La sentencia de Dioniso

Osamu Dazai y la imposibilidad de la inocencia

Abraham Cordero

Indigno de ser humano, obra publicada por Osamu Dazai en 1948, suele comparecer ante el lector como la confesión apenas velada de un escritor que se aproxima a su propia muerte. Los tres cuadernos de Yozo —precedidos y clausurados por la voz de un narrador anónimo— relatan la vida de un hombre incapaz de reconocer como propio el idioma de los seres humanos: sus apetitos, sus convenciones, su economía afectiva, la aparente espontaneidad con la que desean, juzgan y se defienden. Alcohol, prostitución sentimental, dependencia, intentos de suicidio y morfina componen el inventario visible de su descenso; pero la novela no obtiene su verdadera violencia de esta acumulación de ruinas. Su problema se encuentra grabado ya en el título, allí donde la existencia individual queda sometida a una instancia que decide quién continúa perteneciendo a la humanidad y quién ha perdido el derecho a invocar su nombre.

El título original, *Ningen shikkaku*, encierra una violencia que ninguna traducción consigue trasladar por completo. Donald Keene señaló[1] que su sentido literal se aproxima a «descalificado como ser humano»: *shikkaku* pertenece al léxico del examen, la licencia o la acreditación revocada, el sujeto que incumple las condiciones necesarias para continuar ocupando una determinada categoría. La versión inglesa, *No Longer Human*, convierte esa descalificación en una metamorfosis temporal: alguien fue humano y dejó de serlo. La traducción castellana, *Indigno de ser humano*, restituye parcialmente la dimensión moral del original, aunque desplaza la lógica de la descalificación hacia la del juicio ético.

Las tres formulaciones recorren la novela. Yozo se cree suspendido en un examen cuyas reglas todos conocen salvo él; interpreta su vida como una degradación progresiva y, al mismo tiempo, redacta contra sí mismo una sentencia. A través de esta triple operación —descalificación, deshumanización, indignidad—, Osamu Dazai construye una de las máquinas de culpabilidad más perfectas de la literatura moderna. Su protagonista desconoce el significado de vivir entre seres humanos, pero domina con una precisión aterradora el arte de declararse culpable ante ellos. En este punto se abre la distancia que lo separaría de Yukio Mishima. Allí donde Mishima busca un cuerpo capaz de adquirir, mediante el sol, el acero y la disciplina, la nitidez de una forma, Dazai entrega al lector un organismo que ha perdido incluso el derecho a saber qué siente; un cuerpo que come sin hambre, sonríe sin alegría, seduce sin deseo, sobrevive sin voluntad y termina observándose desde fuera como si fuese un expediente clausurado.

Dazai fue reconocido, especialmente tras la publicación de *El ocaso* e *Indigno de ser humano*, como una de las figuras centrales de la Buraiha[2], la llamada escuela decadente de la inmediata posguerra japonesa. La denominación resulta útil siempre que no se reduzca la decadencia a una pose licenciosa o a una mera celebración del exceso. En 1948, año en que apareció la novela, el imperio había perdido no solo la guerra, sino también el aparato retórico que confería una forma trascendente al sacrificio. La literatura de posguerra se enfrentaba así al descrédito de las antiguas

1 Donald Keene, «Introduction», en Osamu Dazai, *No Longer Human*, trad. Donald Keene, Nueva York: New Directions, 1973, p. 4.

2 Véase Richi Sakakibara, «Dazai Osamu, Sakaguchi Ango, and the Burai School», en Joshua S. Mostow (ed.), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, Nueva York: Columbia University Press, 2003, pp. 190-192.

legitimidades y a una liberación del deseo que los medios comenzaban simultáneamente a mercantilizar[3]. Dazai escribe desde ese precipicio. Su decadencia, sin embargo, se diferencia del gasto batailleano porque no convierte la pérdida en un acto soberano de afirmación y derroche: en Dazai, el exceso permanece atravesado por la culpa, el agotamiento y la imposibilidad de hacer de la ruina una experiencia liberadora.

Mishima escribirá desde la misma herida histórica, pero orientará el cuerpo hacia una restauración de la forma. Dazai permanece entre los escombros y examina las criaturas que siguen respirando cuando ya no existe ningún templo capaz de justificar su respiración.

