki aparecía brevemente como actor en una escena de **Amachua kurabu** mientras, fotografiado de perfil, está fumando un cigarrillo, también Yukio Mishima dará rienda suelta a su narcisismo a lo largo de una carrera de actor, decididamente más significativa que la de su predecesor. Además de **Yukoku** ("Patriotismo", 1965), de la que hablaremos más adelante, Mishima interpreta el papel de protagonista en **Karakkaze yaro** ("Salvaje como un ciclón", 1960), de Yasuzo Masumura, y hace apariciones bastante significativas en **Kurotokage** ("El lagarto negro", 1968), de Kinji Fukasaku, y en **Hitokiri** ("El hombre que mata con la espada",

1969), de Hideo Gosha.

La de Masumura es una película de *yakuza*, donde Mishima interpreta un *gangster* solitario que termina siendo muerto en la escalera mecánica de unos grandes almacenes (22). Entre la crítica y el público japonés lo que causó sensación, más que la interpretación mediocre, fue el gesto provocativo de Mishima al desabrocharse la camisa, mostrando al público su pecho velludo (23). El biógrafo Henry Scott Stokes escribe que la decisión de Mishima de tomar parte en esta película se debía a la "profunda desesperación" que siguió a la frustración de una ambiciosa novela suya, "Kyoko no ie" ("La casa de Kyoko"), ignorada tanto por la crítica como por el público (24). Mediante la decisión de participar en una película con una "sórdida trama a base de cárcel, traiciones y amantes abandonadas, sin la más mínima vía que diera paso a la redención y a la esperanza", Mishima, siempre según Scott Stokes, deseaba "anunciar a la sociedad su propósito de no reconocer en adelante los esquemas convencionales. Si los críticos literarios japoneses rehusaban admitir los méritos intrínsecos de 'Kyoko no ie', tanto peor para ellos" (25). En realidad, la decisión de Mishima de entrar en el mundo del cine de "modo tan dudoso y vulgar" no estaba enteramente dictada por un capricho, ni por el simple placer narcisista de mostrar a los espectadores su pecho velludo. La elección de interpretar un papel de *yakuza* estaba en realidad estrechamente ligada a su admiración, muchas veces declarada, por un género cinematográfico en el que veía reengendrarse el código de los samurai (*Bushido*), necesario para un auténtico renacimiento de Japón. La psicopatología de los últimos años de Mishima te-

nía, efectivamente, más de un punto en común con el comportamiento de los protagonistas del cine *yakuza* (26). Tomemos, por ejemplo, las películas interpretadas por Koji Tsuruta. Sus personajes "son como ángeles de un paraíso perdido, que representan heroicamente valores que pueden existir sólo en un mítico pasado (...) Pero su imagen está, por encima de todo, hecha de sufrimiento. Mishima ha escrito de él: 'él hace así que la belleza del gaman (el soportar con paciencia) brille luminosamente.' En realidad, Tsuruta es exactamente gaman" (27). En las películas de *yakuza* y en los personajes de Koji Tsuruta, Mishima veía aquel sentido de fidelidad a las tradiciones, alteridad, sufrimiento y noble capacidad para soportar, que él mismo vivía frente a la sociedad que le rodeaba. Así, pues, la decisión de transformarse por una vez en uno de aquellos *yakuza* no era tanto un capricho cuanto el enésimo signo de aquella coherencia y continuidad entre arte y vida que, también por cuanto tiene de discutible, quedó como uno de los rasgos más fascinantes del caso Mishima.

Esta misma coherencia está presente en su breve aparición en **Kurotokage**, película basada en un texto teatral del mismo Mishima, inspirado a su vez en una novela de Ranpo Edogawa (28). Aquí lo vemos en el papel de "una estatua humana, que evoca implícitamente la pose de San Sebastián que Mishima adoptó para la famosa fotografía obtenida por Kishin Shinoyama en 1966, a su vez inspirada en el cuadro del pintor Guido Reni descrito en 'Kamen no kokuhaku' ('Las confesiones de una máscara')" (29). Todos los intérpretes de la obra de Mishima han visto en esa imagen, descrita por el autor en 1949, con sólo veinticuatro años, un



epítome de su poesía, hecha de sufrimiento y voluptuosidad, belleza y tragedia, carne y sangre, amor, muerte y fascinación por el instante supremo (30). También en el caso de **Kurotokage** el cine de Mishima es así todo uno con su literatura y su vida.

Sería demasiado fácil en este punto descubrir la misma coherencia en la interpretación del samurai que se suicida en **Hito-kiri**. Más vale reservar el argumento del *seppuku* para el único film escrito, dirigido, interpretado y producido por Mishima: **Yukoku**.