I. El examen sin tribunal

La novela comienza con tres fotografías. Antes de que Yozo obtenga voz, un narrador anónimo inspecciona su rostro y lo somete a una suerte de antropometría metafísica. La primera imagen muestra a un niño que parece sonreír, aunque sus puños cerrados desmienten dicha alegría. La segunda ofrece a un joven extraordinariamente apuesto cuya belleza carece del «peso de la sangre» y de la «aspereza de la vida»[4]: una hoja de papel sobre la que alguien hubiese dibujado una sonrisa. En la última fotografía ya no queda expresión reconocible. El rostro no es feo ni hermoso, culpable ni inocente; sencillamente no consigue dejar una impresión en la memoria. La progresión conduce desde la mueca hasta la desaparición, desde una expresividad falsa hasta la imposibilidad de producir signo alguno.

Este prólogo contiene ya una respuesta anticipada al proyecto mishimiano. En *El sol y el acero*, tal y como analicé en *La herida de Febo*[5], Mishima desea arrancar el cuerpo a la proliferación nocturna de las palabras y exponerlo a una luz que vuelva inequívocos sus límites. El músculo, el sudor, el cansancio y la herida constituirían una segunda lengua, más próxima a aquello que expresa porque su signo no podría separarse del acontecimiento corporal que lo produce. La sangre estaría llamada a probar la herida con una certeza que ningún enunciado alcanza.

Dazai sitúa una cámara frente a esta esperanza. La fotografía captura el cuerpo y, pese a ello, fracasa al tratar de asegurar su presencia. El niño se vuelve mono; el estudiante, papel; el adulto, una superficie que la memoria no puede conservar. La visibilidad no rescata a Yozo de la mediación, pues también el rostro desnudo puede mentir, y acaso lo haga con mayor eficacia que la palabra. Mishima teme que la literatura permita hablar sobre la muerte sin morir; Dazai sospecha que también es posible sangrar, enfermar, sonreír o morir sin alcanzar por ello una coincidencia definitiva consigo mismo. El cuerpo no se encuentra detrás de la máscara como una verdad intacta que aguarda su liberación. Ha aprendido la máscara demasiado pronto, hasta el punto de que sus nervios, sus gestos y sus apetitos han sido moldeados por ella.

La novela se abre así bajo la mirada de un tribunal, aunque nadie conozca la ley aplicada. El narrador observa las fotografías y siente repugnancia; Yozo redacta sus cuadernos y confirma el veredicto. Entre ambas voces se levanta el círculo perfecto de la condena: una mirada exterior

3 Véase Kensuke Kōno y Ann Sherif, «Trends in Postwar Literature, 1945-1970s», en Haruo Shirane, Tomi Suzuki y David Lurie (eds.), *The Cambridge History of Japanese Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015, pp. 719-736.

4 Osamu Dazai, *Indigno de ser humano*, trad. Montse Watkins, Barcelona: Sajalín Editores, 2010, p. 8.

5 Abraham Cordero, *La herida de Febo. Mishima y la vigilia de la comunidad trágica*. eljardinenruinas.substack.com/p/la-herida-de-febo

declara que ese rostro no parece humano y una voz interior explica por qué jamás mereció serlo. Dazai no nos ofrece una posición inocente desde la que juzgar. Quien lee también participa en el reconocimiento facial, busca los indicios de monstruosidad y espera que los cuadernos justifiquen el escalofrío inicial producido. Antes de compadecer a Yozo queremos saber qué hizo.

El título original acentúa esta estructura. Cualquier descalificación presupone la existencia de ciertos criterios, uno o más evaluadores y un procedimiento concreto para tomar la decisión, pero en *Indigno de ser humano* ninguno de ellos adquiere una forma estable. La sociedad aparece primero como un océano abstracto y terrible; después Yozo comprende que aquello que llamamos sociedad se encarna siempre en un individuo concreto que habla en su nombre. Horiki le advierte que «la sociedad»[6] no permitirá su comportamiento, y Yozo descubre que el verdadero enunciado sería: tú no me lo permitirás. La abstracción social sirve para convertir la preferencia, el desdén o el interés personal en voz de la totalidad. Sin embargo, esta revelación no lo libera. El tribunal no hace más que multiplicarse. Descubrimos que cada hombre puede administrar provisionalmente la humanidad de otro.

Yozo acaba desempeñando ambas funciones. Es el acusado y el juez, la criatura expulsada y el funcionario que sella su propia expulsión. Su autodesprecio posee, por ello, una ambigua dimensión defensiva. Declararse completamente culpable impide que la acusación ajena añada algo nuevo y presentarse como un monstruo concede un dominio narrativo sobre la monstruosidad; quien ya se ha condenado a sí mismo conserva al menos el privilegio de redactar la sentencia.

II. El cuerpo que no sabe tener hambre

Una de las intuiciones más radicales de la novela aparece justo al comienzo. Yozo confiesa que jamás ha sabido reconocer el hambre. Come porque los demás suponen que debe tener apetito, acepta dulces para satisfacer las expectativas de quienes se los ofrecen y contempla las comidas familiares como una ceremonia sombría destinada a apaciguar espíritus. La afirmación «si no se come, se muere»[7] le parece una amenaza maligna. El cuerpo que Mishima querrá convertir en lenguaje comparece aquí como un idioma extranjero para su propio portador.

Esta incapacidad altera profundamente el sentido de su alienación. Yozo no comienza apartado de los otros por poseer una interioridad exuberante que la sociedad sea incapaz de comprender. La separación atraviesa antes la relación con su propio organismo. No sabe cuándo tiene hambre, qué desea recibir de su padre, cómo responder a una reprimenda, dónde termina el miedo y comienza la voluntad. Aquello que la tradición filosófica suele considerar el refugio último de la autenticidad —el dolor propio, el apetito, el deseo, la inmediatez de la carne— aparece ya colonizado por signos ajenos.

En la escena del regalo paterno, esta expropiación alcanza una exactitud casi cómica. Su padre pregunta qué desea que le traiga de Tokio. Yozo no quiere nada o no consigue reconocer qué quiere, pero comprende que su falta de deseo decepciona al padre. Durante la noche entra en la habitación y escribe clandestinamente «máscara de león» en la agenda. El objeto llega así a su vida como prueba material de un deseo inexistente, fabricado para ofrecer al padre la satisfacción de haberlo

6 Dazai, *Indigno de ser humano,* cit., p. 82.
7 *Ibid*., p. 15.

comprendido. La máscara es recibida antes de ser elegida; más aún, la elección misma consiste en adivinar qué objeto desea el otro que deseemos.

Dazai formula con ello una genealogía siniestra de la personalidad. El yo no nace cuando descubre sus inclinaciones, sino cuando aprende a producir aquellas que vuelven legible su presencia. La desgracia de Yozo radica en que contempla el procedimiento mientras los demás parecen ejecutarlo con naturalidad. Observa cómo se miente durante los discursos políticos, cómo los criados critican a un orador en la calle y lo elogian después ante la familia, o cómo el engaño mutuo mantiene intacta la vida social. Aquello que para los otros constituye una lubricación ordinaria del vínculo adquiere ante sus ojos el aspecto de una conspiración ontológica.

Sería insuficiente leer este miedo como mera hipersensibilidad estética. La novela inscribe en su origen una violencia precisa: los criados abusan sexualmente del niño y él permanece en silencio, convencido de que cualquier autoridad responderá mediante excusas aceptables para la sociedad. Yozo aprende que la verdad no basta para defenderse y que la víctima debe dominar un lenguaje institucional que todavía no posee. Su posterior pregunta en el manicomio —«Dios mío, respóndeme, ¿es un delito no poner resistencia?»[8]— remite a esta experiencia inicial. La humanidad parece exigir una capacidad de oposición; quien no responde al golpe termina siendo tratado como si hubiese consentido su propia destrucción.

Aquí aparece el reverso oscuro del lenguaje corporal de Mishima. El cuerpo puede ser una lengua únicamente cuando alguien posee la fuerza necesaria para articularlo, disciplinarlo y ofrecer su herida como signo. La carne de Yozo no ejecuta su decisión; recibe las decisiones de otros. Su silencio no forma parte de algún tipo de pureza prelingüística, y su pasividad tampoco constituye realmente una renuncia soberana. Son el resultado de una existencia que ha aprendido a experimentar toda resistencia como un peligro mayor que la obediencia. Si Mishima desea un cuerpo curtido por la voluntad mediante el acero, Dazai muestra el cuerpo desnudo previamente modelado por el miedo, la sociedad, el abuso y la necesidad de encajar.