Escrito en el otoño de 1960, **Yukoku** se basa en un notorio intento de golpe de estado inspirado por las teorías nacional-imperialistas de Ikki Kita, ideólogo de derechas —que, sin embargo, en los años sesenta gozará de cierta simpatía en el ámbito de las organizaciones terroristas de extrema izquierda— que contemplaba la constitución de una Asia revolucionaria gobernada por Japón y su emperador. La mañana del 26 de Febrero de 1936, un grupo de oficiales, junto con un millar de soldados, ocupan el centro de la capital y asesinan a algunos importantes ministros. Al cabo de algunos días de angustiosa espera, el alto mando militar, a instancias del propio emperador, hace que los revoltosos sean rodeados, y les obliga a rendirse. Los trece cabecillas de la revuelta serán procesados y ajusticiados en secreto. Ikki Kita correrá la misma suerte, el año siguiente.

No obstante, nada de todo esto se narra en **Yukoku**. El protagonista de la historia es Shinji Takeyama, un oficial que hubiese debido tomar parte en la tentativa de golpe de estado, pero a quien sus propios compañeros excluyen del mismo, compadecidos de su condición



Foto de rodaje de *Enjo* ("El incendio", 1958), de Kon Ichikawa, basada en "Kinkakuji" ("El pabellón dorado"), de Yukio Mishima. A la izquierda, el matrimonio Mishima; a la derecha, Kon Ichikawa

de recién casado. Conocedor de la rebelión ocurrida, atormentado por la idea de no poder estar junto a sus compañeros, trastornado por el hecho de que algunas tropas imperiales van a atacar a otras tropas imperiales, el joven decide suicidarse para expresar así su fidelidad, tanto a los sublevados como al emperador. Su esposa decide seguirlo en su trágico destino. El tiene treinta y un años, su mujer veintitrés. Llevan menos de seis meses casados.

**Yukoku** está considerado por muchos como una obra clave en la carrera de Mishima. Por un lado, es el primer paso explícito hacia ese giro ultranacionalista que caracterizará sus últimos años; por otro, en ella surgen con claridad extrema esos impulsos de Eros y Muerte que atraviesan toda su obra. En 1968, con ocasión de una recopilación de algunas novelas suyas, el propio Mishima escribe:

*"El espectáculo de amor y muerte, la fusión perfecta y el efecto conjunto de Eros y del Deber que he hallado en esta narración, son la única beatitud que pueda yo alcanzar en*

*este mundo. Sin embargo, es posible que esta beatitud sólo pueda ser realizada sobre papel, y que quizá deba contentarme con haber podido escribir, como novelista, una obra como 'Yukoku'. En otra ocasión escribí: Si alguien que en la vida estuviese muy ocupado y me pidiese que eligiera para él una sola obra en la que lo bueno y lo malo que hay en mí se condensan en una única esencia, le daría 'Yukoku'. Mis sentimientos por esta novela son siempre los mismos"* (31).

En 1965, con ayuda del director de vanguardia Masaki Domoto, Mishima hace de "Yukoku" una película, que él mismo interpreta y dirige. Presentado en el festival de Tour, este testamento firmado, que anticipa en unos años el espectacular suicidio del escritor, es hoy invisible, pues la viuda de Mishima ha prohibido cualquier ulterior proyección de la película. Dos únicos personajes, el oficial y su esposa, se mueven en un ambiente estilizado que sigue fielmente el carácter enrarecido de una escenografía del *No*; una vieja versión del "Tristan e Isolda", en 78 revoluciones, hace de co-

lumna sonora. La película se abre con los gestos cotidianos de la mujer que espera al marido y del hombre que regresa a casa y se desviste. Los dos se sientan sobre el *tatami*, frente a dos ideogramas que adornan la pared vacía y que significan *shisei* (lealtad, fidelidad absoluta). Después que el hombre ha explicado a la mujer cómo ha de sujetar con la mano la espada con la que él deberá decapitarse, para cumplir según la tradición su ritual suicida, los dos, desnudos, hacen el amor. Las manos de él se hunden en los cabellos de ella, le acarician el abdomen. Poco después se les ve de nuevo vestidos. Ella con el kimono blanco ritual, él con su uniforme y la visera de la gorra que oculta su mirada. Ambos escriben su poema de adiós. Luego da comienzo el atroz final. He aquí cómo lo describe una espectadora excelente, Marguerite Yourcenar:

*"El hombre deja que los pantalones del uniforme resbalen por sus muslos, envuelve meticulosamente tres cuartas partes de la hoja del sable en el humilde papel de seda que normalmente destina a usos domésticos e higiénicos más modestos, evitando así cortarse los dedos que deben guiar la hoja. Antes de proceder a la operación final es preciso, sin embargo, soportar otra prueba: el hombre se hiere ligeramente con la punta del sable, y brota la sangre, una gotita imperceptible que, a diferencia del río de sangre que correrá al poco tiempo de esto (...) es auténtica sangre del actor, sang du poète. La esposa lo mira, intentando contener las lágrimas, pero, como todos nosotros en los momentos fatales, el hombre está solo, prisionero de esos detalles prácticos que constituyen, en cada caso, el engranaje del destino. La incisión, de precisión quirúrgica, corta, no sin dificultad, los músculos abdomi-*

*nales, que oponen resistencia. Luego vuelve a salir para completar la laceración. La visera de la gorra conserva a la mirada su anonimato, pero la boca se contrae y, más emocionante aún que la oleada de vísceras de caballo de corrida herido que ahora se deslizan al suelo, el brazo tembloroso se alza con inmenso esfuerzo para buscar la base del cuello, y hunde la punta de la espada que la joven esposa, siguiendo la orden recibida, hace penetrar más a fondo. Está hecho: la parte superior del cuerpo se desploma al suelo. La joven viuda pasa a la habitación contigua y, con gestos graves, retoca su maquillaje de blancos polvos, de mujer japonesa de tiempos pasados; luego regresa al lugar del suicidio. El borde del blanco kimono y las medias blancas están empapados de sangre; la larga cola del vestido que barre el suelo, parece trazar ideogramas sobre él. La mujer se inclina, limpia la saliva sanguinolenta de los labios del hombre; luego, rapidísima, con un gesto estilizado, porque una segunda agonía realista sería insostenible, se degüella con un estilete que extrae de la manga del kimono, como en tiempos aprendían a hacer las japonesas. La mujer cae diagonalmente sobre el cuerpo del hombre" (32).*

Después que los *tatami* se transforman en lo que pudiera ser la fina grava de un jardín *zen*, vemos a los dos, muertos, como sobre una balsa, arrastrados lejos.

Esta película "aún más hermosa y torbadora que la novela de la que está extraída" (33), arroja cierta luz sobre el suicidio del escritor. Identificándose con Takeyama, Mishima estrecha una vez más, a través del cine, los vínculos entre arte y vida. Pone en escena lo que será su propio suicidio, como expresión

de su lealtad (*shisei*) a sí mismo, a sus propios valores, a la tradición olvidada, a su obra. Las mismas palabras con las que Mishima comenta la escena del suicidio son reveladoras:

*"En la versión íntegra, estos intestinos viscosos resplandecen, se enrollan impudicamente sobre sí mismos y desbordan de las manos del joven oficial. Es una secuencia absolutamente desagradable, pero llena de una extraordinaria fuerza de convicción sensorial, exhibicionista, propia del pensamiento tradicional japonés, que simboliza a través de los intestinos la prohibición humana. Persuadido como estoy, de que el verdadero valor cultural japonés del seppuku no podía ser comprendido sino llegando hasta el extremo de lo que se puede mostrar, he revelado a mí mismo mi propia prohibición" (34).*

Una cuestión de probidad y, por consiguiente, de integridad moral, de valor guerrero. De lo que Mishima ha buscado con la misma coherencia en su literatura, en su cine y, sobre todo, en su vida.

#### NOTAS

(1) Adriana Boscaro, en "Junichiro Tanizaki. Opere". Bompiani, Milán, 1988, p. XXXVI.

(2) David Bordwell, "Ozu and the Poetics of Cinema". BFI/Princeton University Press, Londres/Princeton, 1988, p.39.

(3) Una hermosa colección de imágenes de aquellos años se encuentra en Kenji Iwamoto, "Nihon eiga to modanizumu 1920-1930". Libro, Tokio, 1991.

(4) Cit. en Edward Seidensticker, "Low City, High City". Tuttle, Tokio, 1984, p.15.

(5) Junichiro Tanizaki, "Katsudo shashin no genzai to shorai" ("El presente y el futuro del cinematógrafo",



1917), en "Tanizaki Junichiro zenshu" (Recopilación de toda la obra de Tanizaki); Chuo Koron sha, Tokio, 1973, XX, pp. 13-21, cit. en Donald Keene, "Dawn to the West"; Henry Holt, Nueva York, 1984, p.747.

(6) En este libro podemos por ejemplo leer frases como las siguientes: "Nada tengo contra la moderna civilización (electricidad, instalaciones sanitarias o de calefacción...), pero no puedo comprender una cosa: ¿por qué nos resignamos a abandonar todas nuestras costumbres? ¿Por qué renunciamos a nuestros gustos? ¿Por qué no intentamos conciliar lo nuevo con nuestra sensibilidad?" (p.679) "En Oriente se nos ha obligado a adoptar una civilización, cuya grandeza sería estúpido negar, pero que es profundamente distinta de la nuestra; hemos abandonado la senda que recorríamos desde hace milenios; ahora caminamos en otra dirección. De esta desviación han nacido muchas dificultades y muchos inconvenientes" (p.693). Cito de la traducción de Atsuko Ricca Suga, en "Junichiro Tanizaki. Opere", de Adriana Boscaro (obra citada).