III. La bufonería como sistema de seguridad

La bufonería de Yozo suele interpretarse como una máscara social: bajo la sonrisa se ocultaría un yo verdadero, melancólico y aterrorizado. Esta lectura acierta en la superficie y yerra en la profundidad. La máscara no se limita a esconder una identidad constituida; termina produciendo la única identidad de la que Yozo dispone. El bufón aparece como una tecnología de supervivencia, un sistema de seguridad que convierte la exposición en espectáculo. Mientras los demás ríen, su presencia queda provisionalmente justificada.

El procedimiento es completamente agotador. Yozo estudia la reacción del maestro, calcula el efecto de sus composiciones, ensaya y fabrica sus gracietas. La risa ajena funciona como un permiso temporal para existir. No necesita ser amado mientras consiga resultar inofensivo; aspira a convertirse en «la nada, el viento, el cielo»[9], en una existencia que nadie sienta la necesidad de castigar.

8 *Ibid.*, p. 116.
9 *Ibid.*, p. 18.

Takeichi introduce la primera catástrofe al descubrir que una caída durante la clase de gimnasia ha sido fingida. «Lo has hecho a propósito»[10], le susurra. La frase perfora la máscara porque revela la existencia de un espectador capaz de leer el mecanismo. Desde ese momento, Yozo teme que todo el edificio de su personalidad se derrumbe ante una mirada suficientemente atenta. El ser omnisciente que imaginaba durante la infancia ha descendido al cuerpo enfermizo de su compañero de clase. La divinidad adopta el rostro de quien reconoce el truco.

La bufonería comparte así una estructura con la disciplina mishimiana, aunque sus orientaciones sean opuestas. Mishima trabaja la carne para que la superficie corresponda a la decisión; Yozo trabaja la superficie para impedir que se descubra la ausencia de una decisión propia. Ambos convierten el cuerpo en obra. El primero persigue una forma que pueda responder de sí misma ante la muerte; el segundo produce una forma capaz de aplazar indefinidamente cualquier interrogatorio. En Mishima, el cuerpo debe dejar de ser coartada de la literatura. En Dazai, se transforma en coartada para continuar existiendo entre los hombres.

Sin embargo, *Indigno de ser humano* introduce una sospecha que alcanza también al ideal mishimiano: la voluntad de autenticidad puede convertirse en otro papel. Dazai sabe que la confesión de la impostura no garantiza la salida del teatro. Yozo puede representar al niño travieso, al artista, al amante condenado, al alcohólico, al pecador y finalmente al hombre descalificado. La máscara más eficaz quizá sea aquella que declara haber retirado todas las máscaras. La autodenigración produce una impresión de verdad porque parece contraria al interés del hablante, aunque también ella puede solicitar algo, ya sea indulgencia, fascinación, cuidado o el derecho a no responder por el daño causado.

IV. Del acero a la morfina

La oposición más visible entre Dazai y Mishima se encarna en las sustancias mediante las cuales sus personajes intervienen sobre la carne. Mishima recurre al acero: la resistencia, el ejercicio, la repetición disciplinada, la superficie endurecida. Yozo se entrega al alcohol, los somníferos y la morfina: la disolución de la ansiedad, la supresión momentánea de la timidez, el préstamo químico de una vitalidad que su organismo no consigue producir. Ambos desconfían del cuerpo recibido, pero mientras uno trata de corregirlo mediante la voluntad, el otro procura silenciarlo.

En Mishima, el acero aparece también como una pluma que escribe sobre la carne. La formulación desvela la contradicción del proyecto mishimiano: el cuerpo que debía escapar del lenguaje acaba convertido en página de una idea. La musculatura no surge como aceptación del accidente corporal, sino como elaboración artística destinada a aproximar la acción y la muerte. Dazai desplaza la misma contradicción hacia una región menos noble. La jeringuilla es asimismo una herramienta de escritura; deja en el cuerpo una puntuación repetitiva mediante la cual Yozo intenta redactar la energía que le falta.

La morfina le concede la elocuencia, el entusiasmo y la capacidad de trabajo que le fueron vedados de forma natural. Bajo sus efectos puede dibujar, reír y representar una versión funcional de sí mismo. La droga no lo aparta de la productividad: durante algún tiempo la hace posible. Se inyecta para trabajar, trabaja para pagar las inyecciones y convierte el arte en pieza de una economía

10 *Ibid.*, p. 29.

cerrada donde cada gesto de conservación acelera su ruina. La sustancia que prometía sustituir al alcohol acaba revelándose «más sucia» que este.

Mishima sospecha de la literatura porque permite apropiarse de la transgresión sin sufrirla materialmente. Dazai descubre que la materialización tampoco libera del cálculo. El dolor de la inyección puede convertirse en argumento para el trabajo; la adicción, en identidad; la enfermedad, en moneda afectiva; el deseo de morir, en una forma de exigir que alguien continúe salvándonos. Toda tentativa de abandonar la utilidad engendra una pequeña industria de la destrucción.

La diferencia entre ambos escritores podría formularse como una diferencia entre la herida y la hemorragia. Mishima necesita una herida delimitada, capaz de otorgar seriedad a la forma. El corte separa, define y vuelve visible la decisión. En Dazai, la sangre aparece como pérdida sin figura: el vómito sobre la nieve, la tuberculosis, los cuerpos intoxicados, la mujer ahogada mientras el protagonista sobrevive. Incluso cuando la mancha roja le recuerda la bandera del Sol Naciente, el símbolo patriótico queda reducido al residuo orgánico de un borracho enfermo.

Esta imagen permite situar a Dazai ante la economía solar de Mishima. El sol mishimiano expone la carne y la obliga a adquirir presencia. En Dazai, la presencia corporal se manifiesta como un fallo de mantenimiento: el cuerpo de Yozo pierde los dientes, sangra, sufre diarrea y adquiere dependencias farmacológicas... Ningún esfuerzo convierte ese deterioro en gloria. La materia se limita a desobedecer. El cuerpo no muere a la altura de la idea; envejece antes de tiempo y obliga a una anciana a comprar por error un laxante en lugar de un somnífero. La degradación termina en una broma fisiológica que todavía hace reír al cadáver viviente[11].

V. La comunidad de quienes cargan con el caído

La comunidad ocupa un lugar central en la reflexión mishimiana. El esfuerzo compartido, la disciplina del grupo y la proximidad común a la muerte deberían arrancar al individuo de su celda verbal. En *La herida de Febo*[12], sometí esta esperanza a una crítica precisa: el grupo puede abrir al individuo hacia una experiencia que desborde su propiedad privada, pero también puede administrar su muerte en beneficio de una totalidad. La comunidad trágica comienza allí donde el nosotros renuncia a prometer que absorberá, justificará o conservará a quienes lo integran.

Dazai ofrece una comunidad casi invertida. No encontramos guerreros que carguen juntos un relicario bajo el sol, sino una sucesión de mujeres que cargan con Yozo dentro de habitaciones desoladas. Tsuneko muere durante el intento de doble suicidio y él sobrevive. Shizuko lo alimenta y mantiene mientras su hija lo llama padre. La patrona del bar le ofrece refugio. Yoshiko sostiene una confianza que él contempla como una cualidad milagrosa y que un hombre destruye mediante la violencia. La farmacéutica le entrega medicamentos, crédito y morfina. Incluso al final, Tetsu administra su deterioro en una casa comprada por su familia. La existencia del supuesto expulsado de la humanidad depende de una red humana incesante.

Esta red carece de prestigio ontológico alguno, se trata de una sucesión de banalidades: cocina, paga, limpia, presta dinero, busca médicos y soporta las recaídas de Yozo. Dazai introduce con ello una objeción material a las filosofías aristocráticas de la pérdida: el individuo que sueña con

11 *Ibid*., pp. 117-118.

12 Cordero, *La herida de Febo. Mishima y la vigilia de la comunidad trágica*, cit. eljardinenruinas.substack.com/p/la-herida-de-febo

desaparecer continúa necesitando que alguien prepare sus medicinas, limpie las consecuencias de su deterioro o corra con los gastos de su supervivencia. La muerte soberana suele descansar sobre una infraestructura de cuidados que permanece excluida de la escena sacrificial. Mientras el héroe se aproxima al abismo, otros cuerpos abonan sus deudas y reparan los daños de su aproximación.