(7) Afirmaciones citadas en, Cinzia Mottola, "Junichiro Tanizaki sceneggiatore", "Cinema sessanta", n.2/3, mayo-junio 1991.

(8) Donald Keene, "Dawn to the West" (obra citada), pp.746-7.

(9) Chiba Nobou, "Eiga to Tanizaki" ("Tanizaki y el cine"). Seiabo, Tokio, 1989, p.89.

(10) Declaración publicada en, Cinzia Mottola, "Junichiro Tanizaki sceneggiatore", cit. p.33. En el mismo artículo, p.34, se cita otra interesante observación de Tanizaki, de aquellos años: "Se va al cine para soñar con los ojos abiertos, porque se desea gustar de los sueños estando despiertos".

(11) Ibid. p.34.

(12) Ibid. p.42.

(13) Donald Keene, "Dawn to the West" (obra citada), p.651.

(14) Ornella Civardi, "Introduzione. La scrittura a misura d'occhio", en "Kawabata Yasunari, Racconti in un palmo di mano". Marsilio, Venecia, 1990, p.12.

(15) Cit. en "Kawabata Yasunari, Racconti in un palmo di mano" (obra citada), p.158.

(16) Donald Keene, "Dawn to the West" (obra citada), p.789.

(17) Ibid. p.797.

(18) Ornella Civardi en, "Kawabata Yasunari, Racconti in un palmo di mano" (obra citada), p.160.

(19) Donald Keene, "Dawn to the West" (obra citada), p.648.

(20) Estos y otros detalles sobre **Kurutta ichipeeji** han sido extraídos de, Ryuichi Kano, "Kinugasa Teinosuke to sono shuhen" ("Teinosuke Kinugasa y su ambiente"), en VV.AA., "Museieiga no kansei" ("La perfección del cine mudo"), Iwanami shoten, Tokio, 1986, pp.95-115, y de Teinosuke Kinugasa, "Waga eiga no seishun" ("El cine de mi juventud"), Chuko shinsho, Tokio, 1977, pp.57-83.

(21) Hoy resulta difícil dilucidar qué parte de trabajo de guión realizó Kawabata. Según Kinugasa -pero se trata de una declaración que es preciso tomar con extrema cautela-, Kawabata se limitó a proporcionarle algunas ideas, que luego él desarrolló a su manera ("Entretien avec Teinosuke Kinugasa", por Hubert Niogret, "Positif", n. 250, mayo, 1973, p.72).

(22) Max Tessier, "Les rapports de la littérature et du cinéma au Japon", en "Cinéma et Littérature au Japon", Centre George Pompidou, París, 1986.

(23) John Nathan, citado en Max Tessier, "Yukio Mishima et le cinéma", en "1<sup>o</sup> Biennale du cinéma

japonais", Orléans, 1992, p.59.

(24) Henry Scott Stokes, "Vita e morte di Yukio Mishima". Feltrinelli, Milán, 1985, p.148. (Edición original: "The Life and Death of Yukio Mishima", Farrar, Strauss and Giroux, Nueva York, 1974).

(25) Ibid., p.149.

(26) Joan Mellen, "The Waves at Genji's Door". Pantheon Books, Nueva York, 1976, p.123.

(27) Ian Buruma, "A Japanese Mirror". Penguin Books, Londres, 1985, p.177.

(28) Escritor de relatos fantásticos y policíacos, cuyo seudónimo tiene su origen en la pronunciación japonesa del nombre de Edgar Allan Poe.

(29) Max Tessier, "Yukio Mishima et le cinéma" (cit.), p.58.

(30) En "Kamen no kokuhaku", Mishima relata que la contemplación del cuadro de San Sebastián provocó en él su primera eyaculación.

(31) Cit. en, Nishikawa Nagao, "Le roman japonais depuis 1945". PUF, París, 1988, p.238.

(32) Marguerite Yourcenar, "Mishima o la visione del vuoto". Bompiani, Milán, 1982, pp. 99-100. (Edición original: "Mishima ou la vision du vide", Gallimard, París, 1980).

(33) Ibid., p.97.

(34) Cit. en Max Tessier, "Yukio Mishima et le cinéma" (cit.), p.60. El texto de Mishima data de 1966.

**Traducción: Isabel Ausin**



*Ai no kawaki*  
("Sed de amor",  
1967), de Koreyoshi  
Kurahara, basada  
en una novela de  
Yukio Mishima