Yozo reconoce parcialmente esta dependencia, pero la convierte una y otra vez en alimento de su culpabilidad. Cada mujer que lo ayuda proporciona una nueva prueba de su indignidad; cada daño que causa amplía su inventario de pecados; cada rescate confirma que su vida no tiene arreglo. La culpa, lejos de interrumpir la explotación, puede prolongarla. Al declararse incapaz de actuar de otro modo, Yozo transforma su lucidez en una dispensa. Sabe que destruye a quienes lo sostienen y emplea ese saber para profundizar en la desesperación que hará necesario un nuevo cuidado.

Ahora bien, aquí la novela exige una lectura que no confunda confesión con reparación. Yozo relata con crudeza su cobardía, su parasitismo y sus mentiras, pero la exactitud del autorretrato no devuelve nada a quienes fueron dañadas. La conciencia puede convertirse en el lujo final de quien ya ha transferido a otros el coste de sus actos. Dazai no resuelve enteramente esta violencia. En el episodio de Yoshiko, la agresión sufrida por ella termina narrada principalmente a través de la herida psíquica de Yozo: le atormenta la destrucción de su confianza, le salen canas, pierde su último refugio en la inocencia ajena. La mujer herida corre el riesgo de ser absorbida por la mitología de la caída masculina.

Y, sin embargo, la incomodidad de la escena quizá forme parte de su verdad. Yozo no sabe acompañar un sufrimiento que no pueda integrar en su propio proceso. Incluso su compasión es centrípeta. Reconoce la pureza de Yoshiko y termina convirtiéndola en un espejo de su pérdida. La comunidad fracasa porque no logra recibir al otro sin traducirlo a una función del yo: salvadora, testigo, víctima, acreedora o prueba de condenación.

VI. El delito de no resistir

La entrada de Yozo en el manicomio condensa el núcleo político de la novela. Horiki y «El lenguado» lo conducen hasta un establecimiento que le presentan como hospital. Yozo sube al coche, obedece, llora y descubre demasiado tarde que será encerrado. Su pregunta —«¿es un delito no poner resistencia?»[13]— no espera respuesta, simplemente describe la regla secreta del examen humano.

A lo largo del relato, la sociedad tolera innumerables formas de falsedad, violencia, egoísmo y explotación. Lo que parece no tolerar es la incapacidad de presentar una voluntad reconocible. La humanidad práctica exige querer algo, defender una versión de los hechos, rechazar una oferta, acusar a quien nos daña, elegir entre alternativas y perseverar en la elección. Yozo fracasa en todos esos ejercicios. Puede mentir para satisfacer a los otros, pero no consigue mentir con la firmeza necesaria para fundar un interés propio.

De ahí que su pasividad sea interpretada sucesivamente como rareza, debilidad, inmoralidad o locura. Cuando rechaza la morfina que Yoshiko le ofrece en la puerta del manicomio, el gesto resulta excepcional porque por primera vez consigue negar algo. Pero la novela no presenta esta negativa como la recuperación de la soberanía. Llega demasiado tarde, cuando otros ya han

13 Dazai, *Indigno de ser humano*, cit., p. 116.

decidido por él. La institución convierte la falta de resistencia en prueba retroactiva de incapacidad: puesto que no se opuso al ingreso, debía necesitar ser internado.

Mishima habría reconocido aquí la culpabilidad de una vida puramente contemplativa. En su proyecto, la acción clausura las salidas que la palabra mantiene abiertas; obliga a decidir antes de que todas las contradicciones hayan sido resueltas. Yozo encarna el terror ante esa clausura. Cada elección le parece una agresión contra alguna expectativa posible. Prefiere dejar abiertas todas las puertas y termina siendo transportado a una cárcel medicalizada.

Dazai permite ver, sin embargo, el peligro contrario. La decisión puede otorgar forma a la existencia, pero las instituciones también deciden. La familia, la policía, el médico y los amigos actúan allí donde Yozo no actúa. El vacío de voluntad no permanece vacío; es ocupado por fuerzas que administran el cuerpo en nombre de su bien. La acción no garantiza autenticidad alguna.

En este sentido, Yozo representa el negativo fotográfico del guerrero mishimiano. Mishima actúa aun sabiendo que ninguna verdad podrá justificar plenamente la acción; Yozo, en cambio, convierte la imposibilidad de una justificación absoluta en motivo para suspender indefinidamente toda decisión. El primero corre el riesgo de atribuir a la forma una inocencia que esta no posee; el segundo transforma la ausencia de inocencia en coartada para someterse a cualquier forma impuesta desde fuera. Entre ambos se abre la aporía trágica: actuar significa introducir una nueva violencia en el mundo, pero renunciar a la acción no elimina la violencia, sino que entrega la decisión a fuerzas ajenas. No hay, por tanto, una posición inocente: solo distintas maneras de asumir —o de eludir— la responsabilidad de decidir.

VII. La confesión como última máscara

La estructura de *Indigno de ser humano* impide que los cuadernos de Yozo posean la última palabra. Tras la frase «Todo pasa»[14], la voz se retira y regresa el narrador del prólogo. Este encuentra a la antigua patrona, recibe las fotografías y los manuscritos, los lee durante la noche y pregunta por el destino de su autor. La mujer responde que no sabe si continúa vivo. Después escucha la hipótesis de que Yozo exageró, hizo sufrir a quienes lo rodeaban y merecía ser internado. Su respuesta descompone silenciosamente la totalidad de la confesión: aquel muchacho era dulce, ingenioso y «como un ángel»[15], incluso cuando bebía.

Sería un error convertir esta frase en una absolución sentimental. La patrona posee una perspectiva parcial; su afecto no borra el daño relatado. El epílogo tampoco demuestra que Yozo haya mentido, pero le retira el monopolio sobre el significado de su vida. Después de obligarnos a habitar durante páginas el interior de su culpabilidad, Dazai introduce otra memoria en la que el condenado recibe un nombre incompatible con su sentencia.

La forma de la novela se vuelve entonces decisiva. Las fotografías parecían proporcionar una prueba objetiva de la extrañeza de Yozo; los cuadernos ofrecían la explicación subjetiva de esa extrañeza; el testimonio final quiebra la alianza entre ambas evidencias. Nadie puede ya pronunciar un veredicto sin violentar alguno de los documentos. El rostro repugnante, el pecador descalificado y el ángel excelente pertenecen a una misma persona sin que una síntesis superior consiga reconciliarlos.

14 *Ibid.*, p. 118.
15 *Ibid.*, p. 124.

En este punto Dazai alcanza una radicalidad distinta a la de Mishima. El escritor de *El sol y el acero* desea reducir la distancia entre expresión y existencia, hacer que el cuerpo responda por la palabra y que la muerte otorgue una clausura material a la obra. Dazai multiplica deliberadamente las distancias. Inserta a Yozo dentro de un manuscrito recibido por un narrador que observa fotografías entregadas por una mujer que recuerda a otra persona. La vida se vuelve inaccesible tras una serie de mediaciones, y cada mediación introduce una diferencia que las demás no pueden cancelar.

La confesión deja de ser un camino hacia la identidad. Se convierte en un combate entre máscaras, incluida la máscara de quien afirma hablar por fin con absoluta sinceridad. Yozo se había protegido mediante el optimismo bufonesco; en los cuadernos se protege mediante la condena total. La primera máscara decía: *nada me duele*. La segunda declara: *todo cuanto soy merece dolor.* Ambas simplifican. Ambas ofrecen al interlocutor un papel cómodo: *reír o castigar.*

El epílogo se niega a representar cualquiera de esos papeles. La patrona no discute punto por punto el relato ni construye una defensa. Conserva un recuerdo. Esa memoria no salva a Yozo, pero impide que la acusación se cierre sobre él como una propiedad definitiva. La literatura encuentra aquí una función más modesta que la redención y más exigente que la empatía: mantener abierto el expediente.

VIII. Agua y acero

La comparación entre Dazai y Mishima suele quedar atrapada en una simetría biográfica: dos grandes escritores japoneses, fascinados por la muerte, autores de obras confesionales y finalmente suicidas. La cercanía es real, pero la forma de sus imaginarios conduce hacia direcciones opuestas. Dazai murió ahogado[16] junto a Yamazaki Tomie en 1948, el mismo año en que apareció *Ningen shikkaku*; su figura quedó asociada al escritor alienado de la primera posguerra y a una obra en la que autobiografía, suicidio y ficción se contaminan sin alcanzar clausura. La muerte de Mishima, décadas más tarde, fue concebida como una acción pública, ritual y espectacular, inseparable de la forma que había intentado conferir a su cuerpo y a su escritura[17].

El acero recortó una figura y el agua borró los contornos de otra. Mishima buscaba una muerte capaz de volver retrospectivamente legible su vida, como si el último acto pudiera tensar todas las páginas anteriores y conferirles una dirección. En Dazai, la muerte se convierte en una presencia turbia que desordena la responsabilidad. En el doble suicidio de la novela, Tsuneko muere y Yozo sobrevive; esa supervivencia no constituye una victoria del instinto, sino una nueva deuda. Morir juntos fracasa porque uno regresa a la orilla cargando con la ausencia del otro.

La comunidad trágica mishimiana conduce a varios cuerpos hasta el lugar donde compartir deja de ser posible. Dazai añade una variante menos heroica: también la confesión conduce hasta un límite donde nadie puede hablar por otro. Mishima enseña que no podemos morir unos por otros; Dazai muestra que tampoco podemos dictar desde dentro la sentencia definitiva de nuestra propia existencia. Siempre queda el recuerdo ajeno, la víctima que habría narrado otra historia, la mujer que sostuvo el cuerpo, el amigo que confundió la máscara con el rostro o el lector que descubre una fisura en la obra.

16 Véase Alan Wolfe, *Suicidal Narrative in Modern Japan: The Case of Dazai Osamu*, Princeton: Princeton University Press, 1990.

17 Véase John Nathan, *Mishima: A Biography*, Boston: Little, Brown and Company, 1974.

Ambos escritores se enfrentan a la distancia. Mishima la combate mediante la acción, esperando que la carne y el signo coincidan durante un instante. Dazai se interna en ella y encuentra otra máscara debajo de cada tentativa de presencia. La posición de Mishima conserva una nostalgia de la encarnación: la verdad debería adquirir forma, peso, músculo y herida. La de Dazai puede parecer más nihilista, aunque contiene una reserva ética inesperada. Si ninguna forma agota a la persona, tampoco la forma de su culpa puede hacerlo.

No se trata de restaurar un humanismo tranquilizador y afirmar que, bajo sus errores, Yozo conservaba una esencia bondadosa. El epílogo no descubre una humanidad secreta escondida tras el vicio. Destruye la competencia del tribunal. La persona continúa siendo un resto irreductible entre testimonios incompatibles. Aquello que llamamos humano quizá resida precisamente en esa imposibilidad de quedar completamente acreditado o descalificado por un relato, una fotografía, una institución, un cuerpo o la muerte.

Mishima pretendía que el sol sacara a la carne de la noche verbal. Dazai responde que también bajo el sol el rostro puede desaparecer. El cuerpo iluminado no garantiza presencia; la herida visible no asegura la verdad; el acto definitivo no consigue dominar todas sus interpretaciones. Sin embargo, la noche de Dazai tampoco vence. Los cuadernos llegan a otra persona, alguien los lee y una mujer pronuncia una palabra que Yozo jamás habría empleado para describirse.

De este modo, *Indigno de ser humano* puede situarse dentro de la comunidad trágica como una investigación acerca del límite del juicio. Su tragedia no reside únicamente en que Yozo sea incapaz de vivir entre los hombres, sino en que aprende a contemplarse con los ojos de aquello que teme y termina ejecutando sobre sí mismo la expulsión que había tratado de evitar. La sociedad triunfa cuando el acusado instala el tribunal dentro de su propia voz.

Pero la obra no dota de firmeza jurídica a esa victoria. El manuscrito sobrevive a su autor, pasa de una mano a otra y encuentra una testigo que recuerda algo diferente. La literatura no rescata a Yozo del alcohol, la violencia, la enfermedad ni la muerte; tampoco repara a quienes dañó. Su potencia, más pequeña y acaso más valiosa, consiste en impedir que la sentencia quede firme.

Frente al acero de Mishima, Dazai deja un expediente mojado. Las letras siguen siendo legibles, aunque la tinta ha comenzado a extenderse y ningún juez puede ya asegurar dónde termina la confesión y dónde comienza la máscara